

**REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE ABDELHAMID IBN BADIS MOSTAGANEM
FACULTE DES LANGUES ETRANGERES**



**THÈSE
Présentée pour l'obtention du diplôme de
DOCTORAT**

Filière : Langue française

Spécialité : Sciences des textes littéraires

**Par
DERDOUR Warda**

**Sous la direction du Pr
ROUBAI-CHORFI Mohamed El Amine**

Thème

**Le comique dans la littérature algérienne d'expression française
Le cas des écrits de Chawki AMARI**

Les membres du jury

Président	Miliani Hadj	Professeur	U. Mostaganem
Encadreur	Roubaï-Chorfi Mohamed El Amine	Professeur	U. Mostaganem
Examineur	Benchehida Mansour	MCA	U. Mostaganem
Examinatrice	Derragui Amel	MCA	U. Oran
Examinatrice	Amrouche Fouzia	MCA	U. Msila
Examineur	Belarbi Belgacem	MCA	U. Tiaret

Février 2020

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE ABDELHAMID IBN BADIS MOSTAGANEM
FACULTE DES LANGUES ETRANGERES



THÈSE
Présentée pour l'obtention du diplôme de
DOCTORAT

Filière : Langue française

Spécialité : Sciences des textes littéraires

Par
DERDOUR Warda

Sous la direction du Pr
ROUBAI-CHORFI Mohamed El Amine

Thème

Le comique dans la littérature algérienne d'expression française
Le cas des écrits de Chawki AMARI

Les membres du jury

Président	Miliani Hadj	Professeur	U. Mostaganem
Encadreur	Roubaï-Chorfi Mohamed El Amine	Professeur	U. Mostaganem
Examineur	Benchehida Mansour	MCA	U. Mostaganem
Examinatrice	Derragui Amel	MCA	U. Oran
Examinatrice	Amrouche Fouzia	MCA	U. Msila
Examineur	Belarbi Belgacem	MCA	U. Tiaret

Février 2020

Dédicace

A la mémoire de mon père,

A la mémoire de mon frère Nouredine,

A la mémoire de mon ami Fouad Bettahar.

Paix à leurs âmes.

A ma mère,

Ma première enseignante,

Ma première locutrice francophone,

Lectrice invétérée m'ayant appris l'amour des livres.

Remerciements

Au terme de ce travail, je témoigne ma gratitude à mon directeur de recherche M. ROUBAI CHORFI Mohamed El Amine, professeur à l'Université de Mostaganem, pour sa disponibilité, son écoute et ses judicieux conseils qui ont profondément enrichi mon expérience, mais aussi pour sa confiance et son soutien durant mon travail de recherche.

J'aimerais exprimer mon entière reconnaissance à M. BENNACEUR Hanifi, professeur à l'Université de Mostaganem, pour son aide précieuse.

Je remercie les enseignants, les chercheurs et les spécialistes qui forment mon jury de soutenance, pour l'intérêt qu'ils ont porté à mon travail à travers leurs lectures, leurs remarques et leurs contributions.

Je remercie mes sœurs Latifa, Noria, Linda, mon frère Lotfi et mon cousin Touati pour leur soutien constant et leurs encouragements.

Je remercie en particulier l'homme de ma vie Yassine pour sa présence, sa confiance, sa patience et son amour inconditionnel.

J'adresse mes sincères remerciements à mes étudiants Adil et Siham, deux perles de l'Université de Chlef, pour leurs lectures et leurs remarques pertinentes.

Je remercie mes amies Naimus, Laty, Faty, Hadjer et Nour, ainsi que mes collègues de l'Université de Chlef, ceux et celles qui ont cru en moi et qui continuent à me soutenir dans les moments difficiles.

Table des matières

DEDICACE

REMERCIEMENTS

INTRODUCTION

PREMIERE PARTIE

LA LITTERATURE A CARACTERE COMIQUE

CHAPITRE I

POUR UNE THEORIE DU COMIQUE

1	LE COMIQUE ET SES FORMES.....	21
1.1	Les principes du comique	21
1.2	Situations comiques et déclencheurs du rire	22
1.3	Le comique de formes et de mouvements.....	28
2	COMIQUE ET CONCEPTS VOISINS	31
2.1	L'humour.....	31
2.1.1	De l'humeur à l'humour	32
2.1.2	Évolution de l'humour dans la littérature.....	38
2.1.3	L'humour et les autres	41
2.2	L'ironie	43
2.3	L'ironie de situation	45
2.4	L'ironie dramatique.....	47
2.5	L'ironie verbale	49
2.6	L'ironie romantique.....	51
2.7	Les signes de l'ironie	52
3	LES GENRES LITTERAIRES A CARACTERE COMIQUE.....	54

3.1	Parodie, burlesque, héroï-comique et pastiche	54
3.2	La satire.....	58
4	LE RIRE	61
4.1	Aux origines du rire	63
4.2	Le rire sardonique	65
4.3	Le rire diabolique	67
4.4	Le rire carnavalesque	68
	CHAPITRE II.....	72
	LE COMIQUE DANS LA LITTERATURE MAGHREBINE D'EXPRESSION FRANÇAISE ..	72
5	LA LITTERATURE MAGHREBINE D'EXPRESSION FRANÇAISE	73
5.1	Contextes historique et linguistique : conquêtes, arabisations et langue française	74
5.2	Naissance et évolution de la littérature maghrébine d'expression française	80
5.3	L'écriture féminine algérienne d'expression française.....	91
6	LE COMIQUE DANS LA LITTERATURE MAGHREBINE	96
6.1	Le rire algérien, une vieille tradition orale.....	97
6.2	La satire dans la littérature algérienne	102
6.3	L'ironie dans le roman maghrébin d'expression française	112

CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE

DEUXIEME PARTIE

L'ECRITURE COMIQUE DANS LE RECIT TRAGIQUE

CHAPITRE I

LE COMIQUE DANS LA NOUVELLE LITTERATURE ALGERIENNE D'EXPRESSION FRANÇAISE

6.4	Le comique dénonciateur dans l'œuvre de Rachid Boudjedra	127
-----	--	-----

6.5	Dérision et caricature dans les romans de Rachid Mimouni	135
6.6	Poésie et sarcasme chez Tahar Djaout.....	141
7	ÉCLATEMENT DU RIRE AMER ET DERISION DANS LA LITTERATURE TRAGIQUE DES ANNEES QUATRE-VINGT-DIX.....	145
7.1	Tragi-comique dans l'œuvre de Abdelkader Djemaï	146
7.2	Écriture ironique et dystopie chez Boualam Sansal	154

CHAPITRE II

DE LA CHRONIQUE AU ROMAN : L'EVOLUTION DE L'ECRITURE JOURNALISTIQUE DANS L'ESPACE FICTIONNEL

8	L'EXPERIENCE JOURNALISTIQUE DE CHAWKI AMARI.....	163
8.1	L'audace du journaliste, ou le revers de la médaille	165
8.2	Les procédés rhétoriques et argumentatifs	169
8.3	Ironie et commentaire.....	175
9	L'AVENTURE LITTERAIRE DE CHAWKI AMARI	181
9.1	Le début de l'aventure ambiguë	184
9.2	Point de départ : Alger	187
9.3	À la découverte du Sahara.....	198

CHAPITRE III

LE COMIQUE AU SERVICE DU TRAGIQUE DANS LES ECRITS LITTERAIRES DE CHAWKI AMARI

10	DESCRIPTION DU CORPUS ET CLASSIFICATION GENERIQUE DES TEXTES..	211
10.1	Romans d'aventures et récits philosophiques	212
10.2	Fantastique, nouvelle policière et <i>short stories</i>	217
11	ANALYSE DES PERSONNAGES ET DES EFFETS COMIQUES DANS LES ECRITS LITTERAIRES DE CHAWKI AMARI.....	229

11.1	Le rire du lecteur	230
11.1.1	Antihéros et personnage ridicule	231
11.1.2	Les effets comiques	244
11.2	Le rire du personnage.....	254
11.2.1	Le rire complice dans <i>L'âne mort</i>	255
11.2.2	Le rire excentrique dans « 3°E »	256
11.2.3	Le comique de corps et le rire des policiers dans « Un homme trop debout ».....	258
11.3	L'humour du narrateur	260
12	RECIT IRONIQUE ET PARODIQUE.....	266
12.1	L'ironie : procédé narratif à effet comique	266
12.1.1	Transformations et identités cachées dans « Un homme trop debout ».....	267
12.1.2	L'ironie dans <i>L'âne mort</i>	270
12.1.2.1	L'ironie narrative dans <i>L'âne mort</i>	
12.1.2.2	L'ironie narrative dans <i>L'âne d'or</i> d'Apulée	
12.1.2.3	L'ironie dramatique dans <i>L'âne d'or</i>	
12.2	<i>L'âne mort</i>, un récit parodique	278
12.2.1	La parodie à travers le paratexte.....	278
12.2.2	La parodie à travers l'ironie narrative et l'ironie dramatique	279

CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE

CONCLUSION GENERALE

BIBLIOGRAPHIE

ANNEXES

Liste des tableaux

Tableau 1 : Phases d'argumentation dans la chronique « Le syndrome Maya »	174
Tableau 2 : Phases du commentaire dans la chronique « Une nation pour mon enfant »	178
Tableau 3 : Les huit parties des <i>Lunes impaires</i>	182
Tableau 4 : Lieux fictionnels dans les écrits de Chawki Amari	186
Tableau 5 : Lieux et thèmes dans <i>Nationale 1</i>	202
Tableau 6 : Les chapitres en italique dans <i>Le faiseur de trous</i>	203
Tableau 7 : Corpus et genres : romans	212
Tableau 8 : Corpus et genres : nouvelles	217
Tableau 9 : Rupture de l'équilibre entre les facultés humaines dans « Vérités verticales »	239
Tableau 10 : Rupture de l'équilibre entre les facultés humaines dans « C'était écrit dans le journal »	240
Tableau 11 : Rupture de l'équilibre entre les facultés humaines dans « Il fait toujours beau quelque part »	241
Tableau 12 : Rupture de l'équilibre entre les facultés humaines dans « Un homme trop debout »	242

Introduction

La décennie noire, un terrible souvenir, une période cauchemardesque et une hantise oppressante que tout Algérien souhaiterait en défaire, tout en sachant qu'elle sera éternellement enfouie dans les replis de son inconscient. Elle surgira au moindre trouble sociopolitique et les images affreuses d'une guerre illégitime, criminelle et absurde défileront dans les mémoires.

En 1998, la sauvagerie a atteint son paroxysme; des crimes abominables ont été commis contre le peuple algérien depuis déjà sept ans; une longue période de terreur s'est prolongée jusqu'au début des années deux-mille et durant laquelle personne n'a été épargné tant sur le plan psychologique que social. Toute la population a été victime de cette tragédie : d'abord des civils, lors de l'attentat à la bombe dans le hall de l'aéroport d'Alger le 26 août 1992, neuf personnes y ont péri et cent vingt-huit autres ont été grièvement blessées. Le 4 mai 1994, cent soixante-treize cadavres ont été retrouvés dans la forêt d'El Marsa, dans la région de Ténès (Chlef), mais l'événement tragique qui a sans doute le plus marqué les esprits est celui qui s'est produit dans la nuit du 22 au 23 septembre 1997 à Bentalha où quatre-vingt-cinq citoyens ont été sauvagement assassinés, selon la version officielle et plus de quatre cents victimes selon les témoignages recueillis.

Le terrorisme aveugle n'a pas épargné les intellectuels: le romancier Tahar Djaout fut assassiné le 2 juin 1993, le journaliste Ismaïl Yefsah, quatre mois plus tard, ou encore le dramaturge Abdelkader Alloula, victime d'un attentat à Oran le 10 mars 1994, ni les services de sécurité (militaires, gardes communaux, policiers), les étrangers ont également été la cible de cette horde sauvage dont des religieux comme les sept moines de Tibhirine assassinés dans la nuit du 26 au 27 mars 1996. Dépassant les frontières algériennes, les actes terroristes frappent la France à travers une série d'attentats entre 1995 et 1996 : attentat du RER B à Saint-Michel, attentat du RER B à Port Royal, pour n'en citer que ceux-là. De nombreuses personnes seront portées disparues durant cette période et dont les corps ne seront jamais retrouvés, ni enterrés dignement, seuls leurs souvenirs resteront ancrés dans la mémoire de leurs familles et de leurs proches.

De toute évidence, cette tragédie a profondément affecté le peuple algérien ; toute personne ayant vécu durant cette période se souviendra à jamais de ce sombre chapitre de l'Algérie. Tout Algérien, quel que soit son âge se remémora, ne serait ce que d'un fragment

d'un passé effroyable qui pèse sur les esprits et qui restera à jamais gravé dans les mémoires. Des films et des documentaires ont été réalisés au cours de cette période, ils reviennent sur les événements de la décennie noire afin de s'interroger sur des crimes horribles qui ont été commis dans des circonstances obscures, et afin de dénoncer les injustices qui ont en découlé. *Des hommes et des dieux*, film réalisé par Xavier Beauvois, inspiré librement de l'assassinat des moines de Tibhirine en Algérie en 1996. Ce film a été présenté le 18 mai 2010 dans le cadre de la compétition officielle du Festival de Cannes 2010, il a reçu le Grand prix du jury et a obtenu le 15 février 2011 le César du meilleur film pour l'année 2010. Citons également *Bentalha : Autopsie d'un massacre*, un reportage qui a été diffusé le 8 avril 1999 par la télévision suisse romande TSR 1. C'est un film de Jean-Baptiste Rivoire et Jean-Paul Billault. Ce reportage raconte le massacre commis, dans la nuit du 22 au 23 septembre 2017 dans le village de Bentalha, situé à seulement 15 kilomètres au sud d'Alger. Cette nuit-là le sang a coulé pendant près de cinq heures.

La décennie noire marque son empreinte par une blessure inguérissable et par un cri intarissable, elle démontre le pouvoir maléfique de la violence et met en scène l'erreur et l'horreur d'une idéologie malade. Ce spectacle macabre est peint par les mots d'une « littérature d'urgence », pour souligner la gravité de la situation, pour témoigner en urgence d'une réalité amère et pour écrire cette tragédie afin qu'elle soit gravée dans la mémoire des générations futures : « *J'écris, j'écris pour décrire l'horreur, pour ne jamais oublier, pour que les jeunes générations se souviennent et ne soient plus jamais tentées par l'aventure criminelle du fondamentalisme*¹ », écrit Fatiah en 1996.

Certains auteurs écrivent des pamphlets expliquant les causes de ce bouleversement sociopolitique et les conséquences du fanatisme religieux et idéologique. Rachid Boudjedra publie en 1992 *FIS de la Haine* où l'on peut lire la vision de l'auteur par rapport aux événements d'octobre 1988 qui ont précédé le déclenchement de la machine meurtrière. Selon l'auteur, tout algérien serait responsable de cette tragédie : « *le FIS est la création collective de nous tous. Que nous sommes tous responsables de ce monstre. Non seulement nous l'avons enfanté mais nous l'avons nourri avec notre laisser-aller, nous avons exagéré sa force et son impact sur et dans la société*² ». La même année, Rachid Mimouni écrit *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, un texte qui raconte l'histoire de l'Algérie depuis l'indépendance et

¹ FATIAH, *Algérie, Chronique d'une femme dans la tourmente*, Éditions de l'Aube, Paris, 1996.

² BOUDJEDRA, Rachid, *FIS de la Haine*, Denoël, Paris, 1992, p. 7-8.

explique la victoire inattendue du Front Islamique du Salut lors du premier tour des élections législatives qui se sont déroulées le 26 décembre 1991. D'après Mimouni, le F.I.S. aurait suscité l'intérêt d'un quart de la population algérienne malgré l'idéologie hétéroclite qu'il prône et qui donne une fausse interprétation de la religion musulmane. Selon l'auteur, le peuple algérien se serait rapproché de ce parti à cause de l'incompétence de la classe politique algérienne qui gouvernait à cette période et à cause de la dépression morale et sociale des Algériens³.

Si le pamphlet est publié dans un but explicatif et argumentatif, le texte littéraire quant à lui, il est plus ambitieux du moment où il tend à mettre à nu les maux de la société algérienne auxquels vient s'ajouter une guerre d'une violence insupportable. Dans *Timimoun*, un roman de Rachid Boudjedra publié en 1994, le narrateur évoque régulièrement les actes terroristes lors d'un voyage d'Alger à Timimoun en bus, il n'en demeure pas moins que le terrorisme n'est pas le thème dominant dans le roman. À travers ses lignes, on peut aussi bien percevoir l'alcoolisme, le suicide, les relations sociales, le manque d'affection et l'homosexualité refoulée. Un an plus tard, Boudjedra est plus direct dans ses *Lettres algériennes*. Écrit sous forme de roman épistolaire, mais se rapprochant beaucoup plus des *Lettres philosophiques* de Voltaire, ce livre évoque explicitement le F.I.S. et l'intégrisme religieux et met à nu le terrorisme dans vingt-neuf lettres rédigées par un homme algérien s'adressant à ceux de l'autre rive de la méditerranée. Quant à Rachid Mimouni, il eut à peine le temps de publier son roman *La Malédiction* en 1993 où il met en scène la montée de l'intégrisme en Algérie et le début d'une métamorphose sociale qui donnera naissance aux longues années de terreur. Installé au Maroc après avoir reçu des menaces de mort, la santé de l'écrivain se détériore jusqu'à sa mort due à une hépatite le 12 février 1995 à Paris.

La littérature algérienne des années quatre-vingt diffère de la littérature coloniale par le fait qu'elle ne dénonce plus une colonisation oppressante, mais elle se rapproche davantage de la littérature postcoloniale des années 1980. La littérature qui précède la décennie noire prend en considération les changements qui se sont produits en Algérie au lendemain de l'indépendance, la déception de ceux et celles qui ont contribué à la libération nationale pour finalement prendre conscience du déclin progressif à la fois du pouvoir politique et de la société. Cela se reflète remarquablement dans les romans *Le Fleuve détournée*(1982) de Rachid Mimouni, et dans *Les Chercheurs d'os*(1984) de Tahar Djaout. Cette littérature témoignant du

³ COMPAGNA, Norbert, « Barbarie et intégrisme ». *Forum, fürpolitik, Gesellschaft undkultur*(magazine en ligne). Disponible sur : <https://www.forum.lu/article/barbarie-et-integrisme/>

changement évolue donc vers le début des années quatre-vingt-dix pour décrire une métamorphose d'une envergure beaucoup plus inquiétante et plus dangereuse et qui n'est en définitive que le résultat d'une politique lacunaire qui a permis l'installation de l'ignorance et de l'obscurantisme, cela a favorisé d'une manière surprenante la mutation des idéologies archaïques en tendances meurtrières. On en perçoit les signes avant-coureurs de ce changement brutal dans *Le dernier été de la raison* de Tahar Djaout, un roman posthume qui est venu marquer le début de la folie meurtrière.

On ne peut faire le tour des auteurs algériens de la première génération qui ont continué d'écrire jusqu'à leur mort sans citer Mohammed Dib qui signe lui aussi ses mémoires littéraires de cette tragédie. *La Nuit sauvage* (1995), un recueil de treize nouvelles dont la fin est souvent tragique. Certaines racontent l'Algérie coloniale, d'autres sont plus d'actualité, c'est le cas de la nouvelle qui prête son intitulé au recueil. *La Nuit sauvage* témoigne d'une nouvelle tragédie, celle du terrorisme. Dans ces écrits, Mohammed Dib exprime son ressenti par rapport à cette catastrophe qui vient de frapper son pays. Dans la postface, il affirme que l'écrivain algérien est appelé à s'engager dans les luttes de son pays quelle que soit leur nature, et à révéler au grand jour la vérité que l'on tente d'étouffer ou de falsifier. Face à la terreur, une nouvelle génération d'écrivains voit le jour dans les ténèbres de la décennie noire pour continuer ou pour compléter ce que l'ancienne génération avait commencé.

Avec ces nouveaux écrivains, naît également une nouvelle écriture qui n'est plus dans le langage dramatique, mais plutôt dans le langage comique. Utiliser le comique pour raconter des événements tragiques serait un moyen pour éviter la censure ou encore pour attirer le lecteur. Le comique serait également ce nouveau regard posé sur le tragique afin que ce dernier se vête d'un nouvel habit qui le rendra toujours d'actualité, car la répétition engendre souvent la banalisation :

Si certains témoignages valent par l'intensité du vécu qui les sous-tend, on constate vite que l'horreur, à force d'être répétitive, installe cette banalité dont parlait Mohammed Dib dès 1962 [...] et qui est le pire piège que cette terreur nous tend. La banalité de l'horreur est précisément le thème majeur de *Un Été de cendres*⁴

Et c'est justement Abdelkader Djamaï, journaliste et écrivain algérien, qui vient proposer une écriture différente du tragique, celle de l'humour. Dans son roman *Un Été de*

⁴ BONN, Charles, « Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ? », *Études littéraires maghrébines*, N° 14, L'Harmattan/Université Paris-Nord, 1999.

cendres, l'auteur met en scène un narrateur-personnage qui porte le nom de Benbrik, et qui ne quitte jamais la Direction générale des statistiques où il compte tout. Dans une ville sans nom où l'affolement du terrorisme bat son plein, Benbrik compte les briques qui couvrent les couloirs de son administration, les superficies des différents bureaux, les habitants de sa ville, les personnes assassinées, ou encore les moustiques qui polluent l'atmosphère. À l'image de ce businessman du *Petit Prince* qui passe son temps à compter les étoiles, Benbrik représente ce personnage maniaque qui dissimule peut-être des troubles psychologiques. Une écriture toutefois amusante dans un roman atypique où le spectre de la mort se déplace en catimini à travers le silence et l'attente en faisant de plus en plus de victimes : «...le cimetière a quadruplé de surface depuis trois ans. À chaque fois que la municipalité repousse les murs, la mort, sans se hâter, les rattrape, les dépasse. Parmi les nouvelles tombes se trouvent, fraîches et nues, celles des personnes assassinées⁵ ».

Abdelkader Djemaï publie d'autres romans courts, clairs et efficaces : *Sable rouge* (1996) évoque à la fois l'Algérie coloniale, la pauvreté, la violence et le tremblement de terre dont El Asnam (Chlef) a été le théâtre à deux reprises ; le premier en 1954 et le second en 1980, mais toujours en faisant usage d'une écriture ironique qui est en elle-même une réécriture de l'Histoire, une réécriture différente que d'autres auteurs utiliseront à la fin des années 1990. Nous reviendrons sur l'œuvre de l'écrivain Abdelkader Djemaï dans la deuxième partie de notre thèse.

En 1998, cette même année qui représente l'apothéose de la terreur suite aux nombreux attentats et massacres commis contre le peuple algérien, des journalistes, à l'instar d'Abdelkader Djemaï, tente cette nouvelle écriture littéraire qui raconte le tragique à travers le comique, parmi eux le journaliste algérien Chawki Amari qui écrit dans une chronique pour *Libération* en 1998 : « *Je ris en algérien. Plus souvent je pleure en algérien. Et je parle, je crie, je gueule. En algérien encore. Je fais l'amour, le plus fréquemment en algérien. Mais j'écris en français*⁶ ». Le journaliste mêle rires et larmes dans un contexte sociopolitique tragique, il choisit de lancer son appel de détresse en usant du comique. Le cri de l'auteur algérien se cache derrière ses histoires courtes, ironiques et peintes d'un humour noir poignant et macabre. Le

⁵ DJEMAÏ, Abdelkader, *Un été de cendres*, Éditions Michalon, 1995, p. 112.

⁶ CHAWKI, Amari (1998) « *Je ris, je pleure en algérien, mais j'écris en français* ». « Le dilemme des intellectuels vu par l'écrivain Chawki Amari », *Libération* [en ligne], 6 juillet 1998. Disponible sur : http://www.liberation.fr/evenement/1998/07/06/je-ris-je-pleure-en-algerien-mais-j-ecris-en-francais-le-dilemme-des-intellectuels-vu-par-l-ecrivain_243239

romancier est d'abord journaliste, chroniqueur et caricaturiste, il est apprécié à la fois pour son talent de chroniqueur et pour la subtilité de ses caricatures. Son art représente néanmoins le revers de la médaille : en 1996, il est condamné à trois ans de prison à cause d'un dessin⁷. Après avoir purgé sa peine, il s'installe en France et se lance dans l'écriture littéraire à partir de 1998.

Le journaliste devient ainsi romancier et auteur de nouvelles. Chawki Amari, chroniqueur et caricaturiste au quotidien algérien francophone *El Watan*, rit et pleure en algérien, mais écrit en français pour raconter le malaise du peuple algérien à travers des récits de voyage : *Nationale 1* (récit, 2008), *Après-demain* (roman, 2006), *Le faiseur de trous* (roman, 2007), *À trois degrés, vers l'Est* (recueil de nouvelles, 2008) et *L'âne mort* (roman, 2014), ou dans des romans philosophiques comme sa récente publication *Balak* (2018). Ses écrits relatent les faits du terrorisme durant les années quatre-vingt-dix et les années deux-mille, mais aussi la crise sociopolitique, la crise économique, le crime et différents événements tragiques. Seulement, ces histoires sont racontées de manière comique : les personnages sont ridiculisés, les discours sont ironiques, les répliques sont sarcastiques, les crimes sont banalisés et la mort règne de bout en bout. Un cynisme et une résignation sont perçus dans les écrits de Chawki Amari : dans *Lunes impaires*, recueil de nouvelles et de chroniques, l'humour noir est omniprésent. Dans certaines nouvelles du recueil *À trois degrés, vers l'Est*, le burlesque est la forme que prennent les actions, et dans d'autres le comique est mêlé au fantastique pour donner naissance à une sorte de « comédie fantastique ». En somme, dans ses écrits, l'auteur ironise sur la réalité algérienne pour en faire une satire sociale et politique. Voilà le constat à partir duquel notre choix sera porté pour entreprendre une recherche sur le comique dans la littérature algérienne d'expression française.

L'objet de notre recherche est le comique comme concept littéraire. D'abord, nous essayerons de le définir comme un concept que l'on retrouve dans différentes formes artistiques : caricature, bande dessinée, cinéma, théâtre, etc. Cette première partie de notre recherche prendra comme référence le travail d'Henri Bergson et de bon nombre de théoriciens du comique (Baudelaire, Escarpit, Freud, Noguez, Sareil, etc.). Nous mettrons en exergue les caractéristiques d'un comique dit littéraire, nous préciserons par la suite notre champ d'étude, il s'agira d'un comique du roman et de la nouvelle. Notre ambition finale sera de repérer une

⁷ Le 3 juillet 1996, en pleine guerre civile algérienne, Chawki Amari est emprisonné à la prison de Serkadj pour une caricature « offensant l'emblème national », publiée dans *La Tribune*. Dans ce dessin, il « traite le drapeau algérien de linge sale ».

forme particulière du comique dans la littérature algérienne, celle de la nouvelle et du roman algériens. Les écrits de Chawki Amari qui représentent notre corpus, nous serviront de support afin de révéler les caractéristiques d'un éventuel comique littéraire algérien.

Commençons par expliquer les motivations qui nous ont amenée à choisir le comique comme objet d'étude. Après avoir lu les écrits de Chawki Amari, nous avons le choix de travailler soit sur le comique, soit sur le fantastique, mais nous avons constaté que le comique est bien plus présent que le fantastique dans les textes de Chawki Amari. Ainsi, le fantastique dont il est question dans les écrits de cet auteur algérien demeure insuffisant pour entreprendre une étude qui compléterait les travaux antérieurs relatifs au fantastique. Nous savons aussi que le fantastique est un genre qui a longtemps été l'objet d'innombrables travaux de recherche, et la littérature fantastique a inspiré bon nombre d'universitaires et de théoriciens. En revanche, le comique n'a pas été assez étudié par la critique littéraire malgré des études et des essais ambitieux (Aristote, Hobbes, Baudelaire, Bergson, Escarpit, etc.), encore moins dans la littérature algérienne d'expression française. D'autant plus que le comique, dans la recherche littéraire, n'a pas eu le même statut que le tragique pour la simple raison qu'il a été considéré pendant une longue période comme le contraire du sérieux, et qu'il est pour ainsi dire incapable de traiter des thèmes graves à cause de son incompatibilité avec l'émotion. Ces préjugés à l'égard du comique nous ont encouragée à approfondir nos recherches dessus.

Le comique prend actuellement des formes diverses : caricature, bande dessinée, théâtre, blague, devinette, sketch, one-man-show, sitcom, film, chronique, nouvelle et roman. Ses thèmes sont variés : mœurs et caractères, relations sociales, études et carrières professionnelles, thèmes politiques, culture et religion, terrorisme et guerres. Ce style touche à tout et n'épargne personne. Considéré depuis toujours comme un genre mineur, il devient de nos jours un moyen d'expression qui dérange. Des humoristes et des chroniqueurs sont critiqués et parfois même interceptés, leurs spectacles sont annulés et leurs écrits sont diffamés. Les artistes et les écrivains comiques sont souvent accusés de faire usage d'un langage inapproprié, voire vulgaire et de tenir des propos grossiers et blessants. Ce procès affligé au comique a donc motivé notre choix tout en sachant que des travaux ont d'ores et déjà été entrepris sur le comique au siècle dernier : Freud (1905), Cazamian (1952), Escarpit (1963), Sareil (1984), Jean-Marc Defays (1999), etc. Par contre une étude sur le comique littéraire algérien reste une opportunité intéressante afin d'apporter un nouveau souffle à ce monde subtil que l'on tente d'étouffer.

Ainsi, notre problématique tourne autour de l'utilisation du comique comme procédé d'écriture littéraire. Nous tenterons à travers cette étude de révéler comment le comique, comme procédé d'écriture littéraire, est utilisé dans le récit tragique, et d'expliquer le choix de cette démarche d'écriture, qu'est le comique, pour raconter un récit tragique. Ainsi, nous nous interrogerons sur l'imaginaire dans lequel baignent les inspirations de l'auteur et ce qui l'amène, justement, à faire usage du comique dans le récit tragique. Nous tenterons donc de répondre aux questions secondaires suivantes :

- Quelles seraient les sources d'inspiration de l'écrivain Chawki Amari ? De quelles œuvres littéraires s'inspire-t-il ? Est-ce que son écriture journalistique aurait une influence sur ses écrits littéraires ?
- Quelle est la fonction du rire dans le récit tragique ?
- Quelles démarches seraient utilisées par Chawki Amari pour réécrire l'Histoire ?

Afin de répondre à cette problématique, nous avons formulé des hypothèses que nous essaierons de confirmer ou d'infirmer au terme de cette thèse :

- L'auteur se serait inspiré de certaines œuvres littéraires occidentales ; récits tragiques où l'on trouve le rire : comédie, drame, tragi-comédie, roman réaliste, roman tragique, théâtre de l'absurde, ou de ses écrits journalistiques, notamment ses chroniques. L'auteur serait influencé par la littérature orale arabe et orientale ; les contes populaires de Djeh'a.
- Le comique aurait un lien avec le genre littéraire : il est possible qu'il installe une atmosphère inquiétante qui annoncerait l'intrigue policière, le récit fantastique et/ou l'événement tragique.
- Utiliser le comique pour raconter le tragique serait une forme d'autodérision et ainsi une forme de résignation. Le comique serait une thérapie et un moyen de purification ; une sorte de catharsis qui soulagerait et l'auteur et le lecteur de leurs souffrances et de leurs frustrations.
- La parodie serait l'une des formes de réécriture dans les écrits de Chawki Amari. Une réécriture du tragique qui empêcherait l'Histoire de sombrer dans la banalité à force de la répéter de la même manière.
- Le comique serait en lui-même une forme d'autocensure ; le comique serait le masque que le récit tragique porte pour passer inaperçu quand il dénonce le régime politique ou certains phénomènes sociaux.

Afin de mener à bien ce travail de recherche, nous avons élaboré un plan de travail qui se compose de deux parties principales. La première partie concerne le comique comme concept générique, ensuite le comique comme concept littéraire. Cette partie se subdivise en deux chapitres : le premier chapitre sera consacré au comique et à ses différentes formes. Le second chapitre abordera la littérature maghrébine et algérienne à caractère comique.

Le premier chapitre de cette première partie met en exergue les principes du comique, les différentes situations qui génèrent le comique et les différentes notions appartenant à ce même champ conceptuel : humour, ironie, burlesque, parodie, pastiche et satire, et ce, dans le but de faire la distinction entre ces notions, et ainsi repérer ces procédés dans le texte, les relever et les interpréter. Nous aborderons également dans ce premier chapitre le rire comme résultante physique du comique, mais qui n'est pas toujours d'origine comique, car le rire peut être le résultat d'une situation tragique. Nous définirons ainsi les différents rires: le rire sardonique, le rire diabolique et le rire carnavalesque.

Le second chapitre de cette première partie sera consacré au concept du comique dans la littérature algérienne d'expression française. Seront abordées dans ce chapitre la littérature maghrébine d'expression française, la littérature algérienne à caractère comique, la littérature algérienne à caractère comique, les origines du rire dans les contes populaires de culture arabe ou orientale, et les réminiscences de ce rire dans certaines œuvres algériennes d'expression françaises.

À travers cette première partie, notre recherche tend à mettre en exergue les principes du rire, ses différentes formes, les concepts qui lui sont voisins et son évolution dans la littérature occidentale et maghrébine. Dans un premier temps, les principes du comique seront expliqués selon les théoriciens du rire précédemment évoqués. Dans un deuxième temps, nous nous focaliserons sur la littérature algérienne à caractère comique. Nous passerons en revue les auteurs ayant utilisé le comique comme procédé d'écriture dans leurs romans et dans leurs nouvelles.

La deuxième partie de cette thèse sera consacrée au comique dans le récit tragique. L'objectif étant d'établir la relation entre comique et tragique dans la littérature algérienne d'expression française. Dans un premier temps, des oeuvres d'auteurs algériens des années soixante-dix, quatre-vingt et quatre-vingt-dix seront présentées comme étant des écrits ayant mêlé comique et tragique. Dans un deuxième temps, c'est l'auteur de notre corpus qui sera

présenté, ainsi que ses écrits journalistiques et ses productions littéraires. Nous reviendrons dans ce deuxième chapitre sur ses chroniques et ses caricatures, nous préciserons leurs thèmes et présenterons les procédés d'écriture utilisés par le chroniqueur. Nous aborderons par la suite ses écrits littéraires et présenterons les romans et les nouvelles qu'il avait publiés depuis 1998 jusqu'à nos jours. Le troisième chapitre sera consacré à l'analyse du comique dans les récits tragiques de Chawki Amari. C'est dans ce dernier chapitre que le corpus sera analysé pour montrer en quoi les récits sont tragiques, car les récits racontés dans les écrits de Chawki Amari, rappelons-le, sont tragiques, mais racontés de manière comique. Le troisième chapitre de cette deuxième partie fera le lien entre tragique et comique dans le corpus qui fait l'objet de notre étude.

Comme nous l'avions précisé plus haut, le deuxième chapitre présentera l'auteur et ses écrits et le troisième abordera le caractère à la fois comique et tragique des récits : nous préciserons les thèmes tragiques et la narration caractérisant les romans et les nouvelles de Chawki Amari, ainsi que l'atmosphère étrange qui entoure parfois ces événements tragiques. Nous allons montrer que ces thèmes tragiques auraient un lien avec les genres littéraires auxquels appartiennent les textes de notre corpus, et cela explique en partie la classification générique de notre corpus avec laquelle nous allons entamer notre analyse.

Quant à l'étude du comique, elle va impliquer l'analyse de trois éléments : le rire du lecteur, le rire du personnage et l'humour du narrateur. Nous allons tenter de comprendre ce qui provoque le rire du lecteur et l'effet produit sur ce dernier quand le comique fait irruption dans le récit. Pour analyser le rire du lecteur, nous reviendrons sur les travaux de Thomas Hobbes sur la nature humaine et sur les études de Charles Baudelaire sur le rire et le comique pour analyser le rire du lecteur.

L'étude du personnage comique sera liée au comique de formes et de mouvements, mais aussi aux effets comiques produits dans le récit et qui auraient un lien avec le genre littéraire. Quant au discours comique, il sera traité en prenant en compte le comique de mots, principalement la répétition. Nous nous baserons sur le travail d'Henri Bergson pour étudier le comique de mots et de mouvements, ainsi que les effets comiques.

Afin d'analyser le caractère à la fois comique et tragique du récit, nous allons utiliser une grille d'analyse qui montre comment le récit altère entre comique et tragique à la suite d'une rupture des facultés humaines chez les personnages. Il s'agit d'une grille établie par

Alfred Michiels dans la préface de son « Essai sur le talent de Regnard et sur le comique en général » publié en 1854. Nous allons donc montrer les différentes formes comiques et tragiques dans les écrits de Chawki Amari en nous basant sur cette grille, et leur impact sur l'intrigue et sur l'aboutissement de l'histoire.

Le dernier point que nous allons aborder dans ce troisième chapitre consacré à l'analyse du corpus est le récit ironique et parodique. En effet, nous allons tenter de révéler le caractère ironique de certains écrits littéraires du journaliste en étudiant l'ironie narrative et l'ironie dramatique en se référant à l'étude de Pierre Schoentjes, un ouvrage qui sera cité dès le premier chapitre de la première partie, *Poétique de l'ironie* (2001), et qui regroupe les différentes théories qui définissent et qui analysent l'ironie sous ses différentes formes. Quant au caractère parodique, il sera analysé à travers une étude des liens intertextuels entre l'hypertexte et l'hypotexte (Genette, 1982).

Nous bouclerons notre analyse par une conclusion partielle qui synthétise les résultats de notre étude, ensuite nous acheverons notre travail de recherche par une conclusion générale dans laquelle seront confirmées ou infirmées les hypothèses émises au point de départ de notre thèse. Bien entendu, cette conclusion générale ne représente pas l'aboutissement définitif de notre travail de recherche, mais elle ouvrira le champ à des réflexions plausibles ainsi qu'à des interrogations possibles qui tournent autour de la question du comique dans le récit tragique et qui seront certainement l'objet d'études ultérieures sur ladite notion.

Première partie

La littérature à caractère comique

La présente recherche se compose de deux parties à travers lesquelles le comique sera étudié d'abord d'un point de vue général, ensuite de façon spécifique. De prime abord, nous aborderons une vision assez globale sur le comique en vue de parvenir à construire une signification particulière de cette notion.

La première partie de ce travail abordera les notions qui se rapportent au comique littéraire. Dans le premier chapitre, nous exposerons les principes du comique et les différentes situations risibles que l'on peut trouver dans un texte littéraire. Pas seulement, nous nous attarderons sur des exemples pris du domaine extra-littéraire pour expliquer cette notion : cinéma, bande-dessinée, caricature. Mais nous chercherons ensuite, à définir et à expliquer les concepts voisins, c'est-à-dire l'humour, l'ironie, le burlesque, l'héroï-comique, la parodie et la satire, aspects indispensables pour entamer toute analyse du comique, car il est important de faire la distinction entre le comique et les différentes notions qui lui sont proches. Le dernier point qui sera abordé dans ce premier chapitre est le rire, résultat systématique du comique, ou presque. Nous démontrerons que le rire n'est pas forcément d'origine comique et qu'il peut, dans certains cas, provenir du tragique. Nous essaierons d'expliquer l'évolution du rire à travers la littérature, et ce, en étudiant les différentes conceptions que l'on a de cette notion.

Le second chapitre se focalisera sur la littérature maghrébine d'expression française. Nous évoquerons différents romanciers maghrébins qui ont écrit pendant la période coloniale et la période postcoloniale. Nous verrons le changement qui a été introduit dans les démarches d'écriture et dans les thèmes abordés, un changement qui annonce dès le début des années quatre-vingt l'avènement d'une nouvelle littérature algérienne d'expression française dont les auteurs optent déjà pour l'ironie dans leurs écrits. En outre, la littérature algérienne de langue arabe sera évoquée dans ce travail afin de montrer, non pas les différences entre les écrits francophones et arabophones, mais certainement un point commun que nous constatons dans les textes de certains auteurs.

Chapitre I

Pour une théorie du comique

Avant d'entreprendre toute tentative de définition et d'analyse du comique dans la littérature, il est important d'exposer les idées reçues que l'on a du comique pour ensuite les réviser. Dans un premier temps, nous allons passer en revue les problématiques qui entourent la notion de comique, les difficultés qui émanent de la tentative de le définir, ainsi que les différents préjugés dont il est victime, et ce, en nous basant sur les études de Jean-Marc Defays⁸.

Le comique est un phénomène difficile à discerner, mais il n'est pas pour autant indécidable. Le problème du comique vient du fait qu'il se présente sous plusieurs formes, de procédés et de thèmes. D'autant plus qu'il est ambigu et instable : il peut être cerné à travers un jeu de mots, comme il peut influencer sur l'ensemble d'une conversation ou d'une scène pour se propager tout au long d'un roman. Mais il est souvent confronté à un problème, celui de la classification : comment pourrait-on le classer ou le répertorier ? S'agit-il d'un genre à part entière ou fait-il partie d'un genre principal ? Est-il un genre qui donne d'autres catégories du comique ou est-il lui-même une catégorie d'un genre littéraire quelconque ? Se distingue-t-il des autres procédés qui provoquent le rire comme le burlesque, la satire ou l'ironie ou ces procédés sont-ils justement des variantes du comique ? Toutes ces interrogations devraient trouver des réponses avant toute analyse préalable du discours comique.

Dans *Approches du discours comique* (1999), Defays explique que l'hypothèse selon laquelle le comique est un langage comportant des éléments linguistiques propres n'est pas tout à fait fiable, car on peut retrouver des procédés relatifs au comique dans des discours différents. En revanche, l'étude linguistique de ces éléments pourrait aider à l'analyse du comique. Il est alors possible, grâce à la linguistique et à ses différentes branches, de repérer l'élément comique dans un langage quelconque.

Si le comique est un style, les éléments qui lui sont relatifs n'apparaîtront que dans ce style-là, or on peut tout à fait les retrouver sous d'autres formes ou dans d'autres discours : poétique, argumentatif, mais aussi dans des propos incohérents. Prenant comme exemple

⁸ Chercheur qualifié au Fonds national de la recherche scientifique, maître de conférences à l'université de Liège. Il dirige actuellement le département français de l'institut supérieur des langues vivantes de l'université de Liège. Il enseigne la linguistique, l'analyse du discours, la pragmatique. Il travaille également sur la francophonie et sur la didactique du français-langue étrangère.

l'anaphore, procédé souvent utilisé dans le discours comique, l'anaphore se manifeste également dans d'autres énoncés qui n'ont pas pour fonction le rire, comme la poésie, la narration, l'argumentation ou l'explication. Ainsi, certains éléments que l'on considère comme des procédés propres au comique interviennent dans des genres différents dans le but d'enchanter, raconter, convaincre ou expliquer.

Le comique est-il un genre ? Le genre est reconnaissable par une thématique, une rhétorique et une composante discursive et narrative particulière. Tout genre se distingue par des caractéristiques qui lui sont spécifiques. Cependant, le comique se présente sous des formes et des aspects différents et instables, auxquels il est difficile de trouver un dénominateur commun.

Pour ce qui est du rire, qui est la réaction physiologique spécifique résultant du comique, il ne peut pas à lui seul suffire pour faire du comique un genre. Le mieux serait alors d'analyser ses procédés et les résultats du phénomène qui en découle sans pour autant s'obstiner à le classer comme un genre bien défini et bien précis dans un cadre limité, car finalement le comique est tellement instable qu'il est difficile de le cerner et son utilisation est trop ambitieuse qu'il est impossible de limiter son usage.

Si le comique n'est ni langage, ni style, ni genre, pourrait-on alors élargir la conception que l'on en a pour en faire une littérature ? Ce qui est littéraire est forcément esthétique. Cela dit, le comique n'a rien d'esthétique. Une œuvre comique n'est pas belle, elle est réussie, on peut même dire d'une figure de style ratée ou déformée qu'elle est comique. Le comique ne relève pas toujours de la littérature, car il peut prendre des formes qui ne sont pas littéraires. Parler d'une littérature comique limite le champ d'activité du comique et met un terme à ses ambitions artistiques et intellectuelles.

Il n'existe pas de littérature comique, mais le comique existe dans la littérature. Aussi, ces deux genres ont des points communs : l'objet de la littérature est la langue, et celui du comique est l'utilisation ludique du langage.

Somme toute, pour éviter toute définition simple et simpliste du comique en se référant constamment au sérieux, il faudrait alors éviter cette opposition classique et conventionnelle entre le comique et le sérieux et se rappeler que certaines utilisations du comique ont un objectif sérieux et ambitieux.

1 Le comique et ses formes

Avant tout, il faut préciser que Bergson n'essaye pas de donner une définition du comique et de l'enfermer dans une signification limitée et interchangeable. Il considère la fantaisie comique comme quelque chose de vivant qui grandit et qui s'épanouit, il serait alors inutile et même incorrect de lui attribuer une définition : c'est un concept qui se développe et qui change selon les conditions et les situations, selon l'espace et le temps. Ce qui nous fait rire aujourd'hui n'aurait sans doute pas suscité le rire des gens il y a un siècle, on irait même jusqu'à dire qu'il aurait pu aiguïser leur hostilité et leur lassitude. Ce qui provoque le rire chez un Anglais n'est pas forcément source de rire chez un Maghrébin. Bergson tente surtout de passer en revue les différentes figures et situations qui provoquent le rire ainsi que les caractéristiques d'un discours comique. Le philosophe français lève le voile sur ce qu'est le comique de caractère, il tente de répondre à la question : comment le comportement humain devient risible ?

1.1 Les principes du comique

Selon Bergson, le comique se base sur quatre principes : le caractère humain, l'insensibilité, l'intelligence pure et le caractère social. « *Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain*⁹ », écrit Bergson. Le philosophe ne vient ici que pour confirmer ce que ses prédécesseurs avaient affirmé plusieurs siècles plus tôt. La caractéristique humaine du rire renvoie à une conception aristotélicienne qui revient plus tard dans l'« Avis au lecteur » de *Gargantua* de Rabelais (1534) où l'auteur déclare que le « *rire est propre à l'homme* ». Donc, selon Bergson, il n'y a que l'homme qui peut être comique : « *Un paysage pourra être beau, gracieux, sublime, insignifiant ou laid ; il ne sera jamais risible. On rira d'un animal, mais c'est parce qu'on aura surpris chez lui une attitude d'homme ou une expression humaine*¹⁰ ». Ainsi, on se moque d'un âne qui adopte un comportement humain dans *L'âne d'or* d'Apulée lorsqu'on le surprend en train de manger des pâtisseries.

Deuxième principe du rire : l'insensibilité et l'indifférence. Dans un second temps, le comique est marqué par une rupture avec l'émotion. Bergson affirme qu'il n'y a pas de place aux sentiments lorsqu'il s'agit du comique : « *Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion*¹¹ ». Cela ne signifie nullement que l'on ne peut rire d'une personne que nous aimons

⁹ BERGSON, Henri, *Le rire* (1900, PUF), Flammarion, 2013, p. 62.

¹⁰ *Ibid.*, p. 62.

¹¹ *Ibid.*, p. 63.

ou avec laquelle nous compatissons. Parfois, c'est justement cette personne pour laquelle nous éprouvons de l'affection ou de la pitié qui provoque le rire, et le but n'est pas la moquerie mais le réconfort. Le rire est aussi indicateur de complicité et d'intimité. Seulement, pour que ce rire soit franc et honnête, il faudrait se détacher pendant un moment de cette affection. Si l'on parvient à oublier nos sentiments et nos émotions en regardant les drames de la vie, on pourra alors y percevoir le comique : «...*assistez à la vie en spectateur indifférent : bien des drames tourneront à la comédie*¹² ». Mais l'indifférence ne suffit pas pour créer le comique, il faut qu'elle soit accompagnée d'une certaine intelligence qui se heurte à d'autres intelligences, s'unit à ces intelligences et coexiste avec pour en former une intelligence commune, celle d'un groupe. Comme le souligne Bergson, « *notre rire est toujours le rire d'un groupe*¹³ ». Le philosophe donne l'exemple d'un voyageur qui, dans un train, entend les éclats de rire d'un groupe de gens, ce voyageur n'en rit pas pour la simple raison qu'il ne fait pas partie de ce groupe. Comme on l'a fait remarquer plus haut, le rire est celui d'un groupe social bien déterminé, le rire d'un Anglais n'est pas celui d'un Français, encore moins celui d'un Algérien. Le rire représente la culture, les traditions, les idées et les mœurs d'une société particulière : la différence ethnique élargit l'écart dans la compréhension du rire.

Pour résumer les principes du comique, nous pourrions dire que le comique émerge de la réunion d'un groupe de personnes qui dirigent leur attention sur l'un d'entre eux et, en dépit de l'affection qu'ils éprouvent pour lui, ils se détachent pendant un moment de leurs sentiments pour ne laisser place qu'à leur intelligence. Nous allons ainsi voir comment cette intelligence sera employée pour dévoiler le comique et quel est justement ce point particulier qui peut dégager un effet comique.

1.2 Situations comiques et déclencheurs du rire

Bergson donne un exemple d'une situation qui peut avoir un effet comique, c'est l'exemple de l'homme qui court, trébuche et tombe. La foule en rit à cause d'un changement brusque et surtout involontaire de la situation et qui s'est produit à cause d'une maladresse ou d'une *raideur de mécanique* comme la qualifie Bergson. Il existe aussi un autre cas de figure : quand on provoque la chute d'une personne qui « *croit s'asseoir sur une chaise solide et s'étend sur le parquet*¹⁴ », même si la chute est voulue, elle est toutefois comique. Mais dans l'un ou

¹² BERGSON, *op. cit.*, p. 63.

¹³ *Ibid.*, p. 64.

¹⁴ *Ibid.*, p. 66.

dans l'autre cas, le comique est accidentel : « ... *quand un effet comique dérive d'une certaine cause, l'effet nous paraît d'autant plus comique que nous jugeons plus naturelle la cause*¹⁵ ».

Autres situations pouvant engendrer l'effet comique : la distraction. Socrate raconte dans le *Théétète* de Platon (428-346 av. J.-C.) que Thaïes faisait de l'astronomie et regardait les étoiles quand il tomba dans un puits. Une servante Thrace se moqua alors de lui en disant : « *Dans son désir de connaître ce qu'il y a dans le ciel, il ignorait ce qu'il y avait devant lui et sous ses pieds* ». Cet exemple est repris par Bergson dans son livre où il fait référence à la fois à Thaïes et à Don Quichotte : « *Sans doute une chute est toujours une chute, mais autre chose est de se laisser choir dans un puits parce qu'on regardait n'importe où ailleurs, autre chose y tomber parce qu'on visait une étoile*¹⁶ ».

La distraction provient des esprits qui se concentrent sur une idée chimérique : un rêve qui les obsède ou un idéal qu'ils voudraient atteindre, mais le chemin vers l'utopie est pavé d'obstacles. Des obstacles que des personnes, à l'image de Don Quichotte, ne perçoivent pas parce qu'ils sont aveuglés par leurs rêves, et souvent, cette idée obsessionnelle qu'ils veulent absolument réaliser devient la cause de leurs tourments et de leur chute. Pis encore, ils passent à côté de choses intéressantes et leur vie se verront gâchées à cause d'une chimère. Le rire est justement là pour leur ouvrir les yeux, pour leur montrer la réalité et pour leur éviter l'irréparable.

La critique n'est pas le seul moyen utilisé pour éduquer les gens, on peut les éduquer en se moquant d'eux. Cela semble immoral, mais combien de comportements se sont améliorés et combien d'esprits se sont réveillés grâce à la caricature ? C'est donc un vice comique : celui qui n'est pas assez répugnant pour le haïr mais assez désagréable pour le corriger. Dans cette optique, il n'est pas question de « vice tragique », celui que nous méprisons, celui que nous redoutons et celui que nous rejetons mais il s'agit de celui du vice malicieux qui colle à la peau du personnage et le représente entièrement. Ce sont ces vices qui deviennent des caractères. Quand on en parle, on a beaucoup plus envie d'en rire que d'en pleurer. Les comédies prennent souvent les noms de ces caractères (*L'Avare*, *Le malade imaginaire*). Les personnages de la comédie sont associés à leurs caractères, contrairement aux personnages de la tragédie qui sont associés à leurs actions et à leur destin. Parler d'un homme qui a vengé son père en tuant son

¹⁵ BERGSON, *op. cit.*, p. 68.

¹⁶ *Ibid.*, p. 78.

oncle nous évoque Hamlet et l'amoureux qui se donne la mort par amour nous rappelle un Roméo, mais quand on dit « jaloux », nous pensons à Sganarelle et quand on dit « imposteur », c'est Tartuffe qui nous vient à l'esprit. La comédie est donc une correction des vices comme le rire, une correction des rêves. La fonction du comique ne se limite pas seulement à la moquerie, elle présente également un but ambitieux, celui d'éduquer.

Revenons aux situations qui peuvent générer un effet comique. Nous avons évoqué jusqu'à présent plusieurs situations qui provoquent le rire : la maladresse ou la raideur, la naïveté, la distraction ou encore le vice. Mais ce que nous avons montré jusqu'alors à travers ces exemples demeure insuffisant pour une analyse profonde du comique. Si nous observons de près les comportements et les situations comiques, nous constatons que le comique est un écart à la norme et au conformisme. Le comique est une ouverture d'esprit, une attitude « cool » comme diraient les jeunes d'aujourd'hui. Les esprits bien pensants ne sont pas concernés par le comique, ils y voient une impolitesse et une exagération. Seulement, nous vivons dans un monde qui est en perpétuelle décadence, un monde où l'on n'est pas à sa dernière tragédie. L'homme rit pour se reconforter, le rire devient alors une thérapie et le comique devient l'affaire de tous.

Henri Bergson distingue d'autres catégories de situations comiques. Citons le diable à ressort, le pantin à ficelles, ou encore la boule de neige. Ces trois situations comiques formalisent la répétition que nous allons voir plus loin dans le comique de mots et de mouvements.

Initialement, le diable à ressort est une boîte où l'on trouve généralement un clown qui surgit chaque fois que l'on essaie de l'enfermer. Ce jouet représente l'image d'un conflit entre obstinations caractérisées par la répétition des actions jusqu'à ce que l'une des parties renonce et cède à l'autre. Nous retrouvons le principe de ce jouet dans le théâtre et dans le cinéma comique : le personnage reçoit un coup de bâton qui l'assomme. Il se redresse, et aussitôt il reçoit un second coup qui l'aplatit. Chaque fois que l'action se répète, le comique de la situation s'accroît et l'amusement du public augmente.

Cette image se reflète aussi bien dans les actions que dans les mots. Dans le théâtre de Molière, cette situation revient constamment. Dans *Le Mariage forcé*, Sganarelle et Pancrace s'opposent de par leurs idées : Sganarelle veut forcer le philosophe à l'écouter, alors que ce dernier ne cesse de parler. Chaque fois que Sganarelle tente de repousser Pancrace dans les

coulisses, ce dernier revient sur la scène pour continuer ses bavardages. Quand Sganarelle finit par enfermer Pancrace à l'intérieur de la maison, ce dernier surgit de la fenêtre qui s'ouvre tout comme le clown qui réapparaît de la boîte à ressort.

Le théâtre ne serait pas le seul genre littéraire qui a recours à cette catégorie de situation comique. Nous retrouvons l'image de la boîte à ressort dans *Le Hobbit* de l'écrivain britannique J.R.R Tolkien. Par exemple, dans le deuxième chapitre intitulé « Rôti de moutons », le hobbit Bilbo et ses camarades les nains sont pris au piège par des trolls qui s'apprêtent à tuer Bilbo et ses compagnons de voyage afin de les manger. Mais grâce aux interventions de Gandalf le magicien, le massacre leur a été évité. En effet, le magicien se cache discrètement et réussit à semer la zizanie entre les trois trolls qui se disputaient sur la manière de cuisiner les nains. Le magicien intervenait dans leurs discussions en glissant des propos contredisant leurs décisions, et les trolls s'énervent à chaque proposition pensant que c'est l'un d'eux qui s'amuse à contredire les deux autres, et après chaque intervention de Gandalf, une dispute se déclenche. Cette situation comique se répète jusqu'au levé du soleil et les trois trolls finissent par se transformer en pierre.

Pour ce qui est du pantin à ficelles, c'est une marionnette que l'on fait bouger à l'aide d'un fil. Bergson utilise encore une fois cette image ludique pour représenter une autre catégorie de situation comique : des marionnettes manipulant des marionnettes. Meilleur exemple du théâtre comique, *Turcaret* de Lesage où chaque personnage est le pantin à ficelles d'un ou de plusieurs autres personnages :

Innombrables sont les scènes de comédie où un personnage croit parler et agir librement, où ce personnage conserve par conséquent l'essentiel de la vie, alors qu'envisagé d'un certain côté il apparaît comme un simple jouet entre les mains d'un autre qui s'en amuse. Du pantin que l'enfant manœuvre avec une ficelle à Géronte et à Argante manipulés par Scapin, l'intervalle est facile à franchir¹⁷

Cette situation comique, peut évoluer vers une autre situation risible si les machinations manigancées par un personnage se retournent contre lui, on parlera alors d'inversion. Il s'agit du manipulateur manipulé, de l'arroseur arrosé ou du dupeur dupé. Une situation ordinaire et habituelle où le statut de chacun est prédéfini, où les actions sont routinières et les réactions sont prévisibles, un événement surgit subitement, bouleverse la situation et provoque un renversement de situation : « *C'est ainsi que nous rions du prévenu qui fait de la morale au*

¹⁷ BERGSON, *op. cit.*, p. 107.

juge, de l'enfant qui prétend donner des leçons à ses parents, enfin de ce qui vient se classer sous la rubrique du "monde renversé"¹⁸».

Le meilleur exemple qui nous vient à l'esprit quand nous évoquons l'inversion est la ruse d'Ulysse afin d'échapper au cyclope. Homère raconte dans l'*Odyssée* l'épisode d'Ulysse avec le Cyclope. Pris en otage dans la grotte du géant, le héros grec se présente au monstre sous le nom de « Personne », lui propose un nectar divin et enivre le Cyclope qui s'endort aussitôt. Les Grecs grimpent sur le monstre endormi et lui crèvent son œil unique. Le monstre se réveille et hurle de douleur, les autres cyclopes arrivent, l'interrogent sur la cause sa souffrance, Polyphème répond : « *C'est Personne !* ». Cette ruse traverse les temps et les âges et devient une forme d'intelligence et un mythe représentant le courage et la bravoure. De tout le périple d'Ulysse, ce coup de maître joué au plus redoutable des montres de l'*Odyssée* est sans nul doute ce que l'on retient souvent des exploits du héros grec : une minuscule créature qui trompe un monstre géant. Encore une ruse qui laisse le sourire aux lèvres et qui amène à s'interroger sur la cause de ce rire caché ou dissimulé derrière un sentiment d'admiration : est-ce le coup du vin qui nous fait rire ou l'aspect ridicule du Cyclope qui perd son œil unique ?

Dans le roman, et pour reprendre l'exemple de l'œuvre de Tolkien, nous avons une situation qui nous rappelle de coup d'Ulysse. Dans le cinquième chapitre intitulé « Énigmes dans le noir », le hobbit est coincé dans un endroit obscur et sinistre où surgit une créature monstrueuse au nom de Gollum. La créature propose au hobbit un jeu d'énigmes et promet à Bilbo de lui montrer la sortie s'il gagne au jeu. Dans le cas contraire, le hobbit sera mangé par Gollum. Le hobbit réussit à résoudre toutes les énigmes, et Gollum échoue quand Bilbo l'interroge sur l'objet se trouvant dans sa poche, chose que la créature est incapable de deviner. Fou de rage, Gollum s'apprête à attaquer Bilbo quand se dernier enfle l'anneau magique qui se trouve dans sa poche et devient par ce fait invisible. Le Hobbit réussit à échapper à la vue de Gollum qui se met à le chercher désespérément. Bilbo suivant Gollum discrètement, finit par se trouver devant la sortie.

Quant à la boule de neige, une situation comique appelée également « effet domino ». On peut la résumer ainsi : « *Le visiteur qui entre avec précipitation dans un salon : il pousse une dame, qui renverse sa tasse de thé sur un vieux monsieur, lequel glisse contre une vitre qui tombe dans la rue sur la tête d'un agent qui met la police sur pied*¹⁹ ». Dans le cinquième acte

¹⁸ BERGSON, *op. cit.*, p. 117.

¹⁹ *Ibid.*, p. 109.

de sa comédie *Le Mariage de Figaro*, Molière utilise ce procédé. Sur scène, deux pavillons dans un parc : un côté cour et un côté jardin, un banc et des arbres. Il fait nuit, onze personnages s'y trouvent dont certains se trouvant à l'intérieur de deux kiosques. Franchette apporte un panier de provisions à Chérubin qui se cache, Figaro veut confondre sa fiancée qui serait, croit-il, prête à donner ses faveurs au comte Almaviva. Le comte de son côté, vient réclamer à Suzanne le droit ancestral de tout noble sur les futures mariées vivant sur ses terres. La comtesse et Suzanne veulent tromper le comte, ainsi de suite; tous ces personnages se bousculeront dans le noir.

L'effet boule de neige ne se limite pas à l'action, Bernard Dadié exploite ce procédé comique dans son théâtre en y ajoutant une touche personnelle. Dans sa comédie *Papassidi maître-escroc*, la répétition du mot « ami(e) » entraîne un effet boule de neige : « *Je vais parler de toi à un ami qui ... une amie dont la bonne sœur est la bonne amie d'un très gros, gros bonnet*²⁰ ». La répétition vient marquer dans ce discours l'importance d'une amitié avec une personne d'influence. Ce pouvoir, utilisé même à des fins immorales, est représenté par les adjectifs « bonne » et « gros », ce dernier est non seulement répété mais précédé par l'adverbe « très ». L'effet boule de neige indique les étapes successives par lesquelles l'objectif sera réalisé, ce procédé reflète la manière selon laquelle les gens, dans la majorité des cas, atteignent leurs objectifs qui consiste à *connaître quelqu'un qui connaît quelqu'un qui connaît quelqu'un*. Le comique réside dans le fait que ces relations sociales deviennent stéréotypées, elles représentent une réalité actuelle. La répétition, dans toutes ses formes, tend à refléter de manière comique les vices d'une société que le lecteur, ou le spectateur, reconnaît et à laquelle il s'identifie.

Pour ce qui est du quiproquo, il s'agit d'imaginer ou de mettre en place un malentendu entre deux personnes, pour provoquer le rire. Ce malentendu consiste simplement à prendre une personne pour une autre, ou une chose pour une autre. Souvent l'un des deux, ou les deux locuteurs ne disposent pas d'une information importante et précise pour comprendre le sens de la conversation, mais suppose à tort qu'il la connaît et c'est là où réside le quiproquo. Le rire peut être provoqué lorsque le quiproquo dure longtemps et que le lecteur (ou le spectateur) se retrouve dans la situation d'être le seul à avoir tous les éléments pour comprendre et interpréter la conversation. Le quiproquo peut également venir d'une incompréhension linguistique. Il est à noter qu'il peut être aussi bien comique que tragique, suivant le contexte et les implications

²⁰ DADIÉ, Bernard, *Papassidi maître-escroc*, Les nouvelles éditions africaines, 1975, p. 46.

du malentendu. Dans *L'école des femmes* de Molière, Arnolphe se fait appeler M. De La Souche, et c'est de là qu'apparaissent les quiproquos de la pièce. Horace, amoureux d'une jeune fille qu'Arnolphe voudrait épouser, se confie à M. De La Souche le considérant comme un ami, et ne comprend pas pourquoi ses projets sont contrecarrés. Dans ce cas-là, le quiproquo est mêlé à ce qu'on appelle l'ironie dramatique, que nous allons développer plus loin dans ce chapitre, et qui est représentée, en l'occurrence, par la double identité d'Arnolphe que seul le spectateur connaît.

1.3 Le comique de formes et de mouvements

Le comique de formes et de mouvements est généré par une certaine expression du visage et par certains mouvements du corps. Le visage change d'expression et devient risible lorsqu'il a une expression qui ne change pas quelles que soient les situations. Charlot²¹ est toujours vêtu de la même façon : des souliers grands et usés, une redingote noire et étriquée, un chapeau melon trop petit et un pantalon flottant, mais le personnage présente la même apparence et la même attitude : une moustache en brosse à dent et une démarche de canard. Il est connu par sa maladresse, présentant un effet comique comme nous l'avions fait remarquer plus haut, mais ce qui est étonnant et davantage drôle dans l'attitude de Charlot, est sa capacité de trouver des solutions de la façon la moins inattendue. De même, Mr Bean²² suscite le rire des téléspectateurs grâce à une attitude qui ne change jamais : un costume marron en tweed, une cravate rouge et un pantalon marron trop court. Ce personnage a toujours le sourire aux lèvres, il devient complexe et maniaque quand la situation est évidente et cela lui attire constamment des ennuis auxquels il trouve souvent des solutions improbables.

Le comique de formes est aussi lié à la difformité à condition qu'elle soit exagérée. Ce n'est pas la difformité comme handicap qui est l'objet du comique, mais celle qui se crée par une certaine laideur. À un certain degré, le visage est laid, dépassant certaines limites de laideur, le visage devient comique. Nous retrouvons cette exagération de la difformité dans la caricature. Quand nous observons les hommes de Daech à la télévision, nous éprouvons souvent du mépris, parfois même de la peur. Mais quand ces terroristes sont l'objet d'une caricature, ils sont

²¹ Charlot est un personnage de fiction, un vagabond interprété par l'acteur britannique Charlie Chaplin dans la plupart de ses films, plus précisément une soixantaine de courts métrages à partir des années 1910.

²² Personnage principal de la série *Mr Bean*. Excentrique et un peu lourdaud, parfois ingénieux, et souvent égoïste mais qui sait aussi se montrer affectueux. Il vit à Highbury, dans le nord de Londres où il occupe un petit appartement.

ridicules et leur caractère grotesque est dû à une laideur excessive. Dans les caricatures de Dilem²³, ils sont représentés comme des hommes de petite taille avec une tête assez grande, un gros nez, une barbe épaisse et de grandes oreilles²⁴. C'est ce qui est commun à toutes les caricatures : un petit corps qui porte une grosse tête, même lorsqu'on caricature les hommes les plus sages ou les héros de films on retrouve ce cliché. Ce choix correspond au principe même du comique : représenter un personnage sous une forme hors-norme génère indéniablement un effet comique. Cela dit, l'exagération ne doit pas être le but de la caricature, mais elle doit en être le moyen. Bergson écrit à propos de la caricature :

Sans doute c'est un art qui exagère et pourtant on le définit très mal quand on lui assigne pour but une exagération, car il y a des caricatures plus ressemblantes que des portraits, des caricatures où l'exagération est à peine sensible, et inversement on peut exagérer à outrance sans obtenir un véritable effet de caricature²⁵

Pour expliquer le comique de gestes et de mouvements, nous allons revenir aux deux personnages précédemment évoqués : Charlot et Mr Bean. Rappelons que les origines de Charlot remontent au slapstick qui est un genre d'humour impliquant une violence physique exagérée : des chutes et des poursuites. Le comique de gestes dans les personnages de Charlot et de Mr Bean se base sur ce principe de mécanique, seulement, la mécanique dont il s'agit est redondante : ce sont des mouvements qui ne peuvent dégager aucun effet comique sauf si les gestes se répètent.

Imaginez qu'un étudiant, voulant formuler une phrase se trompe et prononce un mot d'une manière incorrecte. Cette maladresse linguistique va peut-être provoquer le rire de ses camarades, mais si l'étudiant vient à refaire la même erreur, ses amis vont certainement éclater en rire. Maintenant, imaginez que l'un de ses camarades refasse volontairement cette erreur pour se moquer de lui. Mieux encore, il réussit à imiter parfaitement son ami, là, le geste devient davantage comique. D'où le principe du pastiche satirique : imiter quelqu'un dans le but de se moquer de lui.

On retrouve la répétition dans *Le Petit Prince* d'Antoine Saint-Exupéry, une histoire pour enfants dont la signification est beaucoup plus profonde. Dans le chapitre XXI, Le Petit

²³ Dessinateur de presse algérien. Il publie ses caricatures dans le quotidien algérien *Liberté*, dans l'émission de télévision *Kiosque de TV5 Monde* sur la chaîne francophone TV5, et dans l'hebdomadaire français *Charlie Hebdo*.

²⁴ Voir annexe des dessins.

²⁵ BERGSON, *op. cit.*, p. 76.

Prince rencontre un renard qui lui explique qu'il ne peut jouer pas avec lui car il n'est pas apprivoisé, alors le Petit Prince lui demande ce que signifie « apprivoiser » et continue à lui poser la question jusqu'à ce que le renard lui réponde. La répétition donne un caractère comique au discours, et l'importance du verbe « apprivoiser » se reflète à travers la répétition de ce mot et l'acharnement du Petit Prince à connaître sa signification. La compréhension de ce chapitre tourne autour de la signification même de ce verbe. La répétition est alors le moyen pour permettre de comprendre les leçons du *Petit Prince*.

Un autre genre de répétition nous est présenté grâce aux travaux de Bergson qui, dans son livre, cite Pascal : « *Deux visages semblables, dont aucun ne fait rire en particulier, font rire ensemble par leur ressemblance*²⁶ ». Dans la bande dessinée *Tintin*, les deux policiers Dupond et Dupont²⁷ sont parfaitement identiques à un détail près (seule différence : la forme de leur moustache), ils suscitent ainsi le rire des lecteurs de *Tintin* grâce à leur ressemblance inexplicable, l'orthographe de leurs noms laisse penser qu'ils ne sont pas jumeaux. À ces deux portraits drôles, viennent s'ajouter d'autres éléments qui provoquent le rire : les deux policiers ne sont pas efficaces dans l'exercice de leur profession, ils ont tendance à se déguiser d'une manière grotesque et à multiplier les chutes et les glissades. Aussi, Dupond et Dupont sont connus par leur maladresse linguistique : pléonasmes, contrepèteries et quiproquos.

Bergson nous propose d'imaginer un portrait qui ne se répète pas une seule fois, mais plusieurs fois. Imaginons un groupe de personnes qui sont identiques, qui agissent et réagissent de la même façon :

Et le rire sera bien plus fort encore si l'on ne nous présente plus sur la scène deux personnages seulement, comme dans l'exemple de Pascal, mais plusieurs, mais le plus grand nombre possible, tous ressemblants entre eux, et qui vont, viennent, dansent, se démènent ensemble, prenant en même temps les mêmes attitudes, gesticulent de la même manière²⁸

Cela nous rappelle des personnages secondaires dans *Charlie et la chocolaterie*²⁹, il s'agit des Oompa Loompas³⁰, des ouvriers travaillant dans l'usine de Willy Wonka, originaires de « Loompaland » une petite île isolée dans l'Océan pacifique, ils sont décrits dans une

²⁶ BERGSON, *op. cit.*, p. 62.

²⁷ Voir annexe des dessins.

²⁸ *Ibid.*, p. 62.

²⁹ Un roman pour enfants de l'auteur norvégien-gallois Roald Dahl. Il raconte les aventures du jeune Charlie Bucket dans la chocolaterie de l'excentrique Willy Wonka.

³⁰ Voir l'annexe des dessins.

deuxième version du roman³¹ comme des personnages de petite taille, ayant des cheveux marron-doré et une peau blanche rosée. Ils chantent et dansent en travaillant de la même façon, heureux de travailler durement dans l'usine de Willy Wonka alors qu'ils ne sont payés qu'en fèves de cacao, leur nourriture préférée. Les OompaLoompas sont drôles par leur apparence mais surtout par leurs mouvements identiques.

En somme, le comique des formes concerne le visage et ses expressions, le procédé qui le rend risible est l'exagération intelligente et la répétition. Le comique des mouvements est en toute évidence celui du corps, il est mécanique. Il se base sur la répétition et l'imitation tout comme le comique du langage. La répétition n'a pas pour seul objectif l'effet comique, mais elle peut également donner excès à une signification profonde du discours.

2 Comique et concepts voisins

Comique et humour, deux concepts voisins que l'on considère même comme des synonymes. Les deux termes qui sont souvent employés à tort et à travers pour désigner le même sens, le même signifié ou le même phénomène, sont en réalité deux concepts différents. Il est donc nécessaire de préciser ce que l'on appelle communément « humour » et de révéler ce qui distingue le comique de l'humour, ou encore l'ironie de l'humour, ou la satire de l'humour. En effet, le terme prête à confusion, car il est souvent employé pour désigner ce qui est en réalité ironie, satire ou parodie.

2.1 L'humour

Il a toujours été difficile de définir l'humour. Pierre Daninos³² l'aurait qualifié de « *calvaire des définisseurs* ». Ce terme que l'on utilise en littérature, au cinéma, dans la presse, dans la bande dessinée, ou encore dans le théâtre et dans diverses situations de la vie quotidienne, ne semble pas jouir d'une définition claire et précise. On l'emploie souvent sans pour autant le connaître, et cette difficulté à le définir provient sans aucun doute du célèbre

³¹ En réponse aux critiques de NAACP, et d'autres personnes indignées par la description des Oompas Loompas comme des pygmées à peau noire travaillant dans la fabrique Wonka pour des graines de cacao, Roald Dahl modifia certaines parties de ses textes, et Schindelman remplaça quelques illustrations. La version révisée, les OompasLoompas sont décrits comme ayant de longs et étonnants cheveux marron-doré et une peau blanche rosée. Leur origine est aussi passée de l'Afrique au pays imaginaire de Loompaland.

³² Écrivain et humoriste français (1913-2005), connu pour *Les Carnets du major Thompson*, un récit humoristique qui peint la France à travers le regard d'un ancien de l'armée des indés.

article de Louis Cazamian³³ intitulé « Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour » publié en 1906 et évoqué par Escarpit dans les premières pages de son essai sur l'humour, comme pour marquer de prime abord la complexité de toute tentative de définir l'humour. Escarpit ne serait pas le seul théoricien ayant rappelé le mystère qui entoure ladite notion, Goldstein et Mc Ghee s'abstiennent eux aussi de rechercher une définition à l'humour : « *for the simple reason that there is no single definition of humor acceptable to all investigators in the area*³⁴ ».

Si de nombreux chercheurs rencontrent des difficultés à définir l'humour, c'est à cause de la nature même de l'humour qui serait un phénomène psychique qui diffère d'un individu à un autre, c'est un état d'esprit étroitement lié au comportement, ou à ce qu'on appellera « humeur ». L'humour, comme l'humeur, est instable et dépasse les considérations esthétiques, il est donc difficile à cerner, à décrire, et à définir. Mais en 1952, Cazamian revient avec un nouvel article dans lequel il partage ses idées sur l'humour après de longues années durant lesquelles il avait intimement fréquenté la civilisation anglo-saxonne. Dans son ouvrage intitulé *The Development of English Humor*, Cazamian consacre une partie à l'humour médiéval, ainsi que plusieurs chapitres à l'humour de Shakespeare. Seulement, ce volume ne propose pas pour autant une définition de l'humour, mais fournit au lecteur des moyens de compréhension en se référant à l'origine même du mot.

2.1.1 De l'humeur à l'humour

Le terme « humour » vient de l'anglais « humor » qui signifie « humeur », et dont l'origine remonte au latin « humor », un terme scientifique lié à la théorie médicale des humeurs, élaborée par le médecin grec Hippocrate pendant l'Antiquité. D'un point de vue médical, le terme désigne un fluide corporel, évoqué par Cazamian dans son ouvrage où l'auteur se contente de donner des synonymes au terme « humour », et qui sont *fluid* (fluide) et *wit* (esprit). De ce fait, « humor » signifierait à la fois le mot « fluide » (signifiant) et la chose « esprit » (signifié), dans le sens où chaque fluide correspond à un esprit. Distinguons quatre fluides corporels : le sang, le flegme, la bile (la bile jaune) et l'atrabile (la bile noire).

³³ Critique littéraire français (1877-1965), connu pour ses études sur la littérature anglaise. Parmi ses publications : *A History of English Literature : The Middle Ages and the Renaissance* (1926), et *Le roman social en Angleterre* (1903).

³⁴ « Pour la simple raison qu'il n'existe aucune définition acceptée par les chercheurs dans ce domaine. » (traduction personnelle). GOLDSTEIN (Jeffrey) & Mc GHEE (Paul), *The Psychology of humor*, Academic Press, New York, 1972, p. 21.

D'abord, il y a le sang, liquide rouge circulant dans les artères, dans les veines et dans les capillaires sous l'impulsion du cœur, et qui irrigue tout l'organisme afin de lui apporter des éléments nutritifs. Il est représenté par l'Air et correspond à l'humeur chaude et joviale. Ensuite, il y a le flegme ou la pituite, un liquide aqueux, d'aspect glaireux, composé de salive et de mucosités, le flegme est lié au cerveau, à l'humidité, il est représenté par l'Eau. Ce fluide correspond à l'humeur lymphatique. Quant à la bile (la bile jeune), elle est générée par le foie, elle favorise la digestion à l'excès, elle entraîne la frénésie et la colère, de ce fait, elle correspond à l'humeur colérique, elle est donc représentée par le Feu. Enfin l'atrabile (la bile noire), représentée par la Terre, provient de la rate, en cas d'excès, elle provoque la mélancolie. Elle représente ainsi l'humeur mélancolique et anxieuse.

Pendant l'Antiquité, la mélancolie était liée au deuil et à la perte d'un être cher. Un skyphos attique à figures rouges datant d'environ 430 av. J.-C. montre Pénélope, l'épouse d'Ulysse, assise devant son métier à tisser toute mélancolique. Ce caractère bilieux a suscité la curiosité d'Aristote qui s'est interrogé sur la mélancolie des hommes d'exception :

Pourquoi tous les hommes qui se sont illustrés en philosophie, en politique, en poésie, dans les arts, étaient-ils bilieux au point de souffrir de maladies qui viennent de la bile noire, ainsi on cite Hercule parmi les héros ? Il semble qu'en effet Hercule avait du tempérament ; et c'est aussi en songeant à lui que les Anciens ont appelé mal sacré les accès des épileptiques. Ce qui prouve cette disposition chez Hercule, c'est sa fureur contre ses propres enfants, et la violence avec laquelle il déchira ses plaies, avant sa disparition sur l'Oéta. Ce sont les emportements que cause fréquemment la bile noire. Ce sont aussi des blessures de ce genre que se fit Lysandre, le lacédémonien, avant de mourir. On en dit autant d'Ajax et de Bellérophon ; l'un en devint tout à fait fou, et l'autre ne recherchait que les solitudes³⁵

La mélancolie suit un excès de colère, comme celle d'Ajax, cité par Aristote, le guerrier grec devenu fou, massacre un troupeau de moutons qu'il prenait pour les Grecs. Se rendant compte de son erreur, Ajax se tue de honte avec l'épée qui lui a été offerte par Hector, un autre héros grec célèbre par sa colère et dont l'histoire est racontée dans l'*Iliade* d'Homère. Achille, le Grec aux pieds rapides, sombre dans une colère impitoyable à cause d'Agamemnon qui s'approprie sa captive Briséis. Le roi des Myrmidons se retire alors sous sa tente et refuse de se joindre au combat.

³⁵ ARISTOTE, *Problèmes*, Section XXX, « De la réflexion, de l'intelligence et de la sagesse », traduit du latin par Jules Berthelemy-Saint-Hilaire, Hachette, Paris, 1891.

Le premier médecin ayant décrit et expliqué cliniquement la mélancolie est Hippocrate. Dans son ouvrage intitulé *Qu'est-ce que l'humour ?* Jonathan Pollock rapporte l'expérience effectuée par Hippocrate en essayant de diagnostiquer Démocrite pris d'un rire dément. Le médecin grec constate que le philosophe, d'humeur mélancolique et anxieuse, se comporte comme un fou pour exprimer sa déception quant à la folie des hommes : « *Si la bile noire soulève le rire fou, c'est la folie des hommes qui suscite le fou rire*³⁶ ». Selon Hippocrate, la mélancolie est un trouble de la bile noire dû à un dysfonctionnement de la rate, le médecin grec décrit cette maladie ainsi :

Souci, maladie difficile : le malade semble avoir dans les viscères comme une épine qui le pique ; l'anxiété le tourmente ; il fuit la lumière et les hommes, il aime les ténèbres ; il est en proie à la crainte ; la cloison phrénique fait saillie à l'extérieur ; on lui fait mal quand on le touche ; il a peur ; il a des visions effrayantes, des songes affreux, et parfois il voit des morts³⁷

L'individu dispose de quatre humeurs : l'humeur sanguine, l'humeur lymphatique, l'humeur colérique et l'humeur mélancolique, mais une seule domine. L'humeur dominante caractérise le caractère général de l'individu. Elle est liée à un organe qui préserve l'équilibre des ces humeurs (le cœur, le cerveau, le foie et la rate). D'un point de vue médical, le dysfonctionnement de l'organe entraîne systématiquement un déséquilibre et une maladie relative à l'organe (comme l'aurait constaté Hippocrate). La bile, par exemple, qui provient du foie, peut être sujette à un déséquilibre dû à un dysfonctionnement de cet organe. Cela risque de provoquer des excès de colère et de violence. Quant à la bile noire ou l'atrabile dont l'organe responsable est la rate, pourrait provoquer des excès de tristesse et de mélancolie. L'humeur est donc liée aux émotions : joie, colère, anxiété, mélancolie, elle génère un état d'esprit, une réaction spontanée face à une situation extrême. La déception engendre ce que l'on peut qualifier de rire sardonique, laquelle réaction peut se développer et devenir un état maladif : des troubles psychologiques comme le délire, voire la démence, mais elle peut tout aussi bien se développer dans le sens inverse : l'humeur se contient et se transforme en humour. La tragédie devient alors sujette à la dérision. L'humoriste exprime sa déception par le rire et se moque de la folie des hommes, tout comme Démocrite qui exprime sa déception par le rire. L'humour devient ainsi une thérapie, une sorte de *catharsis comique* si l'on peut le qualifier ainsi, il purifie

³⁶ POLLOCK, Jonathan, *Qu'est-ce que l'humour ?* Klincksieck, coll. Klincksieck études, 2001, p. 25.

³⁷ HIPPOCRATE, *Ces maladies*, in *Œuvres complètes d'Hippocrate*, vol. VII, p. 109.

l'individu de toute négativité pouvant engendrer un état de mal-être. L'humour devient en définitive un soutien moral et psychologique pour l'individu :

L'humour ne juge ni ne condamne, mais se montre capable de compassion. Selon Freud, il cherche à réconcilier le sujet avec lui-même et avec la réalité, en sublimant les affects les plus douloureux et les plus destructeurs, en une sorte de jeu d'enfant. L'humour, donc, s'enracine dans les affects du sujet, procède par empathie avec son objet [...] et possède une capacité de sublimation³⁸

De ce fait, l'humour serait une forme de mélancolie. Ce sentiment profond de frustration, de déception et d'amertume s'exprime généralement par des larmes, par un manque ou par une perte d'appétit, par le repli sur soi, ou par un dégoût général, il peut également s'exprimer par l'humour pour dissimuler le désespoir que l'on ressent en observant la tragédie du monde. L'humour serait alors pour l'humoriste : « *un masque de gaieté à son sérieux intime*³⁹ ».

L'humour résulte donc d'une *évolution* de l'humeur. En faisant usage de l'humeur, l'humoriste réoriente son caractère vers une ambition thérapeutique et libératrice : il exprime sa déception, sa frustration et son amertume à travers le rire. Dans un monde où chacun dispose de son humeur, l'humour se personnalise et devient une caractéristique propre à chaque individu. L'humour d'une personne joviale, ne ressemble pas à celui d'une personne lymphatique, ni à celui d'une personne mélancolique, cela explique pourquoi certains humoristes se penchent vers l'humour noir, tandis que d'autres préfèrent, par exemple, le sarcasme :

Hippocrate distinguait quatre tempéraments fondamentaux, dont chacun correspondait à la prédominance d'une des quatre humeurs existant dans le corps humain. Ces humeurs elles-mêmes s'apparentaient aux quatre éléments : la bile au Feu (chaud), l'atrabile à la Terre (froid), le sang à l'Air (sec) et la pituite à l'Eau (humide). Ainsi, les tempéraments s'intégreraient-ils à une sorte de cosmogonie fondée sur les affinités⁴⁰

La théorie des humeurs élaborée pour la première fois par le médecin grec Hippocrate a été exploitée dans de divers domaines dont l'astrologie qui propose une prédétermination du caractère de l'individu et de sa destinée. Héraclite aurait dit que le caractère de l'homme est sa

³⁸ DUVAL (Sophie) et al., *Mauvais genres : la satire littéraire moderne*, coll. Modernités, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 316.

³⁹ BALDENSPERGER, Fernand, « Les Définitions de l'humour » (1907), *Études d'histoire littéraire*, vol. I, Slatkine reprints, Genève, 1973, p. 182.

⁴⁰ ESCARPIT, Robert, *L'humour*, PUF, 1963, p. 11.

destinée, c'est donc l'humeur de l'individu qui prédéfinit son caractère, ses réactions, et par conséquent ses choix et ses décisions.

Les quatre humeurs établies par Hippocrate correspondent aux quatre éléments sur lesquels se basent les croyances astrologiques : Feu, Terre, Air et Eau. À chacun de ces éléments appartiennent trois signes du zodiaque : le Bélier, le Sagittaire et le Lion appartiennent au Feu. Le Verseau, la Balance et les Gémeaux sont des signes de l'élément Air. Poissons, Scorpion et Cancer appartiennent à l'élément Eau. Et enfin, le Capricorne, la Vierge et le Taureau sont des signes de l'élément Terre :

Les éléments définissent notre structure la plus profonde. On ne peut tricher avec le tempérament qu'ils nous octroient. Nous les vivons au plus profond de nous-mêmes, nous les évoquons lorsque nous nous exprimons spontanément. De surcroît, il y a des points communs certains entre personnalités appartenant aux signes de Feu, par exemple, et il y aura moins de différences entre un Bélier, un Lion et un Sagittaire qu'entre un Bélier et un Poissons⁴¹

Ainsi, les signes de Feu seraient des personnes dont l'humeur est bilieuse. Elles seraient donc de tempérament impulsif, dynamique et colérique. Quant aux signes de Terre, ils correspondent à l'humeur mélancolique (bile noire), les gens de Terre seraient par conséquent des personnes mélancoliques et réalistes. Pour ce qui est des signes d'Air, ils seraient des sanguins, d'humeur joviale et d'une intelligence remarquable. Enfin, les signes d'Eau auraient en commun un caractère calme et imperturbable, à l'exemple d'une personne qui garde son sang-froid, car elle est d'humeur lymphatique.

Revenons un peu vers les humoristes les plus célèbres pour vérifier la véracité de cette théorie des humeurs et sur laquelle repose l'astrologie qui prédéfinit le caractère de l'homme, ainsi que sa destinée. Si l'on prend en compte cette théorie, nous pourrions distinguer quatre types d'humoristes : l'impulsif qui appartiendrait aux signes de Feu. Il exprime son humour de manière théâtrale, il s'emporte sur scène et exprime sa colère d'un rire éclatant. Nous comptons parmi les humoristes d'humeur bilieuse Gad Elmaleh et Mohamed Fellag, ce sont des Béliers qui appartiennent à l'élément de Feu. Pour ce qui est de l'élément Air, nous retrouvons Dieudonné, un verseau d'une nature joviale, sarcastique et d'une intelligence inventive, il traite les sujets les plus délicats avec subtilité. Toujours en avance sur son temps, il a un don inouï de l'observation et possède le sens de l'analyse. Il est, de ce fait, l'humoriste qui ose les grands

⁴¹ GRAVELAINE, Joëlle de, *Connaissez-vous par votre signe astral*, Éditions de la Pensée Moderne, 1975, p. 19-20.

changements, et ne se contente pas des problèmes quotidiens d'un couple ou d'une famille pour son art, les humoristes d'humeur sanguine, à l'instar de Dieudonné, s'intéressent plutôt aux grandes affaires d'ordre national et international.

Quant aux lymphatiques, leur nature calme et impénétrable ne les empêchent pas d'exceller dans le domaine de l'humour. À l'image de l'eau, les signes d'Eau passent partout, s'adaptent à toutes les situations, prennent la forme de tout corps pouvant les contenir et s'introduisent dans les esprits les plus étroits. Les humoristes à l'humeur lymphatique sont comme des éponges qui absorbent tout. Parmi eux : Scarron, Coluche ou encore l'humoriste algérien Abdelkader Arahman, connu sous le nom d'Abdelkader Secteur. Profondément rattachés à l'enfance, on perçoit chez les humoristes lymphatiques un air d'innocence et de naïveté, comme Coluche qui se vêtait souvent de sa fameuse salopette à rayures bleues et d'un t-shirt, comme pour marquer son éternel rattachement à l'enfance. Coluche a presque l'apparence d'un clown dans la plupart de ses spectacles, mais il est d'un calme inhabituel aux comiques. Dans un décor rudimentaire, Coluche n'a besoin d'aucun artifice pour faire rire, touchant à la fois les sujets les plus ordinaires et les thèmes les plus délicats.

Qu'en est-il des signes de Terre ? Ils incarnent la stabilité et la continuité. Les auteurs les plus célèbres qui appartiennent à cet élément ne sont autres que les illustres Shakespeare et Molière. L'un, auteur de comédies et de tragédies de renommée mondiale, et dont les œuvres continuent d'influencer la littérature universelle jusqu'à nos jours, l'autre, célèbre par une trentaine de comédies en tout genre (farce, héroï-comique, comédie-ballet, comédie pastorale, comédie galante) qui lui valent un statut emblématique dans la langue et la littérature françaises. Shakespeare et Molière ont joui d'une vie pleine de succès en représentant sur scène bon nombre de pièces de théâtre, et ce, jusqu'à la fin de leurs jours. Ces deux auteurs universels agissent sur la durée, certains auraient dit à propos de Molière que « *son théâtre est le fruit d'une lente maturation, non de l'application respectueuse de règles apprises au collège par l'étude des modèles classiques*⁴² », le dramaturge connaît ainsi un triomphe continu, voire éternel.

D'humeur mélancolique, Shakespeare et Molière éprouvent un amour immense pour la vie et pour ses plaisirs. Ce sont des êtres sensuels, mais aussi tristes et sensibles au lyrisme de la nature. Fins observateurs du comportement humain et profondément touchés par la bêtise

⁴² DUCHÊNE, Roger, *Molière*, Fayard, Paris, 1998, p. 789.

humaine, les deux dramaturges ont consacré leur vie respective à mettre l'accent sur les lacunes de la société. Molière s'attaquent à des vices individuels, et même collectifs, qui caractérisent la nature humaine. Des vices que l'homme ne préfère pas s'en approprier mais qu'il développe de manière inconsciente comme la fourberie, la perfidie, l'avidité ou la sottise.

2.1.2 Évolution de l'humour dans la littérature

Parmi les comparatistes français ayant réfléchi sur la signification de l'humour, citons Baldensperger (1876-1958) qui commence son analyse de l'humour à la « *Renaissance italienne, laquelle a été la première à avoir sollicité le mot umore dans un sens propice à des applications intellectuelles et artistiques*⁴³ ». L'humour se serait alors détaché de l'humeur, notion médicale, en rejetant la dimension physiologique et en gardant toutefois l'idée de tempérament. C'est en s'inspirant de la mythologie que Baldensperger propose une définition de l'humour : « *Nous savons que la Joie et le Chagrin, s'étant rencontrés dans la forêt nocturne, s'aimèrent sans se connaître ; il leur naquit un fils qui était l'Humour*⁴⁴ ».

C'est dans l'Angleterre élisabéthaine que l'on attribue à l'humour une nouvelle signification sans pour autant négliger son origine, celle-ci n'aura plus comme référence la notion médicale et deviendra un nouveau concept qui signifie « caractère ». C'est ainsi que Ben Jonson introduit pour la première fois la doctrine humorale dans le théâtre pour expliquer au public contemporain sa conception de la comédie.

Ben Jonson se sert donc d'un mot savant qu'est l'humeur et à propos duquel, bon nombre d'esprits⁴⁵ quatre siècles plutôt, se sont querellés. Un mot que l'usage quotidien avait dépourvu de son sens mais resté familier au grand public, pour expliquer ses nouvelles idées sur le théâtre en général, et sur la comédie en particulier. Le théâtre de Jonson se base ainsi sur la notion d'humeur, d'où sa comédie *Every Man in His Humour* (1598) avec laquelle il fonde

⁴³ BALDENSBERGER, *op. cit.*, p. 176.

⁴⁴ *Ibid.*, vol. I.

⁴⁵ En Italie du II^e siècle, Galien reprend la théorie des humeurs pour expliquer les maladies. Les principes de sa médecine reposent sur l'observation du processus physiologique. Son œuvre a été transmise dans le monde musulman, mais au début du XVI^e siècle, le suisse Paracelse brûle publiquement les œuvres de Galien et s'oppose à ses théories en faisant l'éloge d'une médecine moderne qui repose sur la biochimie et sur la physique expérimentale. C'est en France, et grâce à Jean Fernel que la doctrine galéniste se verra acceptée mais corrigée. Des idées acceptées par les Anglais de l'époque, notamment par le philosophe mystique Fludd.

ce que nous appellerons plus tard la comédie de caractères qui s'oppose au théâtre psychologique de Shakespeare.

Bien que le théâtre élisabéthain mette en scène des personnages aux caractères excentriques que l'on peut interpréter par la doctrine humorale, il n'en demeure pas moins que les caractéristiques de certains personnages sont interprétées selon leur personnalité toute entière. Chose tout à fait différente dans la comédie de caractères qui met en évidence un nombre limité de caractères-types, comme c'est le cas dans le théâtre de Molière où l'on retrouve le Fanfaron, l'Avare, le Menteur, le Jaloux, le Misanthrope ou encore le Malade imaginaire. Ces combinaisons sont moins nombreuses que toutes les situations psychologiques que l'on peut trouver dans le théâtre de Shakespeare, et représente une sphère foisonnante reposant sur une nature théâtrale bien définie, celle des humeurs :

Ainsi dans tout corps humain
La bile, l'atrabile, le phlegme et le sang,
Coulant tous continuellement
Dans un certain sens et ne pouvant être contenus,
Reçoivent le nom d'humeurs. Cela étant,
Ce nom peut par métaphore s'appliquer
À la disposition générale du caractère :
Par exemple, lorsqu'une qualité particulière
Possède un homme à tel point qu'elle force
Ses sentiments, ses esprits, ses talents,
Leurs flux mélangés, à s'écouler tous dans le même sens,
Alors, oui, on peut dire qu'il y a là un humour⁴⁶

Les Anglais seraient donc les premiers à avoir fait usage du terme « humeur » pour exprimer leur vision de la comédie qui se distingue du théâtre de Shakespeare. Selon Jonson, l'humeur devrait être une caractéristique propre et non acquise. Il serait donc faux de parler de comédie de caractères si le personnage s'approprie une humeur qui ne lui est pas propre. Il est clair que les personnages de Molières *ne font pas semblant*, le Misanthrope l'est par nature : « Ben Jonson déclare ridicules ceux qui imitent l'excentricité sans la posséder en propre⁴⁷ », et c'est justement ce qui différencie la comédie de caractères du théâtre de Shakespeare. Il est notable que Hamlet ne soit pas fou, mais il feint la folie. Certes, le prince danois est manifestement d'humeur mélancolique, mais il simule la maladie. Le héros shakespearien serait donc d'humeur tragique et non comique, contrairement aux personnages de comédies qui eux,

⁴⁶ JONSON, Ben, *Every Man Out of His Humour*, prologue. Cité dans : ESCARPIT, Robert, *L'humour*, PUF, 1963, p 15.

⁴⁷ ESCARPIT, *op. cit.*, p. 15.

sont sciemment comiques. De ce fait, le comique doit à Ben Jonson l'utilisation des humeurs qui créent cette relation entre comique et humour : « *Il a donné au mot et à la notion une atmosphère nettement comique. L'association ainsi conclue et confirmée entre les humeurs et le rire était lourde de conséquences bien au-delà de ce qu'il pouvait imaginer*⁴⁸ ».

Le mot « humour » a dépassé toutes les frontières. Depuis la théorie des quatre humeurs élaborée par Hippocrate, passant de sa signification médicale à sa signification caractérielle (fluide qui signifie esprit, humeur qui devient état d'esprit), pour débarquer finalement chez les Anglais qui s'approprient du terme et en font l'humour anglais.

En effet, on ne peut parler d'humour sans faire l'honneur à l'humour anglais, car de là le terme se développe et s'enrichit. Les Anglais ont été les premiers ayant fait l'analogie entre humour et caractère (humeur), ensuite entre humour et comique (comédie). Nous retrouvons dans la culture anglaise des personnages typiques représentant les quatre humeurs : le *squire*⁴⁹ et le John Bull⁵⁰ représentent les sanguins. L'humour britannique s'installe rapidement chez les Français, la proximité géographique et même historique a certainement favorisé cette influence. Major Thompson dans *Les carnets du major Thompson* (1954) de Pierre Daninos, ou encore Philéas Fogg, le héros de Jules Verne dans *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (1872), sont des flegmatiques ou des lymphatiques, des personnages typiques représentant l'Angleterre toute entière. Encore plus récent, l'humour anglais dans le cinéma britannique. On ne peut parler d'humour sans évoquer *Toubib or not Toubib* (*Doctor in the House*, 1954) qui s'inspire du roman de Richard Gordon, les frères Boulting réalisent un bon nombre de films comiques qui méritent d'être cités : *Ce sacré z'héros* (*Private's Progress*, 1956), *Ce sacré confrère* (*Brothers in Law*, 1957), ou encore *Après moi le déluge* (*I'm All Right Jack*, 1959). Plus récents des films tels que *Quatre mariages et un enterrement* (*Four Weddings and a Funeral*, 1994), *Coup de foudre à Notting Hill* (*Notting Hill*, 1999), *Arnaques, Crimes et Botanique* (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, 1998), et *Snatch* (2000).

Les Anglais gagnent pour ainsi dire cette vocation nationale d'*humoristes*, du fait qu'ils sont les prédécesseurs de l'humour qui naîtra anglais et qui deviendra par la suite universel en

⁴⁸ CAZAMIAN, Louis, *The Development of English Humor*, Duke University Press, Durham, N.C., 1952, p. 316.

⁴⁹ En Angleterre, propriétaire foncier ou châtelain.

⁵⁰ Personnage créé par John Arbuthnot en 1712, symbolisant l'Angleterre. Le personnage a été repris dans des dessins de presse et de bandes dessinées.

gagnant du terrain dans d'autres pays de l'Europe comme la France. Néanmoins, la notion d'humour connaît une apparition assez lente chez les Français qui ne s'empêchent pas d'exprimer une certaine hostilité à cette *création* qui vient de chez leurs voisins. Considérant le terme inutile, les Français rejettent la notion d'humour et se contentent de celle d'humeur qu'ils considèrent suffisante pour exprimer le phénomène. Voltaire, par exemple, rejette l'idée que les Anglais seraient les premiers ayant exploité la notion d'humeur, et estime qu'il ne s'agit que d'une transformation du terme français *humeur* et qui existait d'ores et déjà dans la langue française.

D'après Noguez⁵¹, la séparation définitive entre la notion d'humour et celle d'humeur se situe au XVIIIe siècle prenant ainsi le sens d'une « *plaisanterie masquée* » et d'une « *gaieté affectant le sérieux* ». C'est au XIXe siècle que l'humour se formalise et évolue pour devenir un phénomène complexe que l'on peut étudier selon plusieurs points de vue : esthétique, philosophique, sociologique ou encore psychologique. Seulement, l'humour ne s'est jamais détaché de sa relation profonde avec la tragédie. Comme nous l'avions expliqué précédemment, l'humour est lié à la mélancolie, il se manifeste donc pour exprimer une tristesse ou une déception : « *Il y a de la morosité, je dirais presque de la tristesse dans cette gaieté*⁵² », écrit Madame de Staël. Mais contrairement à l'ironie ou à la satire qui cherchent à faire une critique acerbe des malheurs dont l'homme est responsable, l'humour serait plutôt un moyen gai que l'humoriste utilise pour accepter la réalité, ou du moins pour s'y adapter. C'est un masque que l'on porte pour cacher sa souffrance, un sourire comme celui de Gwynplaine dans *L'homme qui rit* de Victor Hugo, et qui cache en réalité un visage défiguré et une souffrance intense.

2.1.3 L'humour et les autres

L'humour a souvent été présenté comme le contraire de l'ironie du moment où l'humoriste et l'ironiste agissent différemment : l'humoriste observe le monde, découvre sa tragédie, il en fait un portrait gai et plaisant, banalise et normalise les souffrances pour enfin mieux les supporter, l'humoriste ressent presque de l'empathie à l'égard de la souffrance d'autrui, et la meilleure façon d'apporter son soutien serait d'exprimer son empathie à travers

⁵¹ Écrivain français né en 1942. Passionné de littérature et de cinéma, il consacre une bonne partie de ses écrits à des écrivains méconnus. Il est aussi grand défenseur de la langue française : *La Colonisation douce – Feu la langue française ?* (1998).

⁵² Madame de Staël, *De la littérature*, Éd. Gérard Gengembre et Jean Goldzink, Flammarion, Paris, 1991, p. 233.

l'humour, car l'humour serait « *l'unique remède qui dénoue les nerfs du monde sans l'endormir*⁵³ ». L'ironiste, quant à lui, se rend compte de la tragédie, y pose un regard critique car il en est contrarié; il ironise, dévoile les défauts de l'homme, ses vices et ses faiblesses, rejette toute complicité et toute affectivité et se moque sévèrement de sa situation, car l'ironie « *fait rire sans avoir envie de rire, et elle plaisante froidement sans s'amuser ; elle est moqueuse, mais sombre*⁵⁴ », écrit le philosophe français Vladimir Jankélévitch.

En 1846, le philosophe danois Søren Kierkegaard (1813-1855), dont les idées ont été reprises par Jankélévitch, publie un post-scriptum au titre très ironique *Post-scriptum aux Miettes philosophiques* où il apporte des précisions sur ses idées philosophiques développées dans ses ouvrages : les *Miettes philosophiques* (1844), *Ou bien ... ou bien* (1843), *Crainte et tremblement* (1843). C'est dans ce Post-scriptum que le philosophe danois met en évidence les nuances entre humour et ironie afin de distinguer les deux notions, il note que les frontières entre ironie et humour peuvent se confondre, car l'humour se présente parfois comme l'opposé de l'ironie, et parfois comme complémentaire de l'ironie. Selon Kierkegaard, l'ironie engendre l'humour et viceversa. L'individu peut donc adopter trois attitudes différentes face au pouvoir : il peut adopter une attitude naïve et croire aveuglement au pouvoir. Il peut être semi-habile ou éthique, s'il se rend compte des mensonges du pouvoir et s'il les dénonce. Il peut enfin être habile ou religieux s'il se rend compte de la vérité et finit par l'accepter. L'ironiste est donc l'individu semi-habile qui met en dérision les lacunes du pouvoir afin de les dénoncer, alors que l'humoriste est l'individu habile qui accepte et qui assume ces lacunes.

Dans son œuvre, l'auteur comique bascule souvent entre l'humour et l'ironie, il peut donc être à la fois humoriste et ironiste, et c'est justement cette fusion des deux attitudes qui provoquent la confusion entre les deux notions. L'auteur comique peut également être satiriste si son œuvre, dans son ensemble, représente une critique moqueuse de la société ou du pouvoir. Le burlesque peut y être mêlé si l'auteur traite dans son œuvre des thèmes nobles dans un langage comique, ou si l'auteur y introduit le slapstick⁵⁵ dans l'action. Toutes ces notions qui se rapportent au comique peuvent être investies pour produire une œuvre littéraire à caractère comique qui peut viser plusieurs objectifs : s'il s'agit de critiquer et de dénoncer, on est dans l'ironie et dans la satire, s'il est question d'autodérision et de thérapie, on est donc dans

⁵³ ESCARPIT, *op. cit.*, p. 82.

⁵⁴ JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'ironie*, Flammarion, Champs, Paris, 1964, p. 132.

⁵⁵ Voir : « Les genres littéraires à caractère comique ».

l'humour, mais cette œuvre littéraire est d'abord comique parce qu'elle fait ressortir principalement le rire comme une fin en soi.

2.2 L'ironie

Le terme « ironie » vient du grec « eirôneia » et « eirôn » signifie celui qui demande ou celui qui interroge, alors que « eirô » signifie dire et déclarer. Les premières occurrences de l'eirôn figurent chez Aristophane et le terme désigne une personne peu recommandable et indigne de confiance. L'eirôn est aussi un personnage propre à la comédie, il s'oppose à l'alazôn qui est le vantard. L'eirôn désigne un personnage dissimulé qui finit par remporter sa victoire contre l'alazôn grâce à sa ruse. La définition socratique de l'ironie est proche de sa signification dans ce personnage de la comédie. En effet, l'ironie se caractérise par l'ignorance simulée dans le dialogue, l'eirôn représente donc ce type de personne populaire et sous-estimée, doté d'un savoir caché et d'une fausse modestie.

La signification de l'ironie a pour origine la maïeutique, une méthode philosophique propre à Socrate qui consiste à se présenter comme un ignorant afin de mieux découvrir les idées de son interlocuteur et ainsi de montrer ses lacunes. Ce procédé se base sur le fait de dissimuler son savoir par l'interrogation, mais Socrate reconnaît qu'il ne possède point le savoir et si le philosophe semble ignorant c'est parce qu'il l'est vraiment : « ...ce n'est pas parce que je suis personnellement exempt de doutes que je suis en état de provoquer des doutes chez les autres, mais ce sont essentiellement les doutes dont personnellement je suis plein, qui me mettent en état de faire naître des doutes aussi chez les autres⁵⁶ ».

Nombreux sont ceux qui s'interrogent sur la sincérité de Socrate. Erasme soutient que Socrate était honnête lorsqu'il parlait de son ignorance fondamentale, alors que Kierkegaard pense que Socrate était sincère lorsqu'il nie posséder le savoir définitif. Mais tout le monde est finalement d'accord sur le fait que Socrate n'affirme pas la vérité mais amène ses interlocuteurs à s'interroger sur la vérité et formuler des réponses personnelles. Aristote, quant à lui, condamne l'ironie socratique à cause de la tromperie et le fait de feindre la naïveté. En effet, le personnage de l'eirôn est loin d'être un modèle à suivre et on lui attribue souvent des traits

⁵⁶ PLATON, *Le Ménon*, 80, a-d ; traduction établie par Léon Robin avec la collaboration de M-J Moreau, p. 527-528 ; Édition Bibliothèque de la Pléiade. Disponible sur : <http://www.philophil.com/philosophie/representation/Textes%20clefs/torpille.htm>, consulté le 26 juillet 2017 à 14h59.

relatifs à la comédie. Rappelons que l'eirôn est un personnage populaire qui fait usage de la tromperie et finit par ridiculiser son adversaire.

Selon Aristote, l'eirôn représente un personnage hypocrite parfois même méprisant et classe l'ironie parmi les plaisanteries. À la différence du bouffon, l'ironiste cherche à se faire rire plutôt que de faire rire autrui. Aristote oppose également le personnage de l'eirôn à celui de l'alazôn. Dans la Grèce antique, l'ironie se rapporte à l'éthique : eirôn désigne un caractère ambigu mis en scène par la comédie et le dialogue philosophique afin d'examiner sa valeur morale. Alors que l'alazôn représente un personnage vantard qui s'attribue des exploits inexistantes. Aristote expose un jugement moral en comparant les deux caractères, celui de l'eirôn et celui de l'alazôn : « ... *le vantard [alazôn] aime à faire semblant de posséder des titres de gloire qu'il ne possède pas, ou d'en posséder de plus grands que ceux qu'il possède ; le dissimulé [eirôn], à l'inverse, nie posséder les titres de gloire qu'il possède ou les minimise*⁵⁷ ».

Selon Aristote, le dissimulé paraît comme une personne élégante faisant preuve de grande modestie, mais nier ses mérites et ses exploits de manière exagérée rendrait la personne moins sincère aux yeux des autres. C'est comme un riche qui s'habille modestement, voire pire, comme un bohémien qui cherche surtout à cacher sa richesse. Ainsi, au lieu de susciter l'admiration des gens, il aura plutôt leur mépris, sinon leur pitié.

L'ironie peut reposer sur deux objets : la matière et l'esprit. Dans le premier cas, simuler la pauvreté sera toujours considéré comme une tromperie, alors que dans le deuxième cas, simuler la sagesse pourrait être synonyme de « doute » et cacherait alors une modestie sincère. Aristote condamne alors les formes les plus exagérées et les plus grossières de l'ironie mais n'exclut pas l'existence du type de l'eirôn humble, poli et sincère. Plus tard, d'autres philosophes reprennent la description d'Aristote mais remettent en question le caractère sincère de l'ironie. En effet, l'eirôn est davantage condamné chez Théophraste qui décrit le type de l'eirôn comme mystificateur, flatteur et trompeur.

Quant à La Bruyère, traducteur de Théophraste, il ne reprend pas le terme d'eirôn dans son texte et le remplace par celui de « dissimulé » : « ...*ironie est chez nous une raillerie dans*

⁵⁷ ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, cité dans : SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*. Seuil, 2001, p. 35.

la conversation, ou une figure de la rhétorique, et chez Théophraste, c'est quelque chose entre la fourberie et la dissimulation qui n'est cependant ni l'une ni l'autre, mais précisément ce qui est décrit dans le premier chapitre⁵⁸ ». Ainsi, l'auteur des *Caractères*, fait un portrait assez négatif de ce qu'il nomme le « dissimulé » :

La dissimulation n'est pas aisée à bien définir : si l'on se contente d'en faire une simple description, l'on peut dire que c'est un certain art de composer ses paroles et ses actions pour une mauvaise fin. Un homme dissimulé se comporte de cette manière : il aborde ses ennemis, leur parle, et leur fait croire par cette démarche qu'il ne les hait point ; il loue ouvertement en leur présence ceux à qui il dresse de secrètes embûches, et il s'afflige avec eux s'il leur est arrivé quelque disgrâce ; il semble pardonner les discours offensants que l'ont lui tient ; il récite froidement les plus horribles choses que l'on lui aura dites contre sa réputation, et il emploie les paroles les plus flatteuses pour adoucir ceux qui se plaignent de lui...⁵⁹

Le dissimulé est un personnage qui dissimule ses sentiments, ses actions, ses opinions et son savoir en se montrant inférieur à autrui et surtout inférieur à ce qu'il est en réalité. La tromperie et la fourberie sont donc très liées à l'ironie et cela explique pourquoi l'ironie est souvent condamnable par les moralistes.

En somme, l'ironie telle qu'elle est décrite par les philosophes antiques, représente un caractère ambigu qui se rapporte au vocabulaire de l'éthique, elle apparaît dans la comédie et dans les dialogues philosophiques afin que sa valeur morale soit étudiée.

Il existe plusieurs sortes d'ironies désignées par le terme « sarcasme », l'ironie qui ne désigne pas un sarcasme est l'ironie de situation : « ...un grand nombre d'ironies qui émaillent du discours quotidien puissent être qualifiées de sarcasmes et que la langue soit tentée de les désigner par ce terme et préfère réserver le mot d'ironie à l'ironie de situation⁶⁰ ».

2.3 L'ironie de situation

L'ironie de situation est le rapprochement d'extrêmes opposés atteignant le paroxysme des deux côtés. Dans *Corinne* de Mme de Staël, Corinne assiste à une pièce de théâtre où l'héroïne s'échappe des mains de femmes qui tentent de l'empêcher de se suicider, et au moment où elle se donne la mort, l'héroïne éclate de rire. L'ironie de situation réside dans le rapprochement entre le rire et la douleur. Une autre scène nous rappelle ce paradoxe où le

⁵⁸ LA BRUYÈRE, *Les Caractères* (1696), cité dans SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*. Seuil, 2001, p. 37.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁰ SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Seuil, 2001, p. 48.

malheur s'exprime par la joie, il s'agit d'Oreste dans *Andromaque* : « *Je meurs content, et mon sort est rempli*⁶¹ ». Dans cet exemple, il s'agit d'un rapprochement entre la mort et la joie, sentiment reflétant le bien-être et la satisfaction. Le terme d'ironie de situation commence à s'établir au cours du XIXe siècle : « *Quelle ironie sanglante qu'un palais en face d'une cabane*⁶² ». Les récits bibliques contiennent également ces rebondissements : « *Tout homme qui s'élève sera abaissé, mais celui qui s'abaisse sera élevé*⁶³ ». Nous retrouvons aussi ce principe de renversement dans *Le Tartuffe*, l'auteur s'amuse à retourner les situations. *Le Tartuffe* ou *L'Imposteur* est une comédie de Molière en cinq actes, elle met en scène l'hypocrisie de Tartuffe, un personnage cupide et malsain qui se cache derrière la modestie et la piété. Tartuffe réussit à tromper son entourage et à semer la zizanie autour de lui, mais ses fourberies finiront par être démasquées et ses pièges se retourneront contre lui.

Dans l'ironie de situation, on distingue deux sortes d'ironie : l'ironie picturale et l'ironie narrative. L'ironie picturale est le rapprochement entre deux aspects, deux paysages ou deux portraits opposés ou contraires : « *Quand on observe la nature, on y découvre des plaisanteries d'une ironie supérieure : elle a, par exemple, placé les crapauds près des fleurs*⁶⁴ ».

L'ironie narrative, quant à elle, désigne un changement remarquable qui se produit au sein d'une histoire et qui provoque un retournement de situation. Nous retrouvons l'ironie narrative dans, par exemple, *Le Vilain Petit Canard* d'Andersen qui se transforme en majestueux cygne; l'ironie narrative est donc assez proche dans sa signification de l'ironie de situation qui n'est pas seulement un rapprochement de deux éléments contradictoires, mais aussi d'une transformation qui s'opère durant la narration et qui se réalise contre toute attente.

L'ironie de situation représentée par les Anciens et ce qu'ils nommaient autrefois *peripeteia* ou péripéties, est un événement imprévu qui se produit au cours d'une histoire et provoquant un changement soudain et brutal dans l'histoire, c'est ce qu'on appelle aussi le coup de théâtre. L'ironie de situation est baptisée « coup de théâtre » par Aristote dans sa *Poétique*, elle est définie comme un événement ou comme une révélation qui inverse l'effet des actions.

⁶¹ RACINE, *Andromaque*, acte V, scène 5. Cité dans : SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Seuil, 2001.

⁶² GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, G. Charpentier, Paris, 1880, p. 67.

⁶³ LUC, 18, 14, cité dans SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Seuil, 2001, p. 50.

⁶⁴ BALZAC, *Œuvres complètes, MassimillaDoni*, Éditions Houssiaux, 1874, p. 13.

Aristote donne l'exemple d'Œdipe qui reçoit un homme venant le réconforter et le délivrer de ses craintes au sujet de sa mère, mais en lui révélant son identité, il fait l'inverse.

2.4 L'ironie dramatique

L'ironie dramatique est souvent perçue comme ironie de situation. Elle est représentée par un destin tragique dont le héros est victime, c'est ce qu'on appelle aussi « ironie du sort ». Néanmoins, l'ironie dramatique ne s'opère par uniquement dans un sens négatif, le renversement peut se produire dans tous les sens possibles, parfois même inattendus. Présente dans le genre tragique ou comique, elle se base sur le jeu des identités cachées, ainsi ce qui est beau pourrait devenir laid et vice-versa. L'antihéros peut devenir héros et, celui qui ne présentait rien de suspect s'avère finalement qu'il est à l'origine de toute l'intrigue.

Un parfait exemple pourrait représenter l'ironie dramatique, il s'agit de la tragédie d'*Œdipe roi*. D'où la traduction anglaise du terme « *tragic irony* » ou « *sophoclean irony* » qui rappelle que l'origine de cette forme d'ironie est le théâtre et dont le principe repose sur le jeu des identités cachées comme c'est justement le cas dans *Œdipe roi*. En effet, l'ironie dramatique représente une situation dans laquelle un personnage ignore un élément important dans l'histoire que le spectateur, lui, connaît. Cet élément est susceptible de générer un conflit, un danger ou une transformation quelconque dans la trame des événements. L'ironie dramatique génère à la fois le comique, le tragique, le pathétique et le suspense. Le personnage qui ignore l'information est appelé « victime » de l'ironie dramatique. On parle d'ironie dramatique diffuse lorsqu'il ne s'agit pas d'une information mais plutôt d'un pressentiment de la part du spectateur.

La parabase est l'un des procédés souvent utilisés dans l'ironie dramatique. C'est un élément de la structure du théâtre grec antique. Il est très présent dans les comédies d'Aristophane. Généralement située vers le milieu de la pièce, la parabase est un discours prononcé par les choreutes qui, restés seuls sur scène et ayant ôté leur masque, exposent directement aux spectateurs les intentions et les opinions personnelles de l'auteur, il peut s'agir de considérations politiques ou culturelles. Plus tard, dans d'autres genres littéraires, la parabase est utilisée pour rompre l'illusion de la fiction comme c'est le cas dans *Don Quichotte* de Cervantès et dans *Jacques le Fataliste* où Diderot interrompt son récit pour s'adresser au lecteur.

Avant la fin du XVIII^e siècle, les notions de parabase et d'ironie dramatique n'étaient pas considérées comme des termes relatifs à l'ironie et n'étaient pas utilisées pour expliquer la péripétie. Il aurait fallu attendre les études de Connop Thirwall (1797-1875) qui propose la première analyse théorique importante consacrée à l'ironie. Sa conception de l'ironie s'inspire de l'œuvre de Sophocle, mais il ajoute à cela l'élément historique qui rappelle que lorsqu'un empire est au sommet de sa gloire, il est aussi tout près de sa chute, et ce qui fait sa gloire est ironiquement ce qui risque de provoquer sa décadence. Ce qui est intéressant dans l'étude proposée par Thirwall c'est le fait de considérer l'ironie de situation non seulement comme un élément fictionnelle mais aussi comme un principe historique. Selon lui, il existe trois sortes d'ironie :

- L'ironie verbale : c'est l'ironie de la tradition rhétorique classique utilisée lors d'une polémique où le blâme est une louange et vice versa.
- L'ironie dialectique : c'est l'ironie utilisée par Socrate pour feindre l'ignorance et faire semblant d'être d'accord avec son interlocuteur.
- L'ironie pratique : Elle est indépendante au discours et ne fait pas nécessairement recours aux mots. C'est l'ironie de situation qui ne relève pas d'une réalité mais d'un point de vue.

L'ironie de situation selon Thirwall est l'ironie fondamentale dont l'existence humaine se caractérise et qui relève des différents choix qu'un être humain devrait faire, les différents dilemmes auxquels il est confronté, aux différents événements qui peuvent modifier sa condition et changer sa situation. C'est le rapprochement entre le bonheur et le malheur, entre la gloire et la déchéance.

À la fin du XIX^e siècle, c'est Hofmannsthal (1874-1929) qui met en évidence le lien entre la guerre et la comédie et à travers lesquelles se reflètent de nombreuses images ironiques. Tandis que Thirwall associe l'ironie à la tragédie, l'auteur autrichien, quant à lui, met le lien entre ironie et comédie, ainsi le tragique laisse place au comique jusqu'à ce que l'image devienne absolument absurde. Quant à l'américain Kenneth Burke (1897-1993), il donne pratiquement la même conception que Thirwall a de l'ironie de situation. Selon le philosophe américain, l'ironie se reflète à travers les rebondissements qu'un pouvoir ou qu'une nation pourrait vivre et qui représenteraient des moments-clés dans sa progression. Ainsi, toute chute représente nécessairement une nouvelle gloire.

2.5 L'ironie verbale

Lorsqu'on parle d'ironie verbale on fait allusion aux pratiques langagières utilisées et qui se rapportent au comportement ironique, c'est-à-dire la fausse modestie et la naïveté dissimulée. Dans un ouvrage longtemps attribué à Aristote, Anaximène (380-320 av. J-C) propose une définition de l'ironie comme étant une figure du discours : « *l'ironie consiste à dire quelque chose tout en prétendant de ne pas être en train de le dire, ou encore à appeler les choses par les noms de leurs contraires*⁶⁵ ». Selon Anaximène, l'ironie est obtenue par l'utilisation de deux procédés :

- La prétérition : elle consiste à déclarer ne pas parler d'une chose en attirant l'attention sur celle-ci : « *Je ne dirai pas combien ces hommes ont causé de grands torts à leur patrie.* »
- L'antiphrase : figure de style qui consiste à employer un mot ou une phrase dans un sens contraire à sa véritable signification : « *Ces nobles citoyens ont clairement fait grand tort à leurs alliés.* »

Anaximène est donc le premier rhéteur qui mêle la notion de contraire à celle d'ironie. Ainsi, la définition de l'ironie ne se limite plus aux considérations éthiques et morales, mais elle apparaît également dans le discours public tenu par un orateur.

Avec Cicéron (*De l'orateur*, 55 av. J-C), *eirôneia* devient *ironia* qui aura pour traduction le terme *dissimulatio*. Le philosophe latin associe la notion d'ironie à un jeu de mots. À travers son œuvre, nous retrouvons un remarquable exemple: Lamia, un avocat *d'une laideur remarquable* est interrompu par Crassus qui dit « *Allons, écoutons ce beau garçon* ». L'avocat lui répondit ainsi « *Je n'ai pu former les traits de mon visage, mais j'ai pu former mon esprit* ». Crassus finit alors par ajouter : « *Écoutons ce beau parleur* ». Cette dernière réplique suscita davantage les rires.

⁶⁵ ANAXIMÈNE, *Rhétorique à Alexandre*, cité dans : SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Seuil, 2001, p. 75.

Cet exemple nous permet d'identifier deux sortes de moqueries : d'abord, Crassus ironise sur le physique de l'avocat, ensuite, lorsque Lamia fait remarquer qu'il n'est pas responsable de son physique mais plutôt de son esprit, Crassus émet une moquerie par rapport aux paroles de l'avocat car il refuse d'admettre l'éloquence de son interlocuteur. Les différentes définitions de l'ironie se mêlent : celle de Socrate qui consiste à dissimuler ce que l'on est réellement, il s'agit donc de l'ironie-tromperie ou l'ironie-fourberie (feindre à la fois l'ignorance et la sagesse), mais il s'agit aussi de l'ironie verbale qui consiste en quelque sorte à dévaloriser l'autre, une méthode utilisée par Socrate dans le dialogue philosophique, c'est-à-dire l'ironie-dépréciation.

L'ironie est définie comme une figure par laquelle on dit le contraire de ce que l'on pense, ou mieux encore, l'ironie c'est laisser entendre le contraire de ce que l'on dit. La tradition rhétorique met en avant la définition qui privilégie la notion de contraire. Ainsi, le beau temps veut dire en réalité qu'il pleut des cordes, la charmante fiancée est plutôt laide et les louanges sont finalement des blâmes.

Les rhéteurs français des XVI^e et XVII^e siècle (Fouquelin, Pelletier, René Bary, Bernard Lamy) qui avancent cette définition limitée de l'ironie, admettent toutefois que la définition canonique n'est pas suffisante pour expliquer l'ironie lorsque celle-ci ne se limite plus au mot, mais s'étend dans l'expression. En effet, l'ironie ne signifie pas toujours le contraire de ce que l'on pense. Encore faudrait-il s'interroger sur la nature même de l'énoncé dit ironique, car on pourrait tout à fait décrire une femme comme charmante et le penser vraiment ou qualifier un temps pluvieux de beau temps parce qu'en réalité on apprécie la pluie.

C'est ce que Dumarsais explique dans son *Traité des Tropes* (1730) : « *Un homme s'écrie oh le bel esprit ! Parle-t-il de Cicéron, d'Horace ? Il n'y a point là d'ironie ; les mots sont pris dans leur sens propre. Parle-t-il de Zoïle ? C'est une ironie. Ainsi, l'ironie fait une satire, avec les mêmes paroles dont le discours ordinaire fait un éloge* ». Dumarsais ajoute à la définition traditionnelle une réflexion sur le sens littéral et le sens figuré. En effet, selon le rhéteur français, les mots utilisés dans l'ironie ne sont pas pris dans leur sens propre et littéral. L'ironie est alors perçue non seulement comme un jeu sur le sens littéral et le sens figuré, c'est-à-dire un écart entre le sens apparent et le sens réel, mais ce jeu consiste aussi à effacer le sens littéral pour ne s'inscrire que dans le sens figuré, ainsi l'ironie est loin d'être « une autre manière de dire », elle est donc loin d'être une allégorie. La conception de l'ironie, selon Dumarsais, se

résume à ceci : dire le contraire de ce que l'on pense ou autre chose de ce que l'on dit. Mais ce que Dumarsais semble négliger est l'estime que l'on a pour la personne ou pour la situation qui est l'objet de l'ironie.

C'est Nicolas Beauzée (1772) qui apporte une critique du travail de Dumarsais en s'intéressant à cette tension qui s'installe entre le mot et l'esprit et par laquelle naît l'ironie : *«...l'écart ironique naît du fait que l'ironie exprime toujours l'un et l'autre, le oui et le non. Dire d'un auteur qu'il est bon pour faire comprendre qu'il ne l'est guère n'équivaudra jamais à le déclarer ouvertement mauvais⁶⁶ »*. Ainsi, Beauzée ne se contente pas de définir l'ironie comme un trope mais aussi comme une figure de pensée.

Un siècle plus tard, Fontanier (1818) reviendra sur les textes de Dumarsais et sur ceux de Beauzée. Il reproche à Dumarsais son approche superficielle de l'ironie et propose la distinction entre les notions d'ironie et celle d'épître. Selon Fontanier, la définition classique attribuée à l'ironie peut aussi correspondre à celle de l'épître, il affirme que ce qui est particulier à l'ironie, c'est la plaisanterie, donc la meilleure définition de l'ironie c'est celle qui stipule qu'il s'agit de dire le contraire de ce que l'on pense par raillerie.

À travers toutes les définitions que l'on a de l'ironie, aussi différentes et aussi complexes qu'elles soient, nous pourrions comprendre et conclure que l'ironie exprime toujours un jugement de valeur. Mais nous garderons toujours à l'esprit la définition socratique du terme pour laisser croire que l'ironie n'est pas un moyen d'imposer ses opinions, mais plutôt une façon de poser un regard sur un phénomène.

2.6 L'ironie romantique

Longtemps avant la fin du XVIII^e siècle, l'ironie a gardé sa définition philosophique et sa forme rhétorique. C'est l'allemand Friedrich Schlegel qui oppose l'ironie romantique à l'ironie telle qu'elle est définie depuis toujours, car selon Schlegel, l'ironie romantique, dans sa signification, n'est pas loin de celle du romantisme.

Les lectures de Schlegel influencent sa conception de l'ironie. Cervantès, Diderot et Goethe proposent une transgression des normes habituelles de mimésis et se permettent

⁶⁶ SCHOENTJES, *op. cit.*, p. 94.

certaines libertés dans la narration : le narrateur omniscient qui finit par devenir un simple observateur, le récit inachevé ou encore l'auteur qui s'exprime pour critiquer sa propre création. L'auteur prend ses distances par rapport à son œuvre et pose des personnages d'une force et d'une froideur remarquables comme c'est le cas dans les tragédies de Shakespeare. Dans ce cas, l'ironie dont il est question, n'est pas celle d'une plaisanterie, mais celle d'une critique qui rejette toute affectivité.

Schlegel ne rompt pas tout à fait avec l'ironie philosophique; mais contrairement à l'ironie qui consiste à feindre le savoir, donc à cacher et dissimuler, l'ironie romantique est celle qui révèle la beauté de l'esprit, mais c'est aussi celle qui révèle la vérité : « *La philosophie est la véritable partie de l'ironie, que l'on aimerait définir comme étant la beauté logique : car partout où l'on philosophe en dialogues parlés ou écrits, et sur un mode qui ne soit pas rigoureusement systématique, il faut produire et exiger de l'ironie*⁶⁷ ».

Socrate utilise souvent l'ironie, mais ne théorise jamais sur cette notion. Schlegel, au contraire, théorise sur l'ironie sans la mettre en pratique. La philosophie de Schlegel se résume dans le caractère chaotique du monde et de l'homme aussi : l'homme, selon Schlegel, tente d'organiser et de saisir un monde plein de contradictions. Les efforts de l'homme sont tous voués à l'échec mais sa volonté pour saisir l'absolu est infinie. C'est l'artiste qui va plus loin que le philosophe et réussit à effleurer l'absolu en intégrant l'ironie à son art. Ainsi, Schlegel ne rejette pas tout à fait l'ironie verbale mais tente de la dépasser en insérant l'ironie dans la poésie.

2.7 Les signes de l'ironie

Comment reconnaître l'ironie dans un texte écrit ? Pour répondre à cette question, il faudrait d'abord chercher les indicateurs de l'ironie dans le discours oral. En effet, les indices de l'ironie dans un corpus écrit viennent simplement d'un énoncé oral. Il est d'autant plus difficile de repérer les indicateurs de l'ironie dans un énoncé oral que dans un énoncé écrit à cause de l'absence de la graphie. Il existe néanmoins des procédés relatifs au discours ironique qui permettent de reconnaître l'ironie.

Le gestuel est important pour révéler les intentions ironiques de l'émetteur. Le corps devient révélateur de ce que les propos, utilisés seuls, sont incapables d'exprimer. Les mimiques

⁶⁷ SCHLEGEL, *Lyceum*, 42. Cité dans : SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Seuil, 2001, p.102.

et les gestes relatifs à l'ironie viennent de la tradition orale et les Anciens en avaient nommé quelques uns :

- Le myctérisme : c'est le ricanement nasal qui sous-entend une ironie insultante.
- L'ironie sardonique : c'est le grincement de dents.
- Le clin d'œil, le regard complice ou le sourire : ce sont des gestes complices qui révèlent au destinataire la plaisanterie de l'émetteur.
- Tirer sa langue : ce procédé s'est développé en émoticônes avec l'avènement des sites de chats (discussions instantanées) et des réseaux sociaux. Il signifie « je plaisante ! ». Il faut souligner que cet émoticône feint parfois des intentions vraies et réelles.
- Les guillemets imaginaires : c'est dessiner dans l'air des guillemets imaginaire en prononçant la phrase ou le mot qui contient l'ironie.

Nous retrouvons ces procédés à l'écrit de manière plus explicite. Alors que le corps est souvent plus expressif que le texte, certains indices sont facilement repérables à l'écrit. Cela est dû au fait que certains auteurs préfèrent révéler leurs intentions ironiques au préalable et désirent que leurs textes révèlent justement le caractère ironique de leurs discours en précisant que le personnage « *lança un regard ironique* » ou « *répondit ironiquement* ». Le ricanement nasal et le sourire se transportent également à l'écrit par des précisions sur le ton ironique d'un personnage « *il répondit en ricanant* », « *répondit d'un air narquois* ». Nous retrouvons aussi les guillemets pour marquer une phrase ou un mot ironique, ils sont utilisés seuls ou accompagnés du caractère italique « *ma chère belle-mère* », « *la démocratie* ». La première phrase sous-entend que l'émetteur n'apprécie pas sa belle-mère et la seconde révèle une distanciation entre l'émetteur et la démocratie dont il est question (l'émetteur ne reconnaît pas ou n'admet pas cette démocratie).

Un autre procédé graphique qui indique l'ironie est celui de la ponctuation. À la fin du XIX^e siècle, Alcanter de Brahm, dans son livre *L'Ostensoir des Ironies* (1899, réédité en 1996) propose le point d'interrogation renversé pour marquer l'ironie de situation. Bien qu'il ait marqué son époque avec des auteurs comme Anatole France et Alfred Jarry, le point d'interrogation renversé perd rapidement sa célébrité avec le *Nouveau Larousse illustré* (1904) où les commentateurs se sont mis d'accord sur le fait que « *le marquage explicite de l'ironie*

tuerait l'ironie ! », et l'on est d'accord sur l'idée que l'ironie est meilleure quand elle est discrète. Cela dit, on retrouve d'autres signes de ponctuation qui pourraient marquer à la fois l'ironie et d'autres non-dits d'un discours écrit comme le point d'exclamation et les trois points de suspension.

3 Les genres littéraires à caractère comique

Le comique est-il un genre ? Question posée tout au début de ce chapitre néanmoins à laquelle nous ne prétendons pas apporter une réponse exacte et définitive. Nous avons précisé, avant d'aborder notre recherche, des formes comiques et des concepts qui se rapprochent du comique, il serait toutefois inutile de classer les textes littéraires à caractère comique dans une catégorie spécifique dite comique. Si nous avons écarté l'idée d'une quelconque classification de ces textes littéraires, ce n'est pas par manque d'ambition ou de rigueur, mais parce que le comique est un phénomène instable se manifestant implicitement ou explicitement dans tous les genres littéraires.

Il traite de tous les sujets et il serait inexact d'affirmer qu'il est le genre des sujets insignifiants comme on l'aurait longtemps considéré. Le comique peut avoir, et encore plus aujourd'hui, des thèmes *sérieux*, nobles et tragiques. Quand la romance traite de l'amour, quand le roman policier a pour objectif l'élucidation d'un crime, ou quand le roman fantastique met en scène des phénomènes étranges, le texte littéraire à caractère comique traite à la fois tous ces sujets. Seulement, les procédés utilisés pour aborder ces thèmes font la caractéristique comique d'un texte littéraire. Nous distinguons quatre genres littéraires principaux à caractère comique : le burlesque, la parodie, l'héroï-comique et le pastiche.

3.1 Parodie, burlesque, héroï-comique et pastiche

Le Grand Robert de la Langue Française propose la définition suivante à l'adjectif burlesque : « *comique extravagant et déroutant* », ensuite le terme est défini comme un nom générique : « *caractère d'une chose absurde et ridicule* », alors que le genre burlesque est défini comme « *parodie de l'épopée consistant à travestir, en les embourgeoisant, des personnages et des situations héroïques* ». Le genre burlesque se répand au milieu du XVIII^e siècle avec des travestissements comme *Virgile Travesti* de Scarron (1648). Le burlesque serait l'opposé du genre *héroï-comique* qui est représenté par *Le Lutrin* de Boileau (1672), une

parodie épique à travers laquelle Boileau, contrairement à Scarron, cherche à écrire une œuvre sérieuse qui tourne autour d'un sujet insignifiant. Des études plus spécialisées⁶⁸ précisent que la réécriture d'un genre noble en style bas est née dès le XVIe en Italie, que cette pratique s'est épanouie en France durant XVIIe siècle et qu'elle a perduré jusqu'au XIXe siècle en Angleterre. L'héroï-comique a également connu un véritable succès notamment en Angleterre où il a été connu sous le nom de « *mockheroic* ».

Pour le *Littré*, la parodie, le burlesque et l'héroï-comique seraient des catégories du genre bouffon qui est un genre théâtral du Moyen-âge⁶⁹. Le fait qu'il y a plusieurs catégories du genre bouffon prouve l'existence d'une alternance entre le noble et l'ignoble : quand on attribue à des personnages ordinaires des actions héroïques, on est dans l'héroï-comique, et quand on évoque des sujets nobles d'une façon vulgaire, on est dans le burlesque. La parodie, quant à elle, serait à l'origine de la naissance de ces deux catégories, et dans laquelle, on pourrait justement avoir les caractéristiques des deux genres : burlesque et héroï-comique. Mais pour comprendre les origines du burlesque, il faudrait remonter à l'origine de la parodie qui serait, selon Gérard Genette, la rhapsodie.

Le rhapsode est un artiste de la Grèce antique qui errait de ville en ville pour réciter des œuvres écrites par un autre et qui sont généralement des épopées. Le rhapsode use d'un jeu expressif qui ressemble à celui des acteurs dans le but de plaire à leur public. Parmi les rhapsodes les plus célèbres, citons Cynéthos à qui on doit la réorganisation des textes d'Homère. Le principe des rhapsodies est donc la réécriture qui est aussi bien le principe de la parodie. Si les rhapsodes cherchent uniquement à offrir au peuple un moment de détente et de réconfort, les parodistes, eux, tentent d'amuser le lecteur, mais le principe reste le même. Rhapsodie et parodie entretiennent alors une relation étroite et chacune puise ses sources dans l'autre : « *...fille de rhapsodie, la parodie est toujours déjà présente, et vivante, dans le sein maternel, et la rhapsodie, qui se nourrit constamment et réciproquement de son propre rejeton, est, comme les colchiques d'Apollinaire, fille de sa fille. La parodie est fille de la rhapsodie et réciproquement*⁷⁰ ».

⁶⁸ *Dictionnaire des Littératures françaises et étrangères*, sous la direction de J. Demougins, Paris, Larousse, 1985.

⁶⁹ AMPÈRE, Jean-Jacques, *La littérature française au moyen-âge*, Revue des Deux Mondes, tome 19, 1839.

⁷⁰ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, 1982, p. 27.

Afin d'établir une classification de la parodie, Genette nous rappelle le statut de cette pratique durant l'époque classique. Assurément, Genette précise que la parodie a été négligée par la poétique durant cette période et que les auteurs qui usaient de cette pratique pour écrire ne considéraient guère leurs œuvres comme des parodies⁷¹ C'est dans la rhétorique que l'on retrouve le terme *parodie* qui désigne :

... un champ composé à l'imitation d'un autre ; et, par extension, on donne le nom de parodie à un ouvrage en vers dans lequel on détourne, dans un sens railleur, des vers qu'un autre a faits dans une vue différente. On a la liberté d'ajouter ou de retrancher ce qui est nécessaire au dessein qu'on se propose ; mais on doit conserver autant de mots qu'il est nécessaire pour rappeler le souvenir de l'original dont on emprunte les paroles⁷²

Par la suite, Dumarsais, dans son traité des Tropes, donne un exemple sur la parodie dont il est question. Il a repris cet exemple pour désigner ce qu'il appelle la parodie minimale qui « *consiste donc à reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle, en jouant au besoin et si possible sur les mots*⁷³ ». Genette reprend alors l'exemple donné par Dumarsais, un vers de Corneille : « *Ses rides sur son front ont gravé ses exploits*⁷⁴ », et qui a été parodié par Racine pour donner : « *Il gagnait en un jour plus qu'un autre en six mois, Ses rides sur son front gravaient tous ses exploits* ».

Dans son *Discours sur la parodie*, l'abbé Sallier va plus loin dans sa classification de la parodie. Selon lui, il existe quatre sortes de parodie :

1. Celle qui consiste à changer un seul mot dans un vers : Racine qui parodie Corneille;
2. Celle qui consiste à changer une seule lettre dans un mot : Balzac qui parodie la célèbre phrase de César *Veni, vidi, vici*, en intitulant l'un de ses poèmes *veni, vidi, vixi*;
3. Celle qui consiste à détourner une citation de son sens sans modifier le texte : comme c'est le cas des *exploits* de l'Intimé dans *Les Plaideurs* de Racine;
4. Celle qui consiste à composer un ouvrage entier « *sur une pièce entière ou sur une partie considérable d'une pièce de poésie connue, que l'on détourne à un autre sujet* ».

⁷¹ GENETTE, *op. cit.*, p. 27.

⁷² DUMARSAIS, *Tropes* (1729), cité dans GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, 1982, p. 27.

⁷³ GENETTE, *loc. cit.*, p. 28.

⁷⁴ CORNEILLE, *Le Cid*, Acte I, scène 1, Éditions Ginn, Boston, 1912, p. 4.

et à un autre sens par le changement de quelques expressions⁷⁵ » : c'est le cas du *Chapelain décoiffé*.

C'est justement la quatrième catégorie qui nous intéresse, celle qui consiste à imiter le style d'un auteur dans le but de le critiquer. C'est la signification même du pastiche satirique. Le pastiche serait donc une espèce de parodie, mais la parodie est plus une transformation qu'une imitation, alors que le pastiche est une imitation qui ne vise pas le plagiat. On peut reprendre le style d'un auteur ou d'un artiste par admiration. Le pastiche sert alors la mémoire, l'hommage ou l'exercice de style. Tandis que le pastiche satirique est « *une imitation stylistique à fonction critique [...] ou ridiculisante*⁷⁶ ».

L'héroï-comique, quant à lui, serait une autre catégorie de la parodie, il parodie l'épopée, rappelons-le, en traitant un sujet insignifiant dans un style noble. *Le Lutrín* dans ce cas-là est un poème héroï-comique parce qu'il cherche à reprendre le style des poèmes épiques, alors que *Virgile travesti* ou *La guerre de Troie n'aura lieu* seraient des travestissements burlesques de l'épopée parce que leurs sujets ne changent pas. C'est ce que Deleprierre explique en faisant la distinction entre parodie et burlesque : « *Le "Virgile travesti" et la "Henriade travestie" ne sont pas des parodies, parce que les sujets ne sont pas changés. C'est seulement faire tenir aux mêmes personnages un langage trivial et bas, ce qui constitue le genre burlesque*⁷⁷ ».

La parodie ne doit pas être confondue avec le travestissement burlesque qui a la particularité de garder le même statut d'un personnage. Dans *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, les chefs grecs et troyens sont tous les mêmes : Priam, roi de Troie. Hector et Pâris, princes de Troie. Ulysse roi d'Ithaque, et Hélène, reine de Sparte. En général, les personnages de l'épopée gardent le même caractère, et parfois ont le même destin : Ulysse toujours rusé, Hector toujours sage et brave, et Pâris toujours le prince frivole et imprudent. Seulement, leurs caractéristiques sont exagérées et, l'exagération concourt justement pour générer un effet comique, lequel principe du comique, comme nous l'avions cité plus haut, parmi les principes du comique selon Bergson. En revanche, dans la parodie, on retire au héros son titre, son armure

⁷⁵ SALLIER, « Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie », Cité dans : GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Seuil, 1982, p. 31-32.

⁷⁶ GENETTE, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁷ DELEPIERRE, Octave, *Essai sur la parodie chez les Grecs, les Romains et les modernes* (1870). Cité dans : GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, 1982, p. 34.

et son casque, alors que dans le travestissement burlesque, on garde tout ce qui fait son statut et sa personnalité, pour ne travestir que le langage :

Le travestissement burlesque modifie donc le style *sans modifier le sujet* ; inversement, la « parodie » modifie le sujet *sans modifier le style*, et cela de deux façons possibles : soit en conservant le texte noble pour l'appliquer, le plus littéralement possible, à un sujet vulgaire (réel et d'actualité) : c'est la parodie stricte (*Chapelain décoiffé*) ; soit en forgeant par voie d'imitation stylistique un nouveau texte noble pour l'appliquer à un sujet vulgaire : c'est le pastiche héroï-comique (*le Lutrin*). Parodie stricte et pastiche héroï-comique ont donc en commun [...] d'introduire un sujet vulgaire sans attenter à la noblesse du style, qu'ils *conservent* avec le texte ou *restituent* par voie de pastiche. Ces deux pratiques s'opposent ensemble, par ce trait commun, au travestissement burlesque : ainsi peut-on les ranger ensemble sous le terme commun de parodie, que l'on refuse du même geste au travestissement⁷⁸

Les explications de Genette sont résumées ainsi :

- Sujet noble + style noble = épopée / tragédie (*L'Énéide*)
- Sujet noble + style vulgaire = travestissement burlesque (*Virgile Travesti*)
- Sujet vulgaire + style noble = parodie / héroï-comique / pastiche (*Le Lutrin*)
- Sujet vulgaire + style vulgaire = comédie / récit comique

Mais ce qui reste commun à la parodie et au burlesque c'est leur fonction satirique. La parodie et l'héroï-comique reprennent le style de l'épopée pour, par exemple, critiquer une société qui est d'actualité. Le travestissement burlesque modifie le style de l'épopée pour les mêmes raisons, et le pastiche satirique imite le style d'un auteur pour le critiquer. En définitive, l'objectif de la réécriture est la critique.

3.2 La satire

Les différentes orthographes du mot « satire » dévoilent une longue évolution qui puise ses sources dans l'Antiquité. Le terme latin « satura » qui devient ensuite « satira » signifie « mélange ». Mélange de genres, de procédés ou de styles ? Quand on voit que la satire utilise toutes sortes d'outils linguistiques et rhétoriques pour critiquer, on comprend mieux d'où vient le caractère hybride de la satire. Par ailleurs, le mot ne doit pas être confondu avec le terme « satyre » qui désigne une créature de la mythologie grecque. Associés aux Ménades, les satyres forment le cortège dionysiaque qui accompagne le dieu Dionysos. Ainsi le drame satyrique qui est un genre théâtral antique ne désigne pas un drame à caractère satirique, mais signifie

⁷⁸ GENETTE, *op. cit.*, p. 35.

simplement une pièce de théâtre antique qui met en scène des satyres. Ce genre aurait été inventé par Pratinas pour préserver le culte religieux de Dionysos qui représente l'origine même du théâtre antique.

La satire est un énoncé (écrit ou oral) porteur d'une critique moqueuse et acerbe, c'est une dénonciation tacite mais subtile d'un défaut ou d'un vice. La satire utilise tous les moyens possibles pour ce faire mais à condition de les utiliser judicieusement. Aussi gardons toujours de vue l'exagération intelligente que nous avons évoquée précédemment et qui représente l'un des principes sur lesquels repose le comique, cette dernière permet à la satire d'être efficace et plaisante. De par son caractère exhortatif, elle amène le lecteur à réfléchir sur certains phénomènes, à remettre en question certaines pratiques et à poser un regard critique sur l'ordre établi. Elle se rapproche de la caricature dans le sens où elle représente de manière comique un défaut observé dans la société afin de le critiquer. Ainsi, moyen efficace de persuasion, elle dévoile les lacunes de l'autre et les expose de manière ingénieuse :

La satire est une moquerie qui porte sur l'objet qu'on blâme ou qu'on réproouve et qui nous est étranger. Nous nous refusons à avoir rien en commun avec l'objet de ce blâme, nous nous y opposons brutalement, nous le dénouons donc sans sympathie ni compassions. L'ironie, elle, se moque de ce qu'elle blâme, mais sans s'y opposer, en éprouvant de la sympathie, en y prenant part [...] la satire détruit, l'ironie enseigne⁷⁹

L'origine de la satire remonte à la comédie antique « *une imitation d'hommes sans grande vertu* », selon Aristote. Le premier texte satirique serait *Margitès* d'Homère, parodie de l'épopée. Le personnage principal de ce poème comique est Margitès, Homère le décrit comme une personne stupide qui ne sait pas compter au delà-de cinq et qui ignore que ses parents l'avaient mis au monde. Les grands auteurs satiriques de comédie antique sont Aristophane et Ménandre, le premier écrit des pièces satiriques sur ses contemporains, il s'agit d'un comique politique, souvent grossier. Ménandre ajoute à cette comédie ancienne, une comédie nouvelle qui traite des mœurs dans des intrigues plus complexes, c'est aussi le rôle de la satire : elle parodie les mœurs et les modes d'une époque ou d'une communauté.

La satire repose sur la description d'une personne ou d'une activité qu'elle caricature ou dénonce. L'auteur satirique utilise le sarcasme, la déformation ou l'exagération, son rire est moqueur, virulent, méprisant, agressif et moraliste. Le satiriste cherche à critiquer et à dénoncer le vice, le mensonge et l'hypocrisie, il voit le monde comme désordre et absurdité et, pour

⁷⁹ JOLLES, André, *Formes simples*, Seuil, Paris, 1972, p. 203.

exprimer son point de vue, il fait souvent recours à l'ironie : « *[elle] est une ironie militante, ses normes morales sont relativement claires ; elles lui permettent de prendre la mesure du grotesque et de l'absurde*⁸⁰ ».

La satire se veut donc militante, c'est le produit d'un esprit engagé qui s'adresse à un public averti. L'auteur satirique croit profondément en ses convictions et tente de persuader son lecteur de la nécessité de réfléchir sur les comportements observés, et pourquoi pas, de changer sa conception des phénomènes. Ses idées reposent sur une morale personnelle qui est, généralement, à l'opposé de la morale collective et de l'ordre établi. De ce fait, les auteurs satiriques ont tous des idées anticonformistes, et ce, à des degrés différents. La satire peut avoir plusieurs formes littéraires : le roman, la fable et le pamphlet.

Les plus anciennes formes satiriques, précédemment évoquées, sont représentées par certains poèmes et comédies de l'Antiquité. À l'aube de la Renaissance, d'autres formes littéraires commencent à véhiculer la satire, comme *Pantagruel* (1532) et *Gargantua* (1534) de Rabelais, ou encore *Don Quichotte* (1605) de Cervantès. Comme nous le verrons dans ce chapitre, les auteurs de *Gargantua* et de *Don Quichotte* expriment leur refus de l'obscurantisme de l'ère médiévale à travers des parodies critiquant les représentations archaïques et mettant en valeur le potentiel intellectuel et moral de l'être humain. Dans le genre romanesque, *Les Lettres persanes* (1721) de Montesquieu demeure le parfait exemple de l'œuvre satirique. À travers le regard de deux voyageurs persans qui s'installent à Paris pendant une longue période, l'auteur des Lumières s'engage dans une critique acerbe de la France et de l'Europe de son époque.

La fable, désignée souvent comme un court récit, généralement en vers, d'où l'on tire une moralité, comporte un sens beaucoup plus profond. Mettant en scène des animaux qui parlent et qui disposent de caractéristiques propres à l'homme (qualités et défauts), la fable est en elle-même une allégorie de la société humaine, elle est aussi satire de la société dans la mesure où elle dévoile les défauts et les vices de l'être humain. On peut également lui attribuer une fonction didactique puisqu'elle est porteuse d'une leçon de vertu.

Quant au pamphlet, c'est un texte écrit par un auteur qui « *exploite avec constance la 'Règle de l'ennemi unique' qui s'accorde à sa mentalité manichéenne. Seul défenseur de la vérité contre Tous, tel son fantasme, rêve idéologique où se mêlent beaucoup de naïveté et*

⁸⁰ FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, Gallimard, 1969, p. 272.

*beaucoup de présomption*⁸¹ ». Le pamphlétaire attaque son adversaire (personne, idée, situation, système) à travers un texte agressif : les mots sont violents, le ton est virulent et la langue est mordante. Il est animé par une idée qu'il considère comme vraie et absolue et qu'il défend avec ferveur. Le pamphlet est considéré comme un écrit satirique puisqu'il s'attaque à ceux qui s'opposent à sa conviction en utilisant les mêmes armes que ceux de la satire, à savoir l'ironie et l'exagération. Le pamphlétaire cherche à mettre en valeur ses opinions tout en rabaisant les idées auxquelles croit son adversaire.

4 Le rire

Depuis la nuit des temps, le rire est associé à la laideur, à la médiocrité, à la bassesse, à la vulgarité. Selon Aristote, la comédie ne serait qu'« *imitation de ce qui est plus mauvais*⁸² », alors que la tragédie est représentative d'héroïsme et de noblesse. Platon considère le phénomène du même œil et trouve que le rire serait synonyme d'orgueil et de mépris et comporte une certaine violence. De ce fait, le comique a toujours et depuis longtemps considéré comme un genre mineur qui ne correspond pas aux grands esprits et qui ne peut en aucun cas traiter des thèmes à caractère social ou politique, encore moins traiter des questions philosophiques et existentielles.

Le rire, réaction physiologique résultant du comique, a suscité la réflexion de nombreux philosophes. Certains, comme Pascal, considèrent le rire comme un phénomène dangereux : « *Tous les grands divertissements sont dangereux pour la vie chrétienne ; mais entre tous ceux que le monde a inventés, il n'y en a point qui soit plus à craindre que la comédie*⁸³ ».

D'autres, comme Descartes, associe le rire au sentiment de haine qui « *vient de ce qu'on aperçoit quelque petit mal en une personne qu'on pense en être digne. On a de la haine pour ce mal, et on a de la joie de le voir en celui qui en est digne. Et lorsque cela survient inopinément la surprise de l'admiration est cause qu'on éclate de rire*⁸⁴ ». Pour ce qui est du philosophe anglais Thomas Hobbes, il considère le rire comme un signe de supériorité quand bien même le

⁸¹ ANGENOS, Marc, *La parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Payot, Paris, 1982, p. 92.

⁸² ARISTOTE, *Poétique III*, chapitre V, 1.

⁸³ PASCAL, Blaise, *Pensées sur la justice*, Flammarion, Paris, 2011, p. 35.

⁸⁴ DESCARTES, René, *Les Passions de l'âme*, Article 178 : « De la moquerie ». Document numérique disponible sur : http://philosophie.ac-creteil.fr/IMG/pdf/Les_passions_de_l_ame.pdf, consulté le 16/7/2018 à 01h53.

rieur se moquerait de sa propre personne. Hobbes qualifie le rire comme une passion révélatrice de joie et de triomphe. C'est l'expression de l'amour propre accompagné d'un sentiment de supériorité :

Souvent l'on voit des personnes, et surtout celles qui sont avides d'être applaudies de tout ce qu'elles font, rire de leurs propres actions, quoique ce qu'elles disent ou font ne soit nullement inattendu pour elles ; elles rient de leurs propres plaisanteries, et dans ce cas il est évident que la passion du rire est produite par une conception subite de quelque talent dans celui qui rit. L'on voit encore des hommes rire des faiblesses des autres, parce qu'ils s'imaginent que ces défauts d'autrui servent à faire mieux sortir leurs propres avantages⁸⁵

Charles Baudelaire rejoint l'avis de Hobbes puisqu'il estime lui aussi que le rire est la conséquence du caractère supérieur de l'être humain. Supériorité ressentie et affichée par rapport à l'animal, mais qui devient infériorité quand l'homme est comparé à l'Être absolu. Selon le poète français, le rire est contradictoire puisqu'il est à la fois signe de grandeur infinie et de misère infinie et c'est du « *choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire*⁸⁶ ».

En psychanalyse, le mot d'esprit⁸⁷ est associé à l'inconscient et au moi profond et serait lié à certaines tendances sexuelles de nature agressive et obscène. Freud assimile le rire au rapport sexuel où l'un domine l'autre : la personne qui rit dominerait son interlocuteur par le mot d'esprit qui émane de l'art de la parole. Un jeu de mots qui permet la nouveauté, la surprise et l'insolite et qui rend le langage malicieux, subtile et jouissif. Ainsi, le psychanalyste attribue au rire la même vertu que l'acte sexuel, le rire serait source de plaisir et de jouissance :

Il arrive que l'on saisisse dans le trait d'esprit une pensée forte et captivante, qu'il recèle un savoir ou une sagesse, comme les aphorismes de Lichtenberg ; il arrive parfois que le Witz renferme une trouvaille poétique, une œuvre d'art en miniature, mais ces qualités d'ordre épistémologique ou esthétique, sujettes à des jugements de goût, sont sans rapport avec la question centrale. Seul critère décisif,

⁸⁵ HOBBS, Thomas, *De la nature humaine, ou exposition des facultés, des actions et des passions de l'âme, et de leurs causes déduites d'après des principes philosophiques qui ne sont ni reçus ni connus*, essai traduit de l'anglais par le baron D'Holbach. Document numérique disponible sur : http://classiques.uqac.ca/classiques/hobbes_thomas/nature_humaine/nature_humaine.pdf, consulté le 16/7/2018 à 02h17.

⁸⁶ BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques, L'art romantique et autres œuvres critiques. VI. De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastique*, chapitre IV, p. 101. Document numérisé disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65722405/f125.image>, consulté le 16/7/2018 à 02h41.

⁸⁷ Le mot d'esprit (ou le trait d'esprit, en allemand « witz ») est cette phrase risible, cette plaisanterie, cette blague, que l'on prononce et qui fait sourire voire rire, malgré son étrangeté. Freud emploie ce terme pour définir le langage comique qui, selon le psychanalyste, est involontaire puisqu'il provient de l'inconscient, il est pour ainsi dire une sorte de lapsus.

le *Witz* produit sur celui qui le fait et sur ceux qui l'écourent un plaisir observable, presque mesurable, se traduisant par le rire⁸⁸

Le plaisir provoqué par le trait d'esprit serait l'expression d'une liberté supérieure que nul ne peut ressentir sauf celui qui l'aurait atteint, et ce, en osant un jeu inventif et jouissif dans le langage, un jeu qui étonne l'émetteur du mot d'esprit et qui enchante son récepteur.

4.1 Aux origines du rire

Le rire n'a toujours pas eu comme origine le comique. En effet, cette réaction physiologique a souvent été liée à la souffrance et nous dirions même que les plus anciennes manifestations du rire avaient comme origine le tragique. Le rire que l'on associe aujourd'hui à la caricature, aux sketches et aux histoires drôles, exprimait aux temps des Anciens des sentiments lugubres et un destin tragique marqué par la mort.

Naguère, la mort était représentée selon un point de vue philosophique qui tente de lui apporter des explications s'enracinant dans la psyché-même de l'homme et dans l'inconscient d'une communauté quelconque. En effet, la mort a fait l'objet des préoccupations existentielles des philosophes grecs tels que Socrate, Aristote et Platon. Elle représente les premières interrogations philosophiques et théologiques comme l'existence et la liberté.

Pendant l'Antiquité, la mort était considérée comme le résultat d'actions nobles et héroïques. Les hommes se sacrifiaient et sacrifiaient ce qu'ils ont de précieux pour sauver une âme, acquérir une terre ou pour recouvrer leur dignité. Depuis la nuit des temps, on sacrifie sa progéniture suite à un ordre divin ou afin d'obtenir la grâce divine. Le sacrifice, très répandu dans la Grèce antique, représente l'une des anciennes formes de la mort, mais aussi une manière d'exprimer son dévouement et sa reconnaissance envers les dieux, c'est aussi une manière d'implorer les divinités : Agamemnon sacrifia sa fille Iphigénie afin que Poséidon rende les vents plus forts, ce qui permettrait aux neufs grecques d'atteindre Troie, et Abraham, à la suite d'un rêve, faillit sacrifier son fils sur un ordre divin. La relation entre les mortels et les dieux dans l'Antiquité était étroitement liée à l'autel où l'on effectuait des sacrifices afin de satisfaire les dieux et afin d'établir un lien basé sur la dévotion, celle-ci fait de la mort une preuve de reconnaissance et de foi intense. La mort représentait jusqu'alors un héroïsme et un courage

⁸⁸ BLANCO, Mercedes, « Le trait d'esprit de Freud à Lacan » dans *Savoirs et clinique*, revue de psychanalyse, n°1, 2002, p. 75-96.

comme celui d'Achille qui préfère mourir à Troie et devenir un héros mythique que de vivre longtemps sans que personne ne se souvienne de lui.

Nous avons toujours eu l'impression, et parfois même la conviction que ces actions héroïques ont été menées de façon *sérieuse* et qu'elles sont souvent liées à la tragédie. Eschyle, Sophocle et Euripide mettent en scène le destin tragique des personnages homériques après la chute de Troie : l'*Orestie* d'Eschyle raconte le retour d'Agamemnon, *Andromaque* met en scène les tribulations de la princesse troyenne après la mort de son mari Hector. Enfin Sophocle, célèbre par sa tragédie *Œdipe roi*, le héros qui accomplit, malgré lui, son effroyable destin. Dans *Electre*, le dramaturge grec met en scène le retour d'Oreste fils d'Agamemnon afin de venger, avec sa sœur Electre, le meurtre de leur père.

À la fin de l'*Odyssée*, quand Ulysse réussit à surpasser toutes les épreuves que les dieux lui avaient infligées et rentre à Ithaque où il doit affronter les Prétendants, les personnages rient : l'affrontement provoque un rire *sardonique* chez Ulysse et un rire *diabolique* chez les Prétendants. Le rire sardonique est celui qui provient d'une souffrance intense : Ulysse se moque de ces Prétendants qui ont profité de son absence pour courtiser sa femme et qui pensaient avoir réussi à la conquérir. Ulysse croit en lui-même comme il croit aux dieux qui lui ont permis, après des années d'errance, de retourner chez lui afin de retrouver sa femme, son fils et sa terre. Les Prétendants, quant à eux, se moquent de ce mendiant qui n'est autre qu'Ulysse et qui prétend défier les plus grands guerriers d'Ithaque.

Le rire se manifeste encore une fois dans les premières formes du roman moderne notamment avec Rabelais et Cervantès. Dans *Don Quichotte*, on distingue plusieurs sortes de rire : le rire de supériorité quand Sancho éclate d'un fou rire accompagné d'une attitude moqueuse vis-à-vis le discours héroïque tenu par son maître, et ce, en dévoilant le caractère grotesque et la folie de Don Quichotte. Et le rire du héros lui-même qui s'amuse à tisser ses rêves et son imagination. Mais le rire qui nous intéresse est celui de Sancho Panza. Ce personnage est présenté dans le roman de Cervantès comme imprudent, vulgaire et gourmand, il n'a rien d'un héros mais c'est lui qui accompagne Don Quichotte dans ses aventures et tente de le raisonner. Ainsi, Sancho Panza se voit supérieur à son maître et se moque de lui, car il réalise qu'il a les pieds sur terre contrairement à son maître qui tente de voler afin d'atteindre des rêves inaccessibles mais finit par tomber et par se heurter à une réalité amère.

Ainsi le rire n'avait pas seulement une signification ludique qui relève de la gaieté et de l'amusement, il était même souvent synonyme de colère et d'amertume. Au cours du XVIII^e siècle, il y a eu l'avènement de la comédie larmoyante avec le théâtre de Nivelle de la Chaussée⁸⁹, mais les origines du *rire larmoyant* remontent plus loin dans le temps, il s'est manifesté pendant l'Antiquité avec l'épopée grecque et plus tard avec le théâtre victorien et le roman réaliste.

4.2 Le rire sardonique

La tragédie n'avait pas toujours un aspect héroïque donnant au lecteur une certaine satisfaction malgré la mort du héros, elle est aussi une résolution choisie par le héros, qui devient anti-héros pendant un moment de désarroi et de colère. Le personnage décide de se donner la mort pour mettre un terme à ses souffrances : Roméo et Juliette ont trouvé que la mort est le seul destin qui pourrait les réunir. Emma Bovary, à la suite de nombreuses déceptions amoureuses et d'un mariage insignifiant, se voit incapable de continuer sa vie et choisit la mort comme ultime remède à ses souffrances.

Qu'en est-il du rire dans une tragédie de Shakespeare ou dans un roman réaliste de Flaubert ? Le rire y est car une tragédie n'est pas forcément dépourvue de situations risibles. Rappelons-nous des joutes verbales de Mercutio, ou les plaisanteries du vieux Capulet avec ses domestiques lors des préparatifs du mariage de Juliette. Aussi, dans *Hamlet* de Shakespeare, nous retrouvons des personnages qui s'amusent : les fossoyeurs qui chantent en enterrant Ophélie tout en buvant et en échangeant des devinettes et des questionnements existentiels : « *Qui est-ce qui bâtit plus solidement que le maçon, le constructeur de navire ou le charpentier ? [...] C'est le fossoyeur. Les demeures qu'il bâtit durent jusqu'au jugement dernier*⁹⁰ ». La folie présumée d'Hamlet laisse échapper un rire sardonique, un rire qui cache une douleur intense et une envie ardente de vengeance.

Pour ce qui est du rire dans *Madame Bovary*, on ne peut le classer que dans cette catégorie de rire sardonique : « *Et Emma se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme*

⁸⁹ Auteur dramatique français (1692-1754). Son œuvre annonce le drame bourgeois tout en conservant les règles canoniques de la comédie classique. C'est le premier essai d'un genre nouveau qu'on appellera la comédie larmoyante et qui n'est autre que le drame.

⁹⁰ SHAKESPEARE, *Œuvres complètes de Shakespeare : Les Deux Hamlet*, Acte V, scène 1, traduit par Victor Hugo, Édition Pagnerre, Paris, 1865, tome 1, p. 341.

un épouvantement⁹¹». Un rire provoqué par un événement tragique atteignant son paroxysme. Désespéré, le fiancé de Rose dans le film *Titanic*⁹², lâche un rire sardonique lorsqu'il se rend compte qu'il avait oublié le diamant dans la poche de sa veste laissée à Rose pour se protéger du froid. Le personnage se moque de lui-même car il avait utilisé une ruse pour accuser Jack d'avoir volé le bijou, le diamant récupéré, le dupeur le perd aussitôt. Ironie du sort ou une ruse qui se retourne contre le dupeur ? Une chose est sûre : le diamant a fini au fond de l'océan. L'histoire de Rose et Jack a fait pleurer plus d'un mais le rire n'a pas manqué à l'appel dans ce célèbre film.

Le rire sardonique vient de l'ancien grec sardànios, il apparaît pour la première fois dans l'*Odyssée* d'Homère pour qualifier le rire dédaigneux d'Ulysse quand il évite une patte de bœuf lancée par l'un des Prétendants : « *Ctésippe prend dans une corbeille le pied d'un bœuf, et le lance d'une main vigoureuse ; Ulysse évite le coup en inclinant doucement la tête ; mais du fond de son âme, il laisse échapper un rire sardonique*⁹³ ».

Le terme de « rire sardonique » est actualisé par Érasme qui le décrit dans l'un de ses *Adages* « *risussardonicus* », ensuite repris dans *les Regrets* par Joachim Du Bellay où le rire sardonique est évoqué comme un rire pénible, plaintif et amer :

Si tu rencontres donc ici quelque risée ;
Ne baptise pourtant de plainte déguisée
Les vers que je soupire au bord ausonien.
La plainte que je fais, Dilliers, est véritable ;
Si je ris, c'est ainsi qu'on se rit à la table,
Car je ris, comme on dit, d'un rire sardonien.⁹⁴

Mais le rire sardonique est surtout un rire moqueur, un rire de vengeance, celui du Grec aux milles ruses qui réussit à tromper les Prétendants en se déguisant en mendiant, celui d'une vengeance assouvie et d'une victoire proche et certaine. Mais il peut cacher des sentiments amers. Méléagre, dans *L'anthologie platane*, laisse apparaître ce rire selon deux manières différentes : d'abord chez Éros qui trompe les mortels en leur faisant éprouver un sentiment d'amour, ensuite chez la victime qui revient vers Éros non pas avec un sourire vindicatif et victorieux comme celui d'Ulysse, mais avec un sourire forcé qui provient d'une déception

⁹¹ FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Librairie Générale Française, 1999, p. 472.

⁹² Film réalisé par James Cameron en 1997. Il raconte le naufrage du Paquebot *Titanic* la nuit du 15 avril 1912 et l'histoire d'amour des deux passagers Jack et Rose de classes sociales différentes.

⁹³ HOMÈRE, *L'Odyssée*, Chant XX, Armand Colin, 1931.

⁹⁴ DU BELLAY, Joachim. *Les Regrets*, s. 77, v. 9-14. Cité dans MIRALLES, Carles. « Le rire sardonique ». In : *Mètis. Anthropologies des mondes grecs anciens*, vol.2, n°1, 1987, p. 31-34.

profonde et d'une souffrance intense. La victime annonce au trompeur qu'il sera à son tour trompé et connaîtra l'amertume d'un sourire sardonique. L'épigramme peut être traduite ainsi : « *Tu éprouveras ce que tu fais éprouver, et à ce moment-là tu sauras ce qu'est rire d'une façon sardonique* ». Ce rire qui exprime la satisfaction d'avoir trompé l'autre et d'avoir pris sa revanche devient alors le rire de celui qui souffre et qui promet la vengeance⁹⁵.

4.3 Le rire diabolique

À l'image de l'homme qui est penché tantôt vers le bien tantôt vers le mal, le rire comprend deux natures opposées ; il est à la fois angélique et diabolique : « *Le rire humain est intimement lié à l'accident d'une chute ancienne, d'une dégradation physique et morale*⁹⁶ ». D'après Baudelaire, le rire peut être un moyen de purification, c'est aussi un moyen pour apaiser la colère et la souffrance comme c'est le cas du rire sardonique, mais le poète français insiste sur le caractère satanique du rire quand celui-ci émane d'une envie de faire souffrir l'autre et notamment quand le rire devient une façon d'exprimer sa supériorité par rapport à la situation ou par rapport à la personne dont on rit. C'est un rire qui exprime une méchante joie qui provient de l'orgueil et du rejet de l'autre.

Nous avons pu le constater plus haut quand le fiancé de Rose rit dans *Titanic* réalisant qu'il n'est pas plus intelligent que les autres et que son échec est finalement fatidique. D'autres personnages vilains lâchent un rire non pas sardonique mais plutôt diabolique, un rire qui annonce la décadence du monde ou pire encore la victoire du mal. Le premier personnage de cinéma qui nous vient à l'esprit quand on pense au rire démoniaque est le Joker dans *Batman*⁹⁷. Ce personnage vilain à qui le super-héros de Gotham City s'oppose et traque afin de rendre cette ville paisible, s'impose étrangement grâce à un physique de clown excentrique et un comportement aberrant. Le Joker du célèbre comic *Batman* créé en 1939 et adapté au cinéma plus tard, ne ressemble en rien au personnage du bouffon dont les origines remontent au VI^e siècle avec la *commedia dell'arte* et au Moyen-âge avec les farces. En effet,

⁹⁵ MIRALLES, Carles, « Le rire sardonique ». In : *Mètis. Anthropologies des mondes grecs anciens*, vol.2, n°1, 1987, p. 31-34.

⁹⁶ BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, Curiosités esthétiques, Vol.II, Curiosités esthétiques*, Michel Lévy frères, Paris, 1868, p. 363.

⁹⁷ Batman n'a aucun pouvoir surhumain. En revanche, il se caractérise par une forte corpulence et des capacités physiques extraordinaires. Son vrai nom est Bruce Wayne. Il décide de lutter contre le crime après avoir été témoin du meurtre de ses parents par un voleur dans une rue de Gotham city, la ville où se déroulent la plupart de ses aventures. Une série de super-vilains s'opposent régulièrement à lui : Ra's al Ghul, Double-Face et le Joker.

le bouffon dont la fonction principale est de faire rire le roi et son entourage, est un personnage qui vit sous l'emprise et sous la protection de son souverain, alors que le Joker, malgré son apparence bouffonne et son caractère grotesque est un personnage indépendant. Il agit seul et met en péril tous les habitants de la ville, même les plus mafieux parmi eux, décide de braquer des banques en tuant des innocents non par besoin ou par avidité, mais par sadisme : il aime à installer la crainte et la terreur dans les cœurs et son œuvre est souvent accompagnée de son rire machiavélique et de ses célèbres répliques comme « *Whysoserious ? Let's put a smile on that face!* » (Pourquoi cet air si sérieux ? Dessinons un sourire sur ce visage !). Il est clair que pour le Joker tout est question de jeu et d'amusement, d'où ses rires et ses blagues quand il réalise une action vilaine, et c'est justement ce qui explique le comique qui émane de ce personnage vilain dans un film qui met en scène une lutte du bien contre le mal.

Le Joker n'est pas le seul clown qui incarne le rôle d'un vilain personnage. Stephen King, le célèbre auteur de thrillers et de romans fantastiques met en scène dans son roman d'horreur *Ça*, (1986) des enfants terrorisés par une entité maléfique se cachant sous l'apparence d'un clown. Dans le cinéma, Jean-Paul Belmondo incarne le rôle d'un braqueur de banque déguisé en clown dans le film *Hold-up*, et le film d'horreur *Saw* (2004) met en scène un tueur en série se cachant sous un masque de cochon hippie qui ressemble étrangement à la tête d'un clown.

4.4 Le rire carnavalesque

La figure du clown nous rappelle celle du bouffon. Si l'on cherche une représentation du bouffon à la fois risible et intelligente dans la littérature américaine, nous la retrouvons dans le personnage de Hop-Frog, le personnage principal d'une nouvelle d'Edgar Allan Poe. Cette nouvelle qui est publiée dans son recueil *Nouvelles histoires extraordinaires*, met en scène un bouffon amusant mais intelligent :

Son fou, son bouffon de profession, n'était pas seulement un fou. Sa valeur était triplée aux yeux du roi par le fait qu'il était en même temps nain et boiteux (...) Hop-Frog, grâce à la distorsion de ses jambes, ne pût se mouvoir que très laborieusement dans un chemin ou sur un parquet, la prodigieuse puissance musculaire dont la nature avait doué ses bras, comme pour compenser l'imperfection de ses membres inférieurs, le rendait apte à accomplir maints traits d'une étonnante dextérité⁹⁸

⁹⁸ POE, Edgar Allan, *Histoires extraordinaires*, Traduction de Charles Baudelaire, Le Livre de Poche, 1972, p. 119.

Hop-Frog, un nain boiteux, représente à lui seul, avec son physique et sa faculté à faire rire, un moyen efficace pour amuser le roi et le distraire « *Je n'ai jamais connu personne qui eût plus d'entrain et qui fût plus porté à la facétie que ce brave roi. Il ne vivait que pour les farces. Raconter une bonne histoire dans le genre bouffon, et la raconter d'une façon plaisante, c'était le plus sûr chemin pour arriver à sa faveur*⁹⁹ ». Maltraité par le roi, Hop-Frog décide de se venger de son souverain en trouvant un moyen *carnavalesque* pour le mettre en dérision, lui et ses sept ministres, devant leurs invités. Le moins que l'on puisse dire est que la fin de ce spectacle est tragique.

Mais si l'on remonte encore plus loin, et cette fois-ci dans la littérature française, nous retrouvons le rire dans sa signification la plus grotesque chez Rabelais. Dans *Gargantua*, l'écrivain humaniste du XVe siècle raconte l'étrange naissance d'un nouveau-né de taille extraordinaire qui provoque des situations bouffonnes et un rire *carnavalesque* : un rire énorme et excessif comme celui de l'ivresse. Ce rire qui provient d'un corps grotesque et qui appartient aux fêtes populaires, se moque des hiérarchies et libère le corps de ses souffrances¹⁰⁰, et bien avant que Bergson ne le confirme, Rabelais affirme dans *Gargantua* que le rire est propre à l'homme :

Vray est qu'icy peu de perfection
Vous apprendrez, si non en cas de rire :
Aultre argument ne peut mon cueureslire.
Voyant le dueil, qui vous mine et consomme,
Mieulx est de ris que de larmes escripre,
Pource que que rire est le propre de l'homme¹⁰¹

Gargantua et *Don Quichotte* représentent la littérature qui a permis au monde littéraire l'apparition du roman moderne. Cet avènement est intimement lié au rire. Il représente également une nouvelle forme de comique et d'humour, un rire *réaliste*. Albert Thibaudet (1874-1912) écrit à propos de ces deux romans :

Les deux seuls romans qui alors aient porté la marque du génie, qui se soient incorporés de façon durable à la littérature universelle, c'est le roman de Rabelais et celui de Cervantès, des romans anti-romanesques, des parodies du vieux roman et des éclats de rire devant lui. Le vrai roman débute par un *Non !* devant les romans, comme la vraie

⁹⁹ POE, *op. cit.*, p. 118.

¹⁰⁰ PETRIS, Loris, « Rire ou pleurer ? L'homme face au monde, de Rabelais à Montaigne », *L'information littéraire* 2006/2 (vol. 58), p. 12-21.

¹⁰¹ RABELAIS, *Gargantua*, « Aux lecteurs », éd. Cit., p. 3. Dante, pour qui ce sont le rire et la parole qui sont le propre de l'homme, concilie ces deux idées (*De vita nova*, XXV,2).

philosophie débute par un *Non !* devant la philosophie. Avec eux, et pour la première fois, le roman tient dans la littérature la place suprême, celle d'une *Odyssée* et d'une *Divine comédie*. *Don Quichotte* surtout, qui n'a pas plus été dépassé dans son genre que les poèmes d'Homère et de Dante dans le leur¹⁰²

Avec *Gargantua*, Rabelais met en évidence les limites de l'humain, tandis que Cervantès parodie l'épopée et les romans de chevalerie en présentant la réalité telle qu'elle est : une imagination extravagante et un enthousiasme démesuré ne sont qu'un long chemin vers la chute. Dans ces deux romans, le rire carnavalesque, à travers une image joviale et festive, représente cet envoûtement extrême qui aveugle les esprits, ou comme l'avait décrit J.H. Griffin dans son roman autobiographique *Dans la peau d'un Noir* : « Il fallait que le rire fût rabelaisien, sinon il devenait sanglot, et sangloter serait une prise de conscience qui impliquait le désespoir¹⁰³ ».

Sous cette écriture amusante se cache une multitude de significations et d'interprétations. Dès le début, Rabelais aurait averti son lecteur de la profondeur de son œuvre et l'aurait invité à chercher au-delà des bagatelles. L'apparence physique et l'éducation de Gargantua amène à réfléchir sur les intentions de l'auteur qui, semble-t-il, fait de là une fine critique de l'éducation des gentilshommes. La vie adulte du personnage principal et l'enseignement qu'il a reçu serait encore une fois une satire bouffonne qui vient renverser de façon carnavalesque le carcan de l'ordre moral établi.

Conclusion

Dans ce premier chapitre, nous avons passé en revue les notions-clés de notre travail de recherche, à savoir : le comique, l'humour, l'ironie, les genres littéraires à caractère comique et le rire. En prenant comme principale référence l'œuvre de Bergson, nous avons réfléchi sur les principes du comique et sur ses différentes manifestations à la fois dans la littérature, dans le cinéma, dans la bande dessinée et dans la caricature. Nous avons compris que le comique, selon Bergson, se base sur quatre principes : le caractère humain, l'insensibilité, le caractère collectif et l'intelligence. Nous avons également distingué différents types de comique : le comique de mots, le comique de mouvements, le comique de caractères, etc. Par la suite, nous avons défini

¹⁰² THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938, p. 246-247.

¹⁰³ GRIFFIN, John Howard, *Dans la peau d'un Noir (Black like me)*, traduit de l'américain par Marguerite de Gramont, Gallimard, 1962, p. 111.

et expliqué les effets comiques : la répétition, le pantin à ficelles, le diable à ressort, l'effet domino et le quiproquo.

Ensuite, nous avons mis en exergue les concepts relatifs au comique, à savoir l'humour (son origine, son évolution dans la littérature et la différence entre l'humour et l'ironie), l'ironie (l'ironie socratique, l'ironie narrative, l'ironie dramatique, l'ironie verbale, l'ironie romantique et les indices de l'ironie), ainsi que les genres littéraires à caractère comique : la parodie, le burlesque, l'héroï-comique, le pastiche et la satire. Le but de notre exposé était de montrer la distinction entre ces différentes notions et de mettre en évidence leur relation avec le comique.

Dans le dernier sous-chapitre, nous avons présenté le rire sous un angle différent, celui du tragique. Nous avons montré que le rire n'est pas forcément comique, mais qu'il émane aussi d'une situation tragique. Si nous insistons sur ce rire tragique, c'est pour y revenir dans la deuxième partie de notre thèse où nous ferons le lien entre comique et tragique dans les écrits de Chawki Amari. En effet, les notions que nous avons abordées seront reprises dans la deuxième partie de notre travail pour qu'elles apparaissent, en pratique, dans notre corpus.

Chapitre II

Le comique dans la littérature maghrébine d'expression française

Le chapitre précédent représente un travail préliminaire important pour entamer une analyse du comique dans les écrits de Chawki Amari. Nous avons commencé par exposer et expliquer les concepts-clés d'une recherche sur le comique, des notions qui se rapportent au comique et sans quoi, toute analyse du comique serait incomplète et dépourvue de sens. Pour effectuer une étude sur le comique, il est indispensable de maîtriser les notions qui portent dans leur signification un caractère comique et qui se représentent sous une forme comique, comme l'ironie, la parodie, la satire et le burlesque. Comprendre ces notions nous aiderait à les repérer dans notre corpus, à les relever et à les interpréter.

Mais Chawki Amari ne serait pas le seul écrivain algérien ayant utilisé le comique dans ses écrits et il ne serait pas le seul qui se serait inspiré des anciennes formes littéraires à caractère comique, et c'est justement ce que nous allons dévoiler dans le deuxième chapitre de cette partie. Nous allons voir qu'un bon nombre d'écrivains algériens d'expression française ont eu recours à l'ironie, à la satire, à la parodie et aux formes burlesques. Notre ambition, en faisant des recherches sur ces auteurs, est de révéler le caractère comique de certaines œuvres littéraires algériennes d'expression française, et ainsi de montrer qu'il existerait une littérature algérienne d'expression française à caractère comique, et qui serait dotée de ses propres caractéristiques. Nous suivrons donc cette évolution à travers les différentes œuvres littéraires maghrébines, et particulièrement algériennes, publiées pendant la période coloniale et durant les vingt années qui ont suivies l'indépendance.

Nous commencerons par exposer la situation linguistique au Maghreb et en Algérie et l'évolution des langues en Algérie à travers son histoire. En effet, nous allons montrer comment les différentes conquêtes étrangères ont forgé les diversités linguistiques en Algérie. L'objectif de cet exposé est d'expliquer le choix de la langue dans l'écriture littéraire maghrébine et algérienne pendant la période coloniale et le conflit linguistique (et identitaire) qui s'est installé après l'indépendance.

Ensuite, nous évoquerons la naissance de la littérature maghrébine d'expression française et son évolution pendant la période coloniale et postcoloniale, nous allons mettre l'accent sur les particularités de ces œuvres littéraires, leurs thèmes et les inquiétudes des

auteurs maghrébins, et les motivations qui les avaient amenés à écrire. Cet exposé est important puisqu'il va révéler la différence entre cette littérature-là et la nouvelle littérature apparue vers la fin du XXe siècle et au début du XXIe siècle. Nous allons constater que cette nouvelle littérature est relativement différente de la littérature coloniale et postcoloniale sur le plan thématique, stylistique et même narratif. En effet, nous allons voir que la littérature maghrébine d'expression française avait changé pendant la dernière décennie du XXe siècle et au début du XXIe siècle, et c'est probablement l'utilisation des procédés comiques qui serait, en partie, à l'origine de ce changement.

Cela nous amène au deuxième point de ce chapitre qui nous permettra de faire la transition entre la littérature maghrébine de la deuxième moitié du XXe siècle et celle du début du XXIe siècle. C'est dans ce deuxième point que nous allons révéler le comique dans la littérature maghrébine, arabophone et francophone, en particulier dans le théâtre algérien, tout en évoquant le rire dans la tradition orale qui représente une source d'inspiration pour les dramaturges et pour les romanciers, mais nous allons nous concentrer davantage sur le comique dans la littérature maghrébine d'expression française, et par la suite nous allons tenter de découvrir les œuvres littéraires qui avaient influencé cette littérature maghrébine à caractère comique et les différentes sources d'inspiration de la nouvelle littérature algérienne d'expression française.

Ainsi nous passerons du général au particulier. À partir de la littérature maghrébine à caractère comique nous révélerons la littérature algérienne à caractère comique. Si nous travaillons sur un corpus francophone, cela n'exclut pas la possibilité d'évoquer des œuvres littéraires algériennes arabophones à caractère comique. Nous présenterons des auteurs algériens ayant eu recours au comique et nous essaierons de mettre en exergue les spécificités de ce comique-là.

5 La littérature maghrébine d'expression française

Le Maghreb a toujours été le terrain de rencontres linguistiques et culturelles différentes qu'on pourrait expliquer par la différence des appartenances ethniques. Il n'en demeure pas moins que l'origine de la population maghrébine relève parfois des doutes et des incertitudes, ce qui provoque des interrogations relatives aux origines et aux identités plurielles. Cette quête

identitaire se manifeste aussi bien dans les études sociolinguistiques¹⁰⁴ se rapportant à la réalité linguistique du Maghreb, mais aussi dans la littérature Maghrébine.

On parle souvent de littérature maghrébine en précisant qu'elle est d'expression française, cette littérature est souvent associée à la langue française parce que cette relation est le résultat logique et évident d'une colonisation française qui a duré plus d'un siècle. Avant de mettre en exergue les thèmes et les caractéristiques de la littérature maghrébine d'expression française, et avant même de passer à la littérature maghrébine à caractère comique, expliquons brièvement les facteurs historiques qui ont provoqué ces diversités linguistiques, ensuite donnons un aperçu sur la réalité linguistique du Maghreb pendant la période coloniale et postcoloniale pour justement expliquer cette influence et pour révéler certains changements non sans importance comme le processus d'arabisation qui a touché les pays maghrébins après leur indépendance.

5.1 Contextes historique et linguistique : conquêtes, arabisations et langue française

Les Berbères ont noué pendant l'Antiquité des relations commerciales et culturelles avec les Phéniciens : « *La mer était la route par excellence des Phéniciens, et tout le long de cette voie leurs marins avaient besoin de bases pour se ravitailler*¹⁰⁵ », ce qui a amené les Phéniciens à exploiter l'Afrique du Nord. Bien que leur domination fût limitée à la côte, cela n'a pas empêché un échange commercial très riche entre Phéniciens et Berbères. L'influence de la civilisation punique s'est manifestée également dans la culture et l'architecture, d'autant plus que l'influence religieuse fût importante, elle s'est manifestée à travers les divinités de la Phénicie qui étaient aussi celle de Carthage et ses environs comme Tanit la déesse de la fécondité et Baal.

La période préromaine se caractérise par la rivalité entre Rome et Carthage, c'est ainsi que Massinissa unifia la Numidie qui s'étendit du fleuve Moulaya à l'Ouest jusqu'à la Cyrénaïque à l'Est, Massinissa prit Cirta (l'actuelle Constantine) comme capitale et réussit à maintenir l'indépendance de son royaume qui connut un essor politique et économique remarquable. Mais après la mort de Massinissa, l'Afrique du Nord se divisa en plusieurs

¹⁰⁴ Citons les travaux de Gabriel CAMP (1983), Gilbert GRANDGUILLAUME (1984) et Abdou ELIMAM (2003).

¹⁰⁵ KADDACHE, Mahfoud, *L'Algérie des Algériens, de la Préhistoire jusqu'à 1954*, EDIF2000, Villa Farma, 57, Chemain Romain Lot. Ennadja 2, Birkhadem, Alger, p. 29.

royaumes, mais la Numidie fondée par Massinissa se voit envahie pendant le 1^{er} siècle av. J-C par les Romains, l'actuelle Algérie subira la présence romaine pendant plusieurs siècles. Durant cette période, la situation économique et sociale était en perpétuelle décadence, et le désordre politique régnait au sein de l'empire : « *La colonisation romaine apparaît comme avant tout basée sur l'exploitation du pays. Loin d'entraîner un véritable développement de l'économie, elle causa plutôt sa régression*¹⁰⁶ ». Cette situation a amené une partie de la population à adopter le christianisme notamment avec l'arrivée des Vandales :

Une partie de la population fut rapidement séduite par le christianisme. Sa grande diffusion du II^e au début du IV^e siècle, période pendant laquelle, il fut persécuté, s'explique dans une grande mesure par l'hostilité de la population envers la domination romaine. En plus de l'attrait de cette religion qui les consolait de leur misère morale et physique et leur donnait l'espoir d'une vie céleste meilleure, les Berbères se firent chrétiens par esprit d'opposition à la religion de l'Empire¹⁰⁷

Le mécontentement du peuple berbère s'est manifesté aussi à travers des rebellions contre la présence romaine et contre l'autorité religieuse imposée : « *Il (Tacfarinas) organisa une véritable armée et dépassant le stade de la révolte spontanée et isolée, lança un appel solennel "à tous ceux qui préfèrent la liberté à l'esclavage" et menaça l'empereur Tibère "d'une guerre interminable" si les terres expropriées n'étaient pas restituées*¹⁰⁸ ».

À partir de la fin du VI^e siècle, la Numidie est conquise par les Musulmans et ses habitants apprennent progressivement la langue arabe. Le Maghreb était sujet de deux processus d'arabisation : le premier concerne l'Afrique du Nord avec l'arrivée des Arabes et l'islamisation de la région. Le second processus d'arabisation se produit pendant la période postcoloniale. Gabriel Camp, dans son article intitulé « Comment la Berbérie est devenue le Maghreb Arabe »¹⁰⁹, explique les facteurs qui ont contribué à une arabisation facile de l'Afrique du Nord. D'abord, on distingue la différence entre l'islamisation et l'arabisation, l'une relative à la religion, l'autre relative à la socio-ethnologie. Par définition géopolitique, l'Algérie se

¹⁰⁶ LACOSTE, Yves et al., *L'Algérie passé et présent, le cadre et les étapes de la constitution de l'Algérie actuelle*, Editions sociales, Paris, 1960, p. 84.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 87-88.

¹⁰⁹ CAMP, Gabriel, « Comment la Berbérie est devenue le Maghreb Arabe », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°35, Aix-en-Provence, 1983, p. 7-24.

revendique aujourd'hui comme étant un pays musulman et arabe : elle appartient à la communauté musulmane et fait partie d'une zone géographique appelée « Monde Arabe ».

L'arabisation de l'Afrique du Nord se caractérise par le changement linguistique et culturel qui n'est pas forcément accompagné par une modification ethnique : il s'agit toujours de ces Berbères que l'on croyait autrefois romains et qui se disent aujourd'hui arabes malgré les théories qui supposent que parmi ces berbères, il y aurait des groupes qui seraient de descendance purement arabe. Contrairement à d'autres régions musulmanes qui n'ont pas été arabisées malgré leur islamisation comme la Turquie, le Pakistan ou l'Indonésie, certains pays de l'Afrique du Nord se sont trouvés prédisposés à l'arabisation. Les facteurs qui ont aidé à ce processus de changement linguistique sont d'abord la conquête romaine, ensuite la conquête arabe.

Rome, qui contrôlait l'Afrique et la Numidie, s'est étendue jusqu'au désert pour ainsi dominer les Nomades et leurs déplacements. Trois siècles plus tard, la domination romaine s'effondre et ce désert devient le terrain de guerriers nomades. Ces nomades chameliers, pénétrèrent dans les terres méridionales de la Byzacène et la Numidie. Cette violente intrusion nomade en Afrique du Nord modifia le mode de vie des Nord-Africains vers une éventuelle arabisation. Le deuxième facteur aidant au processus d'arabisation est la faiblesse des Byzantins à cause de la désorganisation et le recul économique. Sur le plan religieux, les byzantins avaient introduit en Afrique du Nord un autre genre de conflit qui remettait en cause la nature du Christ. Ajoutons à ces querelles d'ordre religieux, la complexité socio-ethnique qui devient de plus en plus apparente et qui fait plonger la communauté nord-africaine dans la désorganisation et le déchirement jusqu'à l'arrivée des Arabes. Gabriel Camp écrit dans son article : « *La Berbérie devient musulmane en moins de deux siècles (VII^e-VIII^e siècles), alors qu'elle n'est pas encore aujourd'hui entièrement arabisée, treize siècles après la première conquête arabe* ». En effet, l'Afrique du Nord connut d'abord l'islamisation, qui a entraîné systématiquement l'arabisation, mais le processus n'était pas forcément le même. L'islamisation et la toute première arabisation se limitaient d'abord aux villes : l'islam s'implanta dans les villes anciennes visitées par des missionnaires et des docteurs voyageurs. Ensuite, vient la création de villes nouvelles, conçues dans le but de faire propager l'islam citons Kairouan, première fondation musulmane (670) dans l'actuelle Tunisie et Fez (809) au Maroc.

Les plus importants facteurs qui ont amené les Nord-Africains à adopter la religion musulmane reviennent sans doute à l'organisation sociale et militaire des Arabes qui se

manifeste dans différents comportements : Les otages berbères retenus chez les Arabes, la plupart des princes et des chefs de tribus, furent islamisés et arabisés, de retour auprès des leurs, ils devenaient des modèles d'un certain prestige et d'une culture supérieure. L'efficacité des missionnaires kharidjites à répandre l'islam et à préserver une certaine force religieuse basée sur la foi et l'austérité des mœurs. Les chiites, qui avaient pour mission de répandre leur doctrine, voyageaient beaucoup en Afrique du Nord, ainsi pour gagner le cœur et la confiance des Maghrébins, ils devaient faire montre d'une profonde générosité.

Au début du XVe siècle, les Portugais tentent d'envahir le Maghreb, suivis par les Espagnols qui finissent par conquérir Oran, ensuite Alger et Bejaia. Les Algérois décident alors de faire appel aux forces ottomanes présidées par les frères Barbarousse qui réussissent avec l'aide des tribus kabyles d'assurer la protection d'Alger, et ainsi étendre leur empire jusqu'à Tlemcen vers l'ouest. La présence turque en Afrique du Nord s'est manifestée à travers plusieurs aspects sociaux-culturels. L'empire Ottoman qui fonda la régence d'Alger représentée par la partie nord de l'Algérie (de Tlemcen à Taraf, d'Alger à Biskra), enrichit la culture et l'architecture algérienne par la construction de palais et de mosquées d'une originalité remarquable. Citons la mosquée Ketchaoua, reconstruite en 1794 sous le gouvernement de Hasan Pacha et le Palais des Rais à Alger.

Le règne ottoman continue jusqu'au XIX^e siècle, alors que les Français tentaient de conquérir l'Algérie de nombreuses fois. En 1815, Alger résiste encore une fois aux bombardements britanniques et français. Ce n'est qu'en 1827 que les Français réussissent à occuper Alger pour conquérir par la suite Constantine à l'est, la Kabylie au centre, ensuite l'ouest du pays et le Sahara. L'occupation française a duré en Algérie un siècle et trente-deux ans. Des tribus de l'ouest et de la Kabylie tentèrent de résister à l'occupation française. Plus tard, une révolution éclatera contre le colonialisme français.

La réalité linguistique du Maghreb témoigne des diversités linguistiques dont le peuple maghrébin est sujet. Rappelons d'abord, qu'il existe actuellement en Algérie, pays vaste du Maghreb, quatre (4) langues principales : le maghrebi, couramment appelée dialecte arabe ou dialecte algérien. Le tamazight souvent désigné par le terme « berbère ». L'arabe classique, utilisé dans l'enseignement et dans les institutions administratives et juridiques. Et le français, langue étrangère ayant un statut privilégié dans l'enseignement et dans la recherche scientifique.

Ces diversités linguistiques sont souvent expliquées par les conquêtes étrangères qui véhiculèrent des langues et des cultures différentes. Ainsi, ces langues et ces cultures se sont rencontrées, parfois elles se sont opposées mais ont fini par coexister. Ces diversités linguistiques qui caractérisent le système linguistique maghrébin est un phénomène dont l'origine et les causes s'expliquent à travers l'histoire de cette région et se manifeste par la suite à travers l'éducation, la culture, l'enseignement, et la littérature.

Les rencontres linguistiques entre les langues berbère, arabe et française ont contribué à l'enrichissement du dialecte algérien et sa diversité. D'abord, s'exprimant en berbère, les Algériens adopteront progressivement la langue arabe après l'arrivée des Musulmans. L'arabisation du Maghreb pendant cette période est expliquée par le besoin d'apprendre la langue du Coran afin de comprendre les préceptes et les fondements de l'Islam. L'arabe fut alors la langue de la religion et préserva ce statut pendant une longue période.

Dans son article intitulé « L'arabisation au Maghreb et au Machreq¹¹⁰ », Gilbert GRANDGUILLAUME distingue entre l'arabisation au Maghreb et l'arabisation en Orient. Le mot « arabisation » peut avoir deux significations. La première « *ta'rīb* » signifie « rendre arabe », et la deuxième « *ta'arrub* » veut dire « devenir arabe », qu'il s'agisse d'un mot ou d'une réalité. Le terme « *ta'arrub* » correspond mieux à l'arabisation qui concerne le Maghreb.

L'arabisation au Machreq vient au cours du XIXe siècle afin de s'adapter à un univers occidental plus moderne véhiculant de nouvelles techniques dans différents domaines. Dans le but d'introduire cette modernité au sein d'une société arabe, il aurait suffi d'arabiser ces nouvelles réalités. Ainsi, on traduisait les mots techniques, ce qu'on appelle en arabe « *mustalahât* ». Donc, l'arabisation au Machreq est un processus global dans le but est d'adapter la langue arabe aux nouvelles techniques et dont le processus se base sur la traduction et sur l'ouverture à des réalités nouvelles.

Au lendemain de l'indépendance, les pays du Maghreb sortent d'une longue période de colonisation, durant laquelle ces pays ont été isolés du monde arabe. On enseignait la langue

¹¹⁰ GRANDGUILLAUME, Gilbert, « L'arabisation au Maghreb et au Machreq, les relations entre le Maghreb et le Machreq. Des solidarités anciennes aux réalités nouvelles ». Cahiers du GIS « Sciences humaines sur l'aire Méditerranéenne », Cahier N°6, CNRS, Institut de Recherches Méditerranéennes, Université de Provence, 1984, p. 151-157.

française qui était langue nationale et officielle pendant le colonialisme français, le maghrebi était la langue parlée, et l'arabe n'avait de statut que celui de la langue du Coran.

On voulut alors instaurer une langue qui correspondrait mieux à une « identité propre ». Cependant, l'arabisation du Maghreb se verra confrontée à plusieurs obstacles. D'abord, la langue arabe n'est pas connue au Maghreb au moment de l'indépendance et elle n'est pas encore opérationnelle pour la gestion d'une société moderne, où la modernité est assurée par la langue française, ainsi la langue arabe sera considérée comme une régression et une complication. Ensuite, le deuxième obstacle qui empêcha une arabisation inconditionnelle du Maghreb, c'est la question de l'identité. En effet, le Maghreb est considéré comme moins arabe et moins islamique par rapport au Machreq, et ce en raison de l'importance de la population berbère s'exprimant déjà dans une langue non arabe, se voit *désarabisé* davantage par le colonialisme français.

Ainsi, pour intégrer le monde arabe, le Maghreb aura recours à l'arabisation, il sera soutenu alors par le Machreq. En effet, le Maghreb accueillit pendant les années 60 et 70 des enseignants égyptiens pour assurer l'apprentissage de la langue arabe dans le secondaire et le supérieur. En 1961, le Maroc organisa le premier Congrès de l'Arabisation à Rabat. En 1962, un collège égyptien fut ouvert à Rabat pour enseigner les mathématiques et les sciences en langue arabe. La même année, on ouvrit à Casablanca un institut irakien pour former des enseignants d'histoire et de géographie en langue arabe. A partir des années 1967 et 1968, des enseignants égyptiens sont employés dans les enseignements moyen, secondaire et supérieur.

Les rencontres linguistiques entre le tamazight, l'arabe et le français ont contribué à l'enrichissement de la langue maghrébine et sa diversité. S'exprimant en berbère et en maghrebi, les Maghrébins adopteront progressivement la langue arabe après l'arrivée des Musulmans. L'arabisation du Maghreb pendant cette période est expliquée par le besoin d'apprendre la langue du Coran afin de comprendre les préceptes et les fondements de l'Islam. L'arabe fut alors la langue de la religion et préserva ce statut pendant une longue période. Bien qu'elle fût devenue des siècles plus tard la langue de l'enseignement et des différentes institutions, la langue arabe ne réussit guère à s'imposer comme une langue parlée, encore moins comme une langue écrite.

Ainsi, la langue arabe est restée une langue méconnue par les Maghrébins, et en aucun moment de l'Histoire de cette région, cette langue n'ait pu être la langue maternelle des

Maghrébins. Le français, quant à lui, il eut le même privilège accordé à la langue arabe, qui est celui d'être enseigné prématurément à l'école, le français devient alors la langue des intellectuels maghrébins, des plus instruits et surtout des plus engagés parmi eux. En définitive, la langue française, devient l'outil de la littérature maghrébine coloniale et postcoloniale par excellence¹¹¹.

La culture occidentale et la langue française que les colons avaient ramenées au Maghreb, se sont implantées dans l'inconscient collectif des Maghrébins, ensuite elles se sont manifestées à travers l'éducation, l'enseignement et la littérature. Contrairement à la langue arabe, la langue française devient celle de la littérature coloniale et postcoloniale.

5.2 Naissance et évolution de la littérature maghrébine d'expression française

La littérature maghrébine d'expression française en Algérie est née vers les années 1930, soit cent ans après le commencement de l'occupation française. La prise de conscience de la nécessité de s'exprimer se fait ressentir après l'écrasement des premières tentatives de révolte armée et après l'instauration de protectorats français en Tunisie et au Maroc. Le besoin de prendre la parole et d'essayer d'autres moyens de révolte a donc provoqué la naissance de l'écriture littéraire de langue française au Maghreb.

Dès 1880, la langue française s'impose comme langue officielle disposant d'un statut privilégié dans l'administration, dans la justice et dans l'enseignement. L'enseignement de la langue arabe est maintenu, mais il dispose d'un statut mineur et l'utilisation de la langue arabe classique se limite aux pratiques religieuses. Ce système a toutefois engendré des intellectuels maîtrisant les deux langues, mais pour se faire entendre, on a opté pour la langue du colon dans les écrits littéraires.

Les premiers textes littéraires de langue française sont apparus en Algérie, on compte parmi les romanciers et les poètes algériens qui ont pris l'initiative de tenter une écriture littéraire d'expression française des auteurs comme Mahammed Ben Chérif, Abdelkader Hadj Hamou, Chukri Khodja et Rabah Zénati, et dont la plupart travaillaient pour l'administration coloniale. Le premier texte littéraire maghrébin de langue française est un roman, il s'agit d'une autobiographie intitulée *Ahmed Ben Mustapha, gommier* (1920) et signée Mahammed

¹¹¹ Confirmons-le sans pour autant dénigrer la littérature maghrébine d'expression arabe à laquelle nous consacrons un sous-chapitre dans le présent travail.

Benchérif. Dans ce roman, le héros raconte ses compagnes militaires au Maroc et en France, sa captivité en Allemagne et sa maladie en Suisse. Les productions littéraires apparues durant cette période correspondent aux roman réaliste et traitent en grande partie des thèmes sociaux. Elles sont caractérisées par de simples intrigues, des personnages typés et exemplaires, l'intrigue amoureuse est quasiment absente, d'où l'absence du personnage féminin.

Le discours de cette littérature comporte une certaine idéologie qui met en évidence le dualisme éthique et sociologique représenté en général par cette opposition entre colon et colonisé. Cette littérature est toutefois dominée par le discours colonial qui laisse penser que le roman fait allégeance à la politique coloniale et fait l'éloge de la civilisation occidentale. Aussi, l'utilisation de la langue française dans l'écriture littéraire est considérée comme une « trahison », mais d'autres auteurs, comme Kateb Yacine, considère cette langue comme « un butin de guerre », que beaucoup d'écrivains vont exploiter par la suite afin de s'opposer au colonialisme français au Maghreb.

C'est pendant les années cinquante que le roman maghrébin d'expression française va progressivement évoluer pour acquérir une certaine autonomie littéraire. Les auteurs algériens qui vont construire le succès de cette littérature sont Kateb Yacine, Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, Mohammed Dib, Malek Haddad et Assia Djebbar. À ce groupe viennent s'ajouter des auteurs tunisiens comme Albert Memmi, et des écrivains marocains comme Ahmed Sefrioui et Driss Chraïbi.

En Algérie, il s'agissait d'une littérature de combat qui décrit de manière scrupuleuse la situation du pays pendant le colonialisme français et l'espoir du peuple algérien d'atteindre l'indépendance et de jouir de sa souveraineté. Des auteurs comme Mouloud Feraoun (1913-1962), Mohammed Dib (1920-2003) et Kateb Yacine (1929-1989), choisissent d'écrire dans la langue du colon pour transmettre un message patriotique, mais aussi identitaire, Kateb Yacine dit à ce propos : « *La francophonie est une machine politique néocoloniale, qui ne fait que perpétuer notre aliénation, mais l'usage de la langue française ne signifie pas qu'on soit l'agent d'une puissance étrangère, et j'écris en français pour dire aux français que je ne suis pas français* ».

Cette littérature prend d'abord la forme de témoignage faisant le portrait de personnages incarnant des indigènes atypiques et tout à fait différents de ceux que le pouvoir colonial présente au monde : un peuple analphabète et non civilisé. Ainsi, pour corriger ces idées mensongères, les écrivains maghrébins introduisent sur la scène romanesque des personnages

instruits, cultivés et ambitieux, et traitent des sujets qui touchent la société maghrébine – et algérienne en particulier – dans des romans autobiographiques : *Le Fils du pauvre* et *Nedjma*. La littérature maghrébine des années cinquante et soixante a cette dimension réaliste propre au témoignage et au documentaire. Son succès revient sans doute à son caractère réaliste qui dévoile une culture jusque là méconnue par le monde européen. Ce dernier commence à s'y intéresser pour justement découvrir cette culture qui lui est étrangère malgré les rapports politiques que ce monde occidental entretient avec le Maghreb. La littérature maghrébine de cette période correspond à la levée des idées nationalistes et indépendantistes et cela a aidé à ce que la littérature maghrébine soit reconnue comme telle.

Néanmoins, cette prise de conscience de la nécessité d'un éventuel changement et la remise en question de la politique coloniale est caractérisée par la lenteur de son évolution. Les romans maghrébins des années cinquante témoignent justement de cette réalité : certains dénoncent implicitement l'oppression et l'injustice dont fait preuve le gouvernement colonial et évoque discrètement un combat qui naît et qui s'organise parmi des citadins humbles et opprimés : *La Grande maison* (1952) et *Le Métier à tisser* (1957), mais aussi chez les paysans : *L'Incendie* (1954), et enfin parmi les jeunes gens instruits qui ont connu l'école française : *La Colline oubliée* (1952), *Le Sommeil du Juste* (1955) et *Les Chemins qui montent* (1957) de Mouloud Mammeri. C'est dans ces romans que la tragédie prend toute son ampleur pour exprimer la souffrance et la révolte du peuple algérien. Cette littérature correspond donc à la levée des idées nationalistes et indépendantistes à travers des personnages emblématiques comme Hamid Saraj dans *La Grande maison* de Mohammed Did, ce personnage considéré comme un héros aux yeux des femmes de Dar Sbitar, et même aux yeux de leurs maris :

Mais elles témoignèrent à Hamid plus de respect encore, un respect nouveau, qu'elles ne comprenaient pas elles-mêmes, qui s'ajoutait à celui qu'elles devaient de naissance à tout homme. Elles regardèrent désormais Hamid comme celui qui serait en possession d'une force inconnue. La considération dont il jouissait à leurs yeux grandit dans une proportion presque inimaginable. Leurs maris le saluèrent avec plus de respect aussi. Tant il est vrai que chez nous la science bénéficie d'une grande vénération, si grande que parfois elle se laisse facilement abuser par de faux savants, comme par de mauvais prophètes¹¹²

Mais avant cette résistance urbaine qui se reflète à travers le militantisme de Hamid Saraj dans la ville de Tlemcen, apparaît une résistance à la misère, aux regards jaloux, au désespoir, c'est la résistance du fils du pauvre, le petit Fouroulou qui fait face à tous ces obstacles pour réaliser un grand changement dans sa vie et dans celle de sa famille.

¹¹² DIB, Mohammed, *La Grande maison*, Éditions du Seuil, 1952, p. 35.

Dans *Le fils du pauvre* (1950) de Mouloud Feraoun, il s'agit de l'enfance du petit kabyle qui porte le prénom de Fouroulou, fils de pauvres paysans vivant en Kabylie montagnaise. Fouroulou échappe à son destin de berger grâce à son ambition et devient instituteur. *Le Fils du pauvre* est aussi un roman qui raconte le pénible travail d'un père pour subvenir aux besoins de sa famille. L'œuvre de Mouloud Feraoun est une description magnifique des paysages et des montagnes kabyles, d'une vie simple mais si dure, celle d'une famille pauvre dans un village kabyle à travers le regard du narrateur/personnage FouroulouMenrad, un jeune écolier studieux qui réussit ses études et rêve d'intégrer l'École normale afin d'échapper à une vie misérable de berger. Grandissant dans un environnement peu propice à la réussite, le jeune Fouroulou, d'une ambition sans bornes et d'une persévérance solide et durable, atteint son objectif contre vents et marées. Le pauvre paysan intègre l'École normale de Bouzereha et devient instituteur. Fouroulou réalise son rêve parce qu'il y croyait profondément :

En somme, à Tizi, on se connaît, on s'aime ou on se jalouse. On mène sa barque comme on peut, mais il n'y a pas de castes. Et puis, combien de pauvres se sont mis à amasser et sont devenus riches ? Combien de riches se sont appauvris promptement avant d'être ruinés par Saïd l'usurier, que tout le monde respecte, craint et déteste. Il aura son tour, bien sûr, il mourra dans la mendicité. La loi est sans exception. C'est une loi divine. Chacun de nous, ici-bas, doit connaître la pauvreté et la richesse. On ne finit jamais comme on débute, assurent les vieux. Ils en savent quelque chose¹¹³

Deux ans plus tard, aux côtés de Hamid Saraj, un autre héros naît dans *La Grande maison* (1952) de Mohammed Dib. Il s'agit d'Omar, enfant misérable vivant avec sa mère et ses deux sœurs dans une maison collective dans la ville de Tlemcen, le roman raconte le quotidien misérable de cette famille et des habitants de Dar Sbitar pendant le colonialisme français. La famille d'Omar est pauvre, et c'est aussi bien le cas de quasiment tous les habitants de la ville où l'on doit faire preuve de débrouillardise afin de survivre. Dans cette ville où la vie est impitoyable Omar s'impose par un charisme impressionnant : bien qu'il ne comprenne pas toutes ses leçons, Omar fréquente régulièrement l'école et semble apprécier les moments passés en classe, c'est l'occasion pour lui de découvrir des notions qu'il ne maîtrisait pas auparavant, des valeurs dont il n'avait pas encore eu la chance d'apprendre, c'est à l'école qu'il découvre la « patrie ». Omar protège les plus petits parmi ses camarades et se débrouille pour trouver du pain et de la nourriture pour sa famille. Trop jeune, Omar se rend compte de l'amère réalité et la rejette indéniablement :

Omar n'acceptait pas l'existence telle qu'elle s'offrait. Il en attendait autre chose que ce mensonge, cette dissimulation, cette catastrophe qu'il devinait. Autre chose. Et il souffrait

¹¹³ FERAOUN, Mouloud, *Le Fils du pauvre*, Éditions du Seuil, 1950.

non parce qu'il était un enfant mais parce qu'il était jeté dans un univers qui se dispensait de sa présence. Un monde ainsi fait, qui paraissait irrécusable, il le haïssait avec tout ce qui s'y rattachait¹¹⁴

C'est à travers le personnage de Hamid Saraj, le militant communiste recherché par la police coloniale, que le jeune Omar se remet en question et s'interroge sur la condition de sa famille et de sa ville. Il réalise que Hamid Saraj représente l'espoir de tout algérien œuvrant pour la liberté et l'indépendance, et qu'il existerait bien d'autres Hamid Saraj dans le pays qui tracent ensemble un chemin vers un meilleur avenir.

La littérature algérienne d'expression française pendant la période coloniale se caractérise par une forte présence de la culture musulmane et arabo-berbère. Sur le plan linguistique, de nombreux textes littéraires contiennent des mots et expressions arabo-berbères faisant référence à la culture maghrébine. Les mots ci-dessous ont été relevés du roman *La Grande maison* de Mohammed Dib, nous retrouvons les mêmes mots et les mêmes expressions dans ses deux romans *L'incendie* et *Le métier à tisser*, mais aussi dans d'autres romans algériens d'expression française :

- Meïda : table ronde et basse.
- Derbs : ruelles très étroites et sinueuses qui serpentent à travers les quartiers de l'ancienne ville.
- Haïk : vêtement d'étoffe, recouvrant la totalité du corps, porté par les femmes du Maghreb. Le mot vient de l'arabe « hâka » et qui veut dire « tisser ».
- Fellah : paysan des pays arabes.
- Arraguiats : calottes en toile écrue.
- Dechra : agglomération.
- Aarch : territoire appartenant à une tribu.
- Raïs : chef, capitaine.
- Taleb : savant, sage.
- Sirath : trajet-épreuve que doivent suivre les humains après la Résurrection.
- Ibliss : Satan.

Un autre roman algérien de la période coloniale mérite d'être évoqué parmi les nombreuses productions littéraires maghrébines d'expression française, c'est *Nedjma* (1956) de Kateb Yacine. C'est l'un des plus célèbres romans de Kateb Yacine et l'un des plus connus de

¹¹⁴ DIB, *op. cit.*, p. 61.

la littérature algérienne d'expression française. Avec *La Grande maison* de Mohammed Dib et *Le fils de pauvre* de Mouloud Feraoun, les trois romans sont des classiques incontournables dans la littérature maghrébine. *Nedjma* raconte l'histoire déchirante d'une Algérie qui souffre profondément, une terre où le colonialisme n'a que trop duré. Un colonialisme qui a bafoué l'honneur de la patrie et qui a humilié la dignité de son peuple. *Nedjma* est donc l'éveil qui va se déclencher pour s'opposer à cette oppression, un éveil qui s'active dans le cœur et dans la conscience des personnages et qui s'exprime à travers une révolte personnelle qui évolue incessamment. C'est l'histoire de quatre jeunes hommes, Mustapha, Lakhdar, Rachid et Mourad, issus de la même tribu mythique de Keblout, et qui tombent amoureux de Nedjma, fille de père algérien et de mère française. Nedjma qui signifie « étoile » en arabe, serait le symbole de la nation, la lutte et la persévérance d'un peuple marginalisé, et l'amour inconditionnel que l'on éprouve pour la patrie.

Kateb Yacine évoque dans cette histoire la manifestation du 8 mai 1945 à Sétif à laquelle participent les deux personnages Mustapha et Lakhdar. Cet événement tragique avait marqué l'adolescence de l'auteur qui a participé à la manifestation. Plus de 40 000 nationalistes ont été atrocement exécutés suite à cette manifestation. Une manifestation qui vient marquer la fin de la Seconde Guerre mondiale et durant laquelle des nationalistes algériens avaient revendiqué leur droit de liberté et d'indépendance dans trois villes algériennes : Sétif, Guelma, Kherrata. Mais cette manifestation s'est rapidement transformée en véritable carnage. Ceux qui y ont survécu, ont fini par être arrêtés et emprisonnés, parmi eux l'écrivain Kateb Yacine. De cette tragédie nationale naît l'écriture tragique, d'abord sous forme de poésie (*Soliloques*, 1946), ensuite elle prend la forme de romans et de pièces théâtrales notamment avec *Nedjma*, *Le Polygone étoilé* (1966), *Le Cercle des représailles* (théâtre, 1959) et bien d'autres écrits littéraires qui restent éternellement ancrés dans les mémoires.

La littérature maghrébine de langue française des années cinquante doit également son succès aux écrivains dits « de l'acculturation », des auteurs ayant eu le privilège de connaître les deux cultures : maghrébine et européenne du fait qu'ils sont issus de mariages mixtes. Parmi les plus célèbres, citons l'écrivain tunisien Albert Memmi dont les romans sont considérés comme l'expérience littéraire de ses idées qui tournent autour de la sociologie de l'aliénation. Meilleur exemple, son roman *La Statue de sel* (1953) qui est une autobiographie d'un enfant tiraillé entre trois cultures différentes : maghrébine, française et juive. Albert Memmi naît en Tunisie, alors sous protectorat français. C'est un auteur franco-tunisien de confession juive et de langue maternelle arabe, et c'est cette triple identité qui fait de l'écrivain le « principal

*théoricien maghrébin (tunisien) de l'acculturation, de l'aliénation ou de la dépendance*¹¹⁵ » ayant publié un essai où il met en pratique son expérience de sociologue de l'aliénation, un ouvrage intitulé *Portrait du colonisé* (1957) et préfacé par Jean-Paul Sartre.

Après l'indépendance du Maghreb, Les auteurs maghrébins continueront d'écrire dans la langue française maghrébine pendant la période postcoloniale, cette littérature des années soixante-dix et quatre-vingt traitent des questions identitaires et existentielles, c'est durant cette période que la littérature maghrébine se confirme et s'affirme avec un changement évident qui touche surtout les thèmes abordés. En Algérie, l'indépendance va entraîner un renouveau dans l'écriture littéraire, puisque les écrivains maghrébins de cette période-là n'auront plus à raconter le combat contre l'oppression coloniale, mais leur écriture serait une problématique qui tourne autour de la question identitaire et de l'avenir auquel aspire le peuple après l'indépendance. Comme le mentionne Charles Bonn dans son article, il s'agit d'une écriture qui évoluera vers « *une authenticité personnelle de plus en plus grande, de plus en plus exigeante et qui n'exclut nullement, bien au contraire, un ancrage dans un double héritage historique et culturel, sans doute la marque même de son "algérianité"* ». Ainsi, de nombreux écrivains placent l'action en Algérie indépendante pour raconter ses déviations et cette quête identitaire qui s'exprime particulièrement dans l'œuvre de Mohammed Dib avec *La Danse du Roi* (1968), *Dieu en Barbarie* (1970) et *Le Maître de chasse* (1973). Cette quête va se développer et s'achever dans des romans à caractère autobiographique dont les événements se déroulent à Paris, notamment dans *Les Terrasses d'Orsol* (1985) et *Le Désert sans détour* (1992).

Parmi les célèbres romans algériens qui racontent l'évolution de cette quête postcoloniale *Le fleuve détourné* (1982) de Rachid Mimouni. C'est l'histoire d'un paysan algérien qui a été recruté par les maquisards afin de leur être utile grâce à son métier de cordonnier. À la suite de bombardements, le héros qui est le narrateur lui-même, se blesse à l'épaule et perd connaissance pendant plusieurs jours. Il est alors accueilli par le directeur d'un hôpital dans un pays étranger (sans doute la Tunisie) jusqu'à ce qu'il recouvre la mémoire. Quelques années plus tard, l'inconnu semble avoir repris son identité et décide de regagner son douar où il croyait retrouver sa femme et son fils. Mais il est surpris autant que les habitants de ce douar qui le croyaient mort depuis longtemps. Beaucoup de choses avaient changé, des gens avaient quitté les lieux, y compris son épouse. Le revenant doit régulariser sa situation afin qu'il

¹¹⁵ BONN, Charles, *La littérature maghrébine de langue française*, ouvrage collectif sous la direction de Charles BONN, Naget KHADDA & Abdallah MDARHRI-ALAOUI, Paris, EDICEF-AUPELF, 1996.

puisse poursuivre le cours de sa vie, mais personne ne saura et ne pourra l'aider, il n'avait plus sa place au milieu de ces gens et il ne pouvait plus se considérer comme un des leurs. Obstiné à trouver une solution à son problème, l'ex cordonnier des maquisards décide de s'engager dans une quête afin de retrouver son fils et sa femme.

La culture décrite dans le roman de Rachid Mimouni est purement algérienne, touchée toutefois par la culture occidentale, notamment après l'indépendance. Cette culture algérienne s'exprime à travers des mots arabes ou berbères issus du dialecte algérien qui rappellent la culture arabo-berbère des Algériens : « *Je refrénai mon désir et me dirigeai à pas lent vers l'entrée du douar pour que tous les vieux de la djemaâ pussent me voir et me saluer*¹¹⁶ », « *...je remarquai les fréquentes visites d'hommes revêtus de lourdes kachabias, aux allures furtives et mystérieuses*¹¹⁷ », « *En sortant de la mairie, j'entendis le muezzin appeler les fidèles à la prière du soir*¹¹⁸ », « *Je lui ai délivré un papier attestant qu'elle était veuve de chahid*¹¹⁹ », « *Personne ne vint recouvrir mes épaules du burnous blanc*¹²⁰ ».

Le héros, tout au long du récit, entreprend un voyage. Il erre dans le but de retrouver sa femme et son fils, mais il ignore par où commencer, ni vers où se diriger, il sait néanmoins que certaines personnes peuvent l'aider mais elles refusent. Ainsile revenant se heurte à une réalité cruelle et difficile à accepter, cette réalité est le changement qui a touché son douar, les habitants et même son pays. Les paysans ne cultivent plus la terre et certaines personnes ont quitté la région, même la nature et les paysages avaient changé : « *Les compagnes semblaient désertes. Les champs de vigne qui autrefois verdissaient le flanc des collines avaient disparu. La terre restait en friche et je me demandai pour quelle obscure raison les paysans refusaient désormais de cultiver* ». Le héros du *Fleuve détourné* représente la société algérienne dans toute son entité. Ce roman décrit la réalité des Algériens et des paysans algériens telle qu'elle était avant et après l'indépendance. La quête identitaire qui était la préoccupation du héros tout au long du récit est aussi celle de tout Algérien s'interrogeant sur sa véritable identité.

Les chercheurs d'os de Tahar Djaout s'inscrit également dans cette thématique d'identité, mais aussi celle de la mort. C'est le périple d'un jeune adolescent qui raconte sa

¹¹⁶ MIMOUNI, Rachid, *Le fleuve détourné* (Stock, 1982), Pocket, 1990, p. 43.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 69.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 64.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 22.

quête des ossements de son frère mort au maquis. On est au lendemain de la guerre d'Algérie, les habitants d'un village partent à la recherche des ossements de leurs proches qu'ils ont perdus lors de cette guerre. Ainsi le martyr, qui jadis était le mauvais berger, devient le héros de sa famille :

Et voici qu'aujourd'hui nous allons chercher son squelette hypothétique. Il avait quitté d'un bond imprévisible et fulgurant la misère qui tanne les enfances et leurs rêves fous. Mais savait-il que ce bond allait le projeter de l'autre côté de la vie ? Comment avait-il accueilli la mort, lui le berger qui n'avait jamais débordé d'entrain et de témérité ?¹²¹

Accompagné d'un vieux et d'un âne, le narrateur se lance dans cette recherche, s'interrogeant sur le but de son voyage, se demandant pourquoi il devrait récupérer ces ossements si le défunt avait choisi de mourir loin de son village :

Pourquoi tient-on à déterrer à tout prix ces morts glorieux et les changer en sépulture ? Veut-on s'assurer qu'ils sont bien morts et qu'ils ne viendront plus jamais exiger leur part de la fête et contester nos discours et nos démonstrations patriotiques, notre bonheur de rescapés d'une guerre pourtant aveugle et sans merci ? Ou alors, tient-on, tout simplement, à ce qu'ils soient enterrés plus profondément que tous les autres morts ?¹²²

Les chercheurs d'os est une histoire racontée à la première personne, un adolescent de quatorze ans qui se tient à l'écart de tout discours politique, évoque le passé à travers les souvenirs de son défunt frère :

Mon frère a d'abord été un vivant tenace dans une existence pourtant plus qu'ingrate. Il a commencé à vivre, pour moi, il y a très longtemps, un jour d'hiver enneigé. J'avais sûrement quatre ans. Mais les choses ont tellement changé en dix ans que j'ai aujourd'hui peine à croire que ce qui se passait en ces temps-là s'est réellement passé¹²³

Aussi dans *Les chercheurs d'os*, il s'agit d'un changement qui se rapporte à la vie sociale, l'économie, la culture, la langue et les valeurs. Désormais, le peuple ne connaîtra plus de misère, il pourra apprendre et s'instruire, mais il se verra également influencé par la culture occidentale et continuera d'écrire dans la langue du colon. Cela dit, un ouvrier maghrébin qui vient construire la nouvelle école, a une vision différente de l'indépendance : « *Le monde va changer pour vous, oh non, il ne deviendra pas meilleur ; vous allez découvrir tellement de choses aux ressemblances illusoires que vous n'arriverez plus jamais à prendre le monde par son bout le plus innocent*¹²⁴ ». ».

¹²¹ DJAOUT, Tahar, *Les chercheurs d'os*, Éditions du Seuil, 1984, p. 28-29.

¹²² *Ibid.*, p. 47.

¹²³ *Ibid.*, p. 73.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 73.

Au Maroc, c'est Driss Chaïbi qui représente les écrivains de la double culture en s'incarnant dans le personnage principal Driss Ferdi, fils du « seigneur » Hadj Ferdi. *Le Passé simple* et *Succession ouverte* racontent l'émigration de Driss et son installation en France et décrivent l'instabilité identitaire du personnage, due à la présence de deux cultures qui, tantôt semblent s'unir sous le joug du colonialisme, tantôt semblent aspirer à la séparation à travers un besoin d'autonomie et d'indépendance. Cette situation conflictuelle s'exprime aussi dans la société marocaine qui se déchire entre une bourgeoisie soumise et passive et un colonialisme français dominateur. Mais cette double culture a amené Driss, personnage principal des deux romans, à se rendre compte des lacunes d'une société patriarcale et traditionnelle qui condamne la liberté d'expression et qui empêche le bonheur des hommes.

L'œuvre de Driss Chraïbi est une ode passionnelle et passionnante qui fait l'éloge de la patrie et qui exprime une fierté inconditionnelle des origines, mais aussi une révolte hargneuse contre la société marocaine qui fait montre d'une étroitesse d'esprit et d'une rigidité sociale et culturelle. Une révolte contre l'hypocrisie du peuple marocain qui utilise à outrance le langage religieux pour imposer une idéologie archaïque et dégradante :

Le passé simple a été achevé en 1953. Il m'a fallu dix ans [d'exil] pour arriver au bout de ma révolte. Moi, je vais jusqu'au bout. Je n'accepte aucun compromis. [...] J'ai longtemps contenu ma révolte, n'importe quel médecin vous dira qu'il y a des individus qui ont des réactions lentes. J'en suis. Et puis, en 10 ans, j'avais amassé une somme d'expériences et de vie¹²⁵

Dans les années soixante, Mohamed Khair-Eddine marche sur les pas de Driss Chraïbi en critiquant la société marocaine à travers ses écrits. Dès 1965, il s'exile volontairement en France et publie son roman *Agadir* deux ans plus tard, un roman à succès qu'il lui vaut le prix Enfants terribles fondé par Jean Cocteau, mais il publie d'autres romans aux Éditions du Seuil, citons *Le Roi* (1966), *Corps négatif* (1968), *Le Déterreur* (1973) et *Ce Maroc !* (1975). Un autre auteur marocain partage la même révolte que celle de Driss Chraïbi, c'est Abdelhak Serhane qui a longtemps enseigné à l'université Ibn Tofaïl à Kénitra avant de s'exiler au Canada, mais garde toujours un contact permanent avec son pays d'origine. Dans *Messaouda* (1983) et *Les enfants des rues étroites* (1986), Abdelhak Serhane exprime la même révolte contre la société marocaine et contre le pouvoir patriarcal en particulier.

Pendant la même période, Tahar Ben Jelloun se fait connaître grâce à une écriture exceptionnelle, en publiant *L'enfant de sable* (1985), Tahar Ben Jelloun montre son immense

¹²⁵ LAÂBI, Abdellatif, *Souffles*, numéro 5, 1967, p. 5-10.

talent d'écriture à travers une narration originale. C'est l'histoire d'Ahmed-Fatma, fille transformée en garçon et subissant un corps masculin imposé par son père. Un père qui voit son rêve d'engendrer « le fils » ou « l'héritier » s'anéantir après sept naissances féminines, décide que sa fille naisse « mâle », grandisse comme un garçon et soit élevée comme un homme :

C'est à partir du corps, en tant qu'élément identitaire dans la tradition maghrébine que s'effectue le regard du Moi intérieur et la perception du monde social. En ce sens, le corps identifié par le sexe et le milieu authentifié par la tradition constituent deux espaces par rapport auxquels s'effectue l'identité inscrite à travers le temps. Cette existence symbiotique de l'espace corporel qui se situe à la charnière entre le Moi individuel et le Moi collectif constitue l'élément pertinent de l'identité originelle et son rapport au milieu social traditionnel¹²⁶

L'identité du personnage principal se forme ainsi à partir de son corps qui subit une double métamorphose : la première est imposée, la seconde est naturelle. La première transformation est imposée par le père, elle représente une fausse identité que l'on tente d'installer dans un espace où le mâle domine, ainsi l'on essaie de dominer cet espace à travers cette identité que l'on a inventée. La seconde identité, enfouie dans les profondeurs du mensonge, finit par surgir et par se dévoiler à travers le temps, car Fatma se rendra compte de son corps de femme qui représente sa véritable identité.

Ainsi la symbolique du corps reflète un rejet de soumission de la part des femmes et la renaissance d'une identité féminine longtemps étouffée et malmenée. Cela représente également le rejet de toute soumission quelle que soit sa nature et quelle que soit son origine. À l'instar de Driss Chraïbi, Tahar Ben Jelloun critique certaines pratiques et traditions qui restent enracinées dans la société marocaine, installant ainsi une atmosphère de tension et de frustration et amenant souvent le peuple marocain à vivre dans le mensonge et dans l'hypocrisie.

Nous venons de passer en revue les grands noms de la littérature maghrébine d'expression française. Notre intérêt porte particulièrement sur des romans algériens et marocains qui ont profondément marqué la période coloniale et la période postcoloniale. L'écriture d'auteurs comme Mouloud Feraoun, Mohammed Dib, Rachid Mimouni, Tahar Djaout, Driss Chraïbi et Tahar Ben Jelloun, est une écriture tragique. Cette écriture aborde la question identitaire pendant le colonialisme et après l'indépendance des pays du Maghreb. Les

¹²⁶ ATALLAH, Mokhtar, « De l'espace scripturaire à l'espace corporel *L'enfant de sable* de Ben Jelloun, *Revue Annales du patrimoine*, Université de Mostaganem, n° 7, 2007.

romans des années quarante, cinquante et soixante racontent les souffrances des peuples colonisés et une identité bafouée et marginalisée, ceux des années soixante-dix et quatre-vingt ont pour thème la quête identitaire de tout maghrébin perdu dans son propre pays. Cette question identitaire englobe tout aussi bien la condition masculine que la condition féminine. Si des auteurs comme Tahar Ben Jelloun ont eu le courage de se mettre dans la peau de femmes maghrébines pour mieux décrire leurs douleurs et leur désarroi, cela n'a pas exclu l'intervention de femmes maghrébines d'écrire leurs propres tourments. Des algériennes ont entamé l'écriture tragique dès les années 1950, comme l'illustre femme algérienne Assia Djébar. Dans le point suivant, nous reviendrons sur les romans les plus marquants de l'écriture féminine algérienne pour dévoiler le caractère tragique de cette écriture et pour rendre hommage à ces femmes à travers lesquelles toute femme algérienne, ou maghrébine, se reconnaît et s'identifie.

5.3 L'écriture féminine algérienne d'expression française

L'écriture féminine est considérée, elle aussi, comme représentative de cette double culture et des relations sociales pendant la période coloniale, surtout de la relation homme/femme. L'œuvre d'Assia Djébar étonne de par l'originalité de la narration : *La Soif*(1957), *Les Impatients* (1958), *Les Enfants du Nouveau Monde* (1962) et *Les Alouettes naïves* (1967), et les thèmes qu'elle aborde dans ses romans qui sont, selon : « *les meilleurs romans algériens sur la guerre, parce que narrée du point de vue inattendu des femmes ou de la relation des couples qu'elle entraîne*¹²⁷ ».

Assia Djébar est issue d'une famille d'une petite bourgeoisie traditionnelle, elle commence sa scolarisation dans l'école française ensuite dans une école coranique. Elle rejoint par la suite le collège de Blida où elle apprend le grec, le latin et l'anglais. Après avoir décroché son baccalauréat, elle poursuit ses études au lycée khâgne à Paris, ensuite elle intègre l'École normale supérieure où elle choisit d'étudier l'Histoire.

En 1965, Assia Djébar est exclue de l'Ecole normale supérieure de jeunes filles de Sèvres suite à une grève d'étudiants à laquelle la jeune Assia avait participé. L'année suivante, elle publie son premier roman *La soif* qui n'a pas eu un accueil chaleureux en Algérie : d'après Malek Haddad et Mostefa Lacheraf, la jeune romancière aurait négligé le contexte sociopolitique du roman représenté par une période sanglante de la guerre d'indépendance, celle

¹²⁷ BONN, Charles, *Littérature francophone, Tome 1 : Le Roman*, ouvrage collectif sous la direction de Charles BONN et Xavier GARNIER, Paris, Hatier, 1997, p. 185-210.

de l'année 1957. En effet, le premier roman d'Assia Djebbar n'évoque pas les souffrances du peuple algérien pendant la période coloniale, il se focalise plutôt sur une révolution bien particulière, celle de la femme. Dans ces deux premiers romans *La soif* et *Les Impatients* publié en 1958, cette femme algérienne, première femme normalienne, et qui sera plus tard une auteure prolifique symbolisant l'écriture féminine algérienne d'expression française, prend ses distances par rapport à la guerre d'indépendance pour mettre en scène des personnages révoltés contre une société bourgeoise passive et tiraillés entre deux cultures opposées.

Les thèmes abordés dans les premiers écrits de la jeune écrivaine portent essentiellement sur la femme, le corps, le couple et les traditions. Ces deux romans annoncent l'avènement de son troisième roman *Les Enfants du Nouveau Monde*, le titre est révélateur d'une nouvelle écriture, d'un nouvel engagement qui dépasse la sphère familiale et les liens intimes du couple. Les enfants du nouveau monde sont représentatifs d'une société qui renaît vers le début des années soixante. Les personnages dont la conscience nationale s'éveille et tente un premier pas vers le nouveau monde, sont symbole d'indépendance et de liberté. À travers *Les Enfants du Nouveau monde*, Assia Djebbar se lance dans une nouvelle forme d'écriture où se mêlent l'aventure personnelle et la mémoire collective. Les préoccupations individuelles des hommes et des femmes sont traitées au sein même d'une lutte collective contre la domination coloniale. Le roman est, en ce sens, porteur d'espoir et annonciateur de changement qui touchera à la fois les ambitions de l'Algérien en tant qu'individu, et la société algérienne en tant que communauté autonome et indépendante.

Dans les écrits qui suivront ses premiers romans, la romancière algérienne place l'histoire pendant la guerre d'indépendance pour révéler le rôle crucial de la femme algérienne dans la révolution, et leur besoin d'émancipation en s'opposant à une société préservatrice et traditionnelle. Pendant les années quatre-vingt, l'écriture d'Assia Djebbar évolue de façon subtile, puisque l'auteure algérienne abordera de manière profonde les préoccupations de la femme algérienne après l'indépendance, et le pouvoir patriarcal qui l'empêche de réaliser ses ambitions notamment dans son recueil de nouvelles *Femmes d'Alger dans leur appartement* publié en 1980, et ses trois romans *L'Amour, la fantasia* (1985), *Ombre sultane* (1987) et *Vaste est la prison* (1995) qui forment sa trilogie *Quatuor d'Alger*. Une écriture fascinante de la romancière qui représente à la fois l'histoire de l'Algérie, la vie personnelle de l'auteure et les mémoires des femmes.

En 1991, Assia Djebbar publie *Loin de Médine* où elle va évoquer les événements qui ont marqué les derniers jours du Prophète. De nombreuses femmes musulmanes honorables seront

citées dans ce roman, leurs histoires merveilleusement racontées, et leurs rôles révélés aux yeux d'un lecteur enchanté de découvrir ou de redécouvrir la culture musulmane à travers la plume d'Assia Djabar. L'encre de la romancière est inépuisable puisqu'elle continuera de publier pendant les années quatre-vingt-dix et les années deux-mille. Plusieurs essais romans, récits et nouvelles vont marquer la carrière de l'auteure algérienne vers la fin du XXe siècle et le début du XXIe siècle, des écrits comme *Les nuits de Strasbourg*, un roman publié en 1997, *La femme sans sépulture* publié en 2002, et *Nulle Part dans la maison de mon père*, publié en 2007. Ce dernier roman est marqué par une touche personnelle, voire intime de l'écrivaine. Bien que le roman regorge de références autobiographiques, la romancière nie toutefois le caractère autobiographique du roman :

Ce livre n'est pas une autobiographie, parce que pour moi une autobiographie est une accumulation de multiples notations sur le passé à partir desquelles l'écrivain peut relater ce que fut sa vie. Pour ma part, j'ai tiré de mon enfance et de mon adolescence uniquement les éléments qui me permettent de comprendre le sens de cette pulsion de mort qui a fondé ma vie d'adulte. Il s'agit plutôt d'une auto-analyse¹²⁸

En effet, la femme de lettres algérienne dévoile pour la première fois, en 2008, un épisode sombre dans sa vie d'adolescente. En 1953, Assia a 17 ans quand elle est saisie d'une envie soudaine de se donner la mort. Après une violente dispute avec son fiancé, la jeune femme se sent violemment agressée :

Mon fiancé m'avait humiliée. Il avait tenu des propos déplacés, insultants. Je n'étais pas habituée à recevoir des ordres, ni de mon père ni de quiconque. C'est pourquoi j'ai vécu l'attitude tyrannique de mon fiancé comme agression. J'ai alors couru comme une folle à travers les rues d'Alger. Je voulais m'anéantir là où la mer rencontre le ciel¹²⁹

Nulle part dans la maison de mon père, c'est donc le roman d'Assia Djabar qui raconte sa crise d'adolescence, une dépression sévère déclenchée par un cumul de violence physique et morale, par une blessure profonde et par un désespoir anéantissant. C'est le destin tragique d'une jeune fille palestinienne qui a ranimé ce terrible souvenir dans l'esprit de la romancière :

Il fallait que j'écrive. Je m'y suis mise dès le soir. Le plus dur était de raconter l'acte et les conséquences dont le récit occupe les trente dernières pages du livre. Je les ai écrites en un jour, pleurant tout mon soul. Je pleurais car je me suis rendu compte que j'ai gâché ma vie de femme en n'osant pas explorer davantage cet abîme qui s'était ouvert sous mes pieds par un matin d'octobre en Algérie. Je n'en suis pas encore consolée. Je pourrais en pleurer encore

¹²⁸ Entretien accordé à Hamid BARRADA pour la revue *Jeune Afrique* le 31 mars 2008.

¹²⁹ Entretien accordé à Hamid BARRADA pour la revue *Jeune Afrique* le 31 mars 2008.

Il aurait fallu que la romancière écrive ce roman révélateur et libérateur. Cette dernière fiction qui s'inspire profondément d'une souffrance bien enfouie dans les profondeurs de son âme, a pu soulager la femme blessée et la libérer d'un lourd fardeau. Assia Djébar s'éteint le 6 février 2015 à Paris à l'âge de 79 ans. Elle pourra désormais reposer son âme en paix, car des centaines, voire des milliers de lecteurs et de lectrices se souviendront d'elle et de son œuvre qui représente les souffrances, les ambitions et les rêves de toute femme algérienne, et de tout homme algérien aspirant à la liberté.

D'autres romancières algériennes ont profondément marqué la littérature maghrébine d'expression française à l'instar de Yamina Mechakra, Malika Mokkedem ou encore Maïssa Bey. Mechakra n'a écrit que deux romans : *La Grotte éclatée* en 1979 et *Arris* en 1999, mais son écriture poétique émerveille le lecteur et le fait projeter en pleine guerre d'indépendance où se croisent les destinées de personnages charismatiques et se mêlent une multitude de sentiments. Yamina Mechakra est née en 1949 dans la région d'Oum ElBouaghi, issue d'une famille nombreuse appartenant à une tribu nomade berbère, Yamina partage avec ses aïeux son amour de la liberté et son attachement aux valeurs familiales. À dix ans, Yamina éprouve déjà une grande passion pour les classiques de la littérature française, mais aussi universelle. Plus tard, elle exploite sa culture littéraire et sa passion pour l'écriture pour raconter une époque qu'elle n'a pas connue en tant qu'adulte, mais elle est l'une des auteurs ayant su interpréter une guerre sanguinaire et cruelle dans des romans publiés après l'indépendance.

Dans son roman *La grotte éclatée*, Yamina Mechakra retrace l'itinéraire d'une jeune fille illégitime qui décide de rejoindre le maquis en 1955. Personnage anonyme, la narratrice raconte d'abord sa vie errante dans les orphelinats et les maisons charitables de Constantine, ensuite son combat contre le pouvoir colonial et son dévouement pour la mère-partie, symbole de la mère qu'elle n'a pas eu la chance de connaître. Les événements de ce roman se déroulent dans une grotte où l'héroïne accueille les blessés afin de les soigner, Salah, un enfant de douze ans orphelin et estropié et Kouider le vagabond, vigile de la grotte. Cette grotte verra également l'union de la narratrice avec Arris, un maquisard. Après sa mort, naîtra leur fils qui portera le même nom que le père.

La grotte est un endroit qui porte une symbolique à la fois universelle et islamique. C'est un lieu qui regorge de nombreuses significations : la grotte est un lieu qui contient, englobe, protège, elle représente la matrice maternelle, l'assurance et l'union, mais aussi la solitude et l'éloignement. Au sein de cette grotte, l'héroïne se transforme, et cette métamorphose se fait

dans l'obscurité et dans l'intimité de la grotte. Mais la grotte est aussi symbole de résurrection et de révélation : c'est dans une grotte que le Prophète des Musulmans connut la Vérité et reçut les premiers versets coraniques, c'est dans GharHira que le Prophète reçut l'ordre de lire et de transmettre le message divin. Mais la grotte représente aussi le refuge du Prophète et de son compagnon Abu Bakr pour échapper à leurs poursuivants Qoraïchites. La grotte ou la caverne est aussi symbole de connaissance originelle et de lumière divine et salvatrice, c'est dans la caverne, citée dans le Coran, que trois, cinq ou sept jeunes gens avec leur chien se réfugient dans la caverne fuyant un roi tyran. Ils restent endormis pendant 309 ans pour être ensuite ressuscités.

Yamina Mechakra s'inspire d'un imaginaire universel et de sa culture islamique pour rédiger une histoire de naissance, de renaissance, de métamorphose et de révélation. L'histoire d'une femme que la vie n'aurait pas gâtée par une naissance illégitime, mais qui a fait d'elle une héroïne porteuse d'un message patriotique et d'une mission légitime et honorable.

Malika Mokkedem quant à elle, elle est auteure algérienne et médecin de formation. Elle s'installe en France en 1977 pour continuer ses études, mais préfère arrêter l'exercice de sa fonction en 1985 pour se consacrer entièrement à l'écriture littéraire. Dans ses romans, on perçoit son militantisme pour l'émancipation de la femme et contre l'intégrisme religieux et le pouvoir patriarcal. Elle est titulaire de plusieurs prix littéraires qui témoignent de l'authenticité et de l'intensité de son écriture : le prix Littré, le prix collectif du festival du Premier roman de Chambéry, et le prix algérien de la fondation Nourredine Aba pour son premier roman publié en 1990 et intitulé *Les Hommes qui marchent*. Ensuite, elle a reçu le prix Afrique-Méditerranée de l'ADELF en 1992 pour son deuxième roman intitulé *Le Siècles des sauterelles*. Deux ans plus tard, elle est titulaire du Prix Méditerranée pour son roman *L'Interdite* où l'on retrouve des références à la vie de l'auteure, puisque le personnage principal est une femme algérienne qui quitte son village natal qui est sous l'emprise des intégristes religieux, et s'installe en France afin d'exercer son métier de médecin loin de l'oppression et de l'obscurantisme.

On ne peut faire le tour de cette écriture féminine algérienne riche et majestueuse, sans évoquer la femme de lettres algérienne Maïssa Bey, née en 1950 à Ksar El Boukhari (wilaya de Médéa). Après des études universitaires de lettres à Alger, Maïssa Bey entame la carrière d'enseignante de français à Sidi Bel Abbès (dans l'Ouest algérien) où elle s'y installe et crée une association culturelle, *Paroles et écritures*, en 2000. *Au commencement était la mer* est le premier roman de l'écrivaine. Publié en 1996 aux Éditions Marsa, et réédité aux Éditions de

l'Aube en 2016, le roman porte un titre incomplet, avec trois points de suspension qui annonce le début d'une histoire passionnante et fascinante. « Au commencement était... », Trois mots avec lesquels Jean inaugure l'*Évangile* en écrivant « *Au commencement était le verbe, et le verbe était en Dieu, et le Verbe était Dieu.* », S'inspirant du récit de la création qui commence ainsi « *Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre.* ».

C'est donc ces trois mots qui annoncent le début d'une création extraordinaire, qui inspirent Maïssa Bey et qui donnent naissance à l'histoire de Nadia, l'héroïne, qui commence au bord de la mer, espace ouvert à toutes les libertés et à toutes les éventualités, lieu qui inspire l'amour et les rêveries. C'est dans cet endroit romantique que Nadia tombe amoureuse, une jeune fille en proie de souffrances intenses, victime des inégalités sociales qui discrédite et discrimine la femme algérienne, et d'une idéologie religieuse extrémiste qui annonce la menace terroriste. Le titre n'est donc en rien révélateur d'une belle histoire. C'est plutôt l'histoire d'une jeune femme, attaquée perpétuellement par son frère, finit par sombrer dans une passion cruelle.

L'écriture poétique et tragique de Maïssa Bey est l'une des plus importantes contributions féminines dans la littérature algérienne d'expression française. D'autres noms s'ajoutent à cette grande production littéraire qui a marqué la période contemporaine. Cette période est caractérisée par le changement que l'Algérie avait subi sur le plan politique, économique, culturel et identitaire après l'indépendance. Mais le grand bouleversement qui a marqué l'Algérie est celui qui s'est produit vers la fin des années quatre-vingt et au cours des années quatre-vingt-dix. Des écrivains comme Rachid Mimouni, Rachid Boudjedra, Azouz Begag Yasmina Khadra, Boualem Sansal, Mustapha Benfodil, Kamel Daoud et Chawki Amari racontent ce bouleversement dans leurs romans. Comme nous l'avions exposé dans l'introduction de cette thèse, la fin du XXe siècle en Algérie est une période sanglante et déchirante marquée par un terrorisme cruel et une crise sociopolitique sévère qui ont littéralement ravagé le pays.

6 Le comique dans la littérature maghrébine

Comme nous venons de le voir dans le premier sous-chapitre qui porte sur la littérature maghrébine, et particulièrement la littérature algérienne, les thèmes abordés et les registres employés n'ont rien de comique, puisque les romans maghrébins d'expression française de la période coloniale et de la période postcoloniale traitent essentiellement la question de la colonisation et de l'identité. Ils dénoncent l'oppression du pouvoir colonial et la misère du

peuple colonisé (*La Grande maison*), décrivent le courage et la persévérance du peuple colonisé (*Le Fils du pauvre* et *La Grotte éclatée*), et abordent la question identitaire comme c'est le cas dans *Le Fleuve détourné*. Ajoutons à ces thèmes la question féminine traitée de façon subtile dans *L'enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun et dans de nombreux romans d'auteures algériennes qui ont dénoncé la pouvoir patriarcale et les traditions qui ont longtemps freiné l'évolution de la société.

Mais le thème qui fait couler beaucoup d'encre pendant les vingt dernières années du siècle dernier est la montée du fanatisme religieux et le terrorisme dont l'Algérie a souffert pendant plus de dix ans. Là encore, rien ne prête à rire puisqu'il s'agit d'une tragédie nationale qui a laissé une profonde blessure dans le cœur de tout Algérien. La littérature algérienne des années quatre-vingt-dix porte sur la calamité qui a touché tout le peuple algérien, et si les thèmes de cette écriture se rapportent à la mort, au crime et au fanatisme religieux, le registre d'écriture utilisé ne relève pas forcément du tragique et du pathétique, et la démarche d'écriture n'a pas toujours comme fonction la catharsis qui tend à émouvoir le lecteur comme l'aurait fait le théâtre dramatique ou la tragédie. En effet, nous constatons une certaine évolution dans l'écriture littéraire algérienne des années quatre-vingt-dix et deux-mille.

Dans cette littérature, il sera question de comique avec ses différentes formes : la satire, l'ironie, la parodie ou encore le burlesque, et ces procédés comiques auront comme objet la société algérienne, la culture algérienne, la crise sociopolitique du pays, la décennie noire, et toutes les préoccupations du peuple algérien. Des événements tragiques racontés de façon comique, des situations absurdes présentées de telle façon qu'elles suscitent à la fois l'étonnement et le sourire, et c'est justement cette caractéristique qui fait la spécificité de cette nouvelle littérature algérienne d'expression française des années quatre-vingt-dix et des années deux-mille et qui sera l'objet d'étude de cette thèse particulièrement dans la seconde partie.

Mais avant d'entamer notre exposé sur la littérature algérienne à caractère comique, nous estimons nécessaire de revenir vers les origines du comique dans la littérature algérienne et sur les anciens textes qui ont inspiré des auteurs comme Chawki Amari. Un exposé sur le théâtre comique serait également d'une grande importance avant de commencer une quelconque analyse du comique dans la littérature algérienne. Cela semble logique puisque les premières manifestations du comique ont vu le jour sur la scène théâtrale.

6.1 Le rire algérien, une vieille tradition orale

Si l'on veut évoquer le rire dans la tradition orale maghrébine, on doit revenir vers les célèbres contes de Djoh'a, ou Djeh'a. Un personnage malin et rusé tout comme Scapin dans les comédies de Molière, ou Figaro dans les comédies de Beaumarchais. Le personnage de Djoh'a aurait apparu pour la première fois durant la première moitié du III^e siècle de l'Hégire (IX^e siècle) dans un livre anonyme intitulé *Kitâb Nawâdir Djuh'a* (le Livre des bons mots de Djoh'a) cité dans l'œuvre de l'écrivain arabe Al-Jahiz. Le personnage est représenté comme un homme maladroit et sot, mais l'on confond souvent le personnage de Djoh'a avec celui de Nasreddine Hodja ou Nasr al-DînKhodja, un personnage mythique de culture turque. Ce n'est donc pas un hasard si le personnage de Djoh'a est connu à la fois dans le monde arabe, du Machrek au Maghreb, en Turquie, en Italie, en Irak et même en Iran. Le personnage est tellement célèbre que ses histoires donnent naissance à des expressions maghrébines célèbres comme « *mesmar Djeh'a* » (le clou de Djeh'a) :

Il est dit qu'un jour Djeha en vendant sa maison, avait émis un vœu : il souhaitait venir de temps à autre, rendre visite à son clou porte bonheur. Les visites devinrent récurrentes et le nouveau propriétaire agacé au plus point finit par craquer. Il se vit contraint de vendre sa maison mais nul ne voulant l'acheter, il fut obligé de la revendre à Djeha pour une modique somme¹³⁰

Ainsi, « *mesmar Djeh'a* » désigne une personne têtue et déterminée à atteindre ses objectifs, ou dans un contexte plus précis, l'expression désigne une personne qui s'obstine à rester au même endroit dans le but d'embêter ses ennemis ou ses adversaires. Nous l'avons compris, le personnage de Djeh'a, de plus qu'il drôle et insolent, il est opiniâtre et persévérant. Mais le génie du personnage va au-delà de ces caractéristiques, puisque Djo'ha est plus connu par son sens de la répartie qui fait toute sa personnalité, et que l'on retrouve dans toutes ses histoires appelées les *nawâdir*.

Le personnage de Djoh'a est donc associé à la *nâdira*, dont le pluriel est *nawâdir*, un mot arabe qui signifie littéralement « rare » ou « précieux », car les répliques de Djoh'a sont inhabituelles, voire exceptionnelles. AbdelwahabBouhdiba donne à la *nâdira* la signification suivante : « *La nâdira, c'est la saillie, entendons par là le bon mot, le trait d'esprit, la plaisanterie grossière ou raffinée ou encore le fait "divers" exceptionnel, extraordinaire*¹³¹ ». Alors que Charles Pellat définit la *nâdira* comme une anecdote plaisante, une bonne répartie ou une facétie, le même sens du mot arabe *nukta*. La *nâdira* est donc un trait d'esprit qui provoque chez le lecteur l'hilarité, la surprise et le rire, d'où son caractère comique. C'est donc le

¹³⁰ DELAIS, Jeanne, *Les Mille et un rires de Dj'ha*, L'Harmattan, 1986, p. 269.

¹³¹ BOUHDIBA, Abdelwahab, *L'Imaginaire maghrébin*, MTE, Tunis, 1977, p. 7.

caractère hilarant et comique de la *nâdira* qui fait la célébrité du personnage de Djoh'a. Un personnage mythique qui a fait l'objet de plusieurs études et des chercheurs se sont interrogés sur son existence¹³². D'une part, on suppose qu'un personnage ayant les mêmes caractéristiques de Djoh'a aurait existé vers le VIII^e siècle dans le monde arabe et qui serait devenu l'archétype du personnage grossier et insolent. D'autre part, on considère que Djoh'a aurait vécu vers la fin du IX^e siècle et que l'on a fini par le confondre avec le personnage de NasreddineKhodja. D'après René Basset, cette confusion est due au fait que : « *la première édition arabe du recueil d'anecdotes lithographié vers 1880 à Boulaq porte comme titre : Nawâdir al-Khûdja Nasr al-Dîn al-Mulaqab bi – Djuha al-Rûmi*¹³³ », d'autant plus que le *KitâbNawâdir* a été traduit en turc vers le IX^e siècle, ce qui explique donc l'amalgame.

Djoh'a est représenté comme un personnage fourbe et drôle qui se retrouve souvent dans des situations difficiles, et c'est grâce à son sens de la répartie qu'il réussit à s'en sortir de façon surprenante. D'apparence sotte, Djoh'a n'est pas vraiment fou, mais il feint la stupidité, tout comme Socrate qui feint l'ignorance. Rappelons-le, Socrate est connu par son ironie qui consiste à dissimuler ses connaissances tout en flattant le savoir de son interlocuteur. Ce dernier, ayant suffisamment de confiance en soi, étale son savoir, mais Socrate en profite pour le questionner naïvement jusqu'à ce qu'il révèle les lacunes des arguments adverses.

À la manière de Socrate, Djoh'a manipule ses détracteurs en faisant usage de l'ironie, mais son point le plus fort réside dans ses discours, et particulièrement dans ses répliques. Elles sont caractérisées par un jeu de mots et par une logique poussée à l'extrême. Comme toute histoire drôle, les *nâwadir* de Djoh'a peuvent être analysées d'un point de vue sémiotique : elles introduisent d'abord une phase de normalisation, c'est-à-dire la situation initiale expose un fait des plus ordinaires, sera ensuite introduite une phase d'enclenchement, et c'est justement cet enclenchement que Djoh'a va utiliser contre son interlocuteur. Enfin, la fonction de disjonction qui sépare entre le sens propre et le sens figuré de l'énoncé prononcé par l'interlocuteur de Djoh'a, et bien-entendu c'est le protagoniste qui va procéder à la disjonction :

Djoh'a va travailler chez un fermier qui lui dit : “ je te nourrirai, je t'habillerai et je te logerai ”. Il accepte. Le lendemain matin, voyant que Djoh'a ne se lève pas, le fermier lui en demande la raison : “ j'ai mangé, j'ai dormi, j'attends que tu m'habilles, comme il est écrit dans le contrat ” dit Djoh'a¹³⁴

¹³² Charles PELLAT, Ulrich MARZOLPH, Francesca Maria CORRAO et Henri BASSET.

¹³³ DÉJEUX, Jean, « Djoh'a et la nâdira », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, numéro thématique : L'humour en Orient, 1995, p. 77-78.

¹³⁴ Cité dans DÉJEUX, *op. cit.*, p. 46.

Donc, Djoh'a n'est pas du tout sot, il est même excessivement rusé au point de contrer des adversaires puissants (sultans, cadis, muftis, marchands, etc.). À l'instar des contes populaires, les histoires de Djoh'a suivent un schéma narratif composé de trois parties principales : la situation initiale ou l'exposition, l'intrigue ou le conflit et la situation finale ou le dénouement, comme l'explique Jean-Louis Maunoury :

D'abord, exposition très brève d'une situation initiale, presque toujours solidement plantée dans la réalité la plus quotidienne, parfois la plus triviale ; puis confrontation du Hodja avec un ou plusieurs interlocuteurs, qui aboutit à une situation de conflit ou, à tout le moins, de déséquilibre (même quand cet adversaire n'est autre que lui-même !) ; enfin , résolution ou chute, inattendue, voire franchement sidérante, et qui se résume aux paroles que le Hodja lance à ses contradicteurs médusés. Ce sont elles qui portent toute l'histoire, qui en font la drôlerie et la saveur¹³⁵

Cette citation explique la structure narrative des histoires de NasreddineKhodja, le Djoh'a turc. Mais il s'agit de la même structure dans quasiment toutes les histoires de Djoh'a quelle que soit son origine. Qu'il s'agisse de Djeh'a comme l'appellent les Maghrébins, ou de Goha l'égyptien, les anecdotes du personnage sont pratiquement les mêmes dans les différentes cultures. Il faut préciser également que le personnage est connu dans des pays relativement éloignés du Maghreb et du Machrek, mais sa célébrité revient surtout à la variante turque du personnage, cela peut être expliqué par l'expansion de l'Empire ottoman vers l'Europe et vers l'Asie, et par la culture musulmane du personnage qui est la même de certains pays européens et asiatiques. Ainsi, le personnage existe sous différentes appellations dans différents pays : il est Molla Nesiruddin au Pakistan, Mulla Nasrudin en Iran, NasruddinHodža en Serbie, ou encore MaulanaNasruddin en Malaisie. Peu importe son origine, Djoh'a est toujours représenté sous le même portrait :

Djoh'a est un peu naïf, simple et quelquefois lourd, mais singulièrement avisé à ses heures ; par la suite, il apparaît sous des aspects fort divers : rarement d'une imbécillité pure, il est le plus souvent, sous des dehors niais, suprêmement habile ; il ne se donne d'ailleurs l'allure d'un simple d'esprit que pour mystifier ses semblables ou les berner et vivre à leurs dépens, car le parasitisme est son fait ; sa bêtise feinte est intéressée et ses intentions rarement pures¹³⁶

Voilà un piètre portrait du personnage, pourtant Djoh'a n'est pas aussi malsain qu'il en a l'air, et il est loin d'être fou. Ce personnage est, au contraire, malin et rusé, et utilise sa malice pour tromper des adversaires puissants – qui d'ailleurs sont faciles à berner – et de vivre à leurs

¹³⁵ MAUNOURY, Jean-Louis, *Sublimes paroles et idioties de Nasr Eddin Hodja*. Éditions Phébus Liberto, 2002.

¹³⁶ PELLAT cité dans DÉJEUX, *op. cit.*, p. 45.

dépens. Qui n'aurait pas adopté le même comportement que celui de Djoh'a pour survivre entre les loups ? Djoh'a représente cette catégorie de personnes qui, faute de pouvoir et d'argent, utilise le comique pour se défendre et pour se tirer d'affaire. Mais le comique de Djoh'a est aussi une stratégie de dénonciation. En ridiculisant des hommes puissants comme les cadis et les muftis, Djoh'a révèle au grand jour leur hypocrisie et leurs vices, ainsi il se met en valeur et défend les petites gens – comme lui – qui subissent l'oppression de la vie et des puissants. C'est d'ailleurs pour cette raison que les Maghrébins s'identifient à ce personnage, car chacun d'eux a certainement fait usage de la ruse et de la débrouillardise, à un moment de sa vie, pour duper les plus puissants.

Il est important de préciser que Djoh'a ne fait pas confiance à ces hommes puissants. Il est conscient que de nombreux cadis, muftis, imams et commerçants sont vicieux et cupides, il sait qu'ils utilisent leur statut et leur argent pour leur intérêt personnel et souvent de façon illégitime. Pour le dire simplement, Djoh'a est conscient qu'ils sont corrompus, c'est pourquoi il se méfie d'eux, et comme il n'a pas les moyens financiers de les attaquer, il les attaque par le rire. Et cette attitude, on la retrouve encore aujourd'hui dans la communauté maghrébine : on met en dérision le pouvoir politique dans des facéties, dans des caricatures, dans des chroniques, mais aussi dans des écrits littéraires.

Les récurrences du personnage de Djoh'a sont multiples dans la littérature algérienne d'expression française. Le personnage de tradition orale revient dans "Zizi Kada" de Mohammed Dib, publié dans *L'Action poétique* en 1956. Dans ce texte, Djoh'a est représenté comme un personnage naïf et passif, à l'image de « ceux qui ne voulaient pas regarder la réalité en face¹³⁷ », Dib publie donc ce texte au début de la guerre d'Algérie pour « dénoncer la résignation de beaucoup face à la colonisation¹³⁸ ». On retrouve le personnage dans un autre texte du romancier algérien, il s'agit d'une nouvelle intitulée « Le Compagnon », parue dans le recueil de nouvelles *Au Café*, publié en 1955 chez les éditions Gallimard.

Un autre auteur algérien actualise le personnage de Djoh'a au début des années 1970, il s'agit de Rachid Boudjedra. Dans son roman *L'Insolation* publié en 1972, Djoh'a est représenté comme un marchand de poissons qui fume du kif et qui vend des stupéfiants. Comme le veut la tradition, Djoh'a de Rachid Boudjedra possède un âne, mais ce qui est particulier chez ce

¹³⁷ DÉJEUX, Jean, « Djoha, héros de la tradition orale, dans la littérature algérienne de langue française ». In : *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n° 22, 1976, p. 30.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 30.

Djoh'a c'est sa culture : grand connaisseur de Lénine, il dispose également d'une culture musulmane assez riche pour se faire passer pour un pieux. Il s'intéresse à la politique et lit les journaux tout en commentant et en analysant les événements politiques. Contrairement au Djoh'a tel que nous l'avions connu dans la tradition orale, le Djoh'a de Rachid Boudjedra est indépendant financièrement et n'a nul besoin de leurrer les autres pour vivre à leurs dépens.

La littérature algérienne d'expression française fait des histoires de Djoh'a des adaptations littéraires assez libres, et le portrait que l'on fait du personnage est relativement différent de Djoh'a tel qu'il est représenté dans les *nâwadir*. Dans les textes de Mohammed Dib, Djoh'a n'a pas été toujours ce personnage malin et perspicace. Son apprentissage se fait grâce à son compagnon. Djo'ha se rend compte de l'injustice de la politique coloniale. En revanche, dans le roman de Rachid Boudjedra, Djoh'a est un homme intelligent, instruit et révolté. C'est l'homme d'aujourd'hui : il réalise les lacunes du système politique, y pose un regard critique et rejette les puissants en les ridiculisant.

Qu'en est-il de Djoh'a dans le théâtre algérien ? Comment le personnage est-il représenté sur la scène algérienne ? Serait-il le seul personnage comique qui met en dérision le pouvoir politique sur scène ? Pourrions-nous parler de *comédie satirique* dans le théâtre algérien d'expression française ? Nous tenterons de répondre à ces questions dans la suite de ce sous-chapitre qui porte sur le comique dans la littérature maghrébine d'expression française.

6.2 La satire dans la littérature algérienne

Le deuxième point que nous allons aborder dans ce sous-chapitre est le comique dans le théâtre maghrébin. Nous allons voir comment se manifeste le comique sur la scène et les caractéristiques de la *comédie maghrébine*, particulièrement la *comédie algérienne*. Nous verrons justement si l'on peut parler de comédie proprement dite dans le théâtre maghrébin, ou s'il s'agit de pièces théâtrales ayant les mêmes caractéristiques que la tragi-comédie où les dramaturges osent le mélange des genres. Nous évoquerons pour un premier temps le comique dans le théâtre algérien d'expression arabe : arabe classique ou arabe dialectal, afin d'avoir une idée sur les thèmes abordés dans ce théâtre et sur les procédés utilisés par les dramaturges dans le jeu scénique.

Nous reviendrons également sur les différentes manifestations du personnage de Djoh'a dans le théâtre algérien et évoquerons aussi d'autres personnages comiques qui ont marqué la scène. Nous mettrons en exergue les thèmes abordés et la fonction du comique dans le jeu

scénique. En définitive, nous tenterons de comprendre si le comique représente un genre à part entier dans le théâtre maghrébin, ou s'il est seulement un élément important du drame.

Comme nous l'avions précisé au début de ce chapitre, il existe quatre langues qui coexistent en Algérie : l'arabe dialectal, le tamazight, le français et l'arabe classique. L'arabe dialectal est la langue parlée par une grande partie de la population algérienne, le tamazight avec ses différentes variantes est utilisé par la communauté berbère en Algérie, quant au français, c'est une langue qui a comme statut officiel « langue étrangère », elle est enseignée à l'école primaire dès le troisième palier. Selon l'Organisation internationale de la francophonie, le nombre de personnes âgées de cinq ans et plus déclarant savoir lire et écrire le français, d'après les données du recensement de 2008 est de 11,2 millions, et cela représente un tiers de la population algérienne (34,4 millions en 2008) si l'on exclut les moins de cinq ans¹³⁹. Pour ce qui est de la langue arabe classique, elle est enseignée dans les écoles, les collèges et les lycées. Les universités algériennes proposent des formations pour décrocher des diplômes de Licence, de Master et de Doctorat en langue et lettres arabes. Cette langue n'est pas parlée en Algérie malgré son statut de langue nationale et officielle.

Le plurilinguisme en Algérie a provoqué, et ce depuis l'indépendance du pays, une situation conflictuelle qui concerne le statut de chaque langue, son utilisation et son évolution. Comme nous l'avions souligné lors de ce chapitre, le français a longtemps été considéré comme langue officielle en Algérie. En effet, pendant la période coloniale les administrations, l'enseignement et même les affaires utilisaient le français, cette langue finit donc par prendre le dessus et l'arabe se verra déclarer comme langue étrangère :

Traditionally, Algerians relied on the oral transmission of culture. During the nineteenth and twentieth centuries, their culture was systematically eradicated by the French mission civilisatrice, which in fact closed the existing Arabic and Berber schools and offered very limited access to education in French. In 1938, the French government went so far as to classify Arabic as a foreign language and forbade its use in schools and in administrative and official documents¹⁴⁰

¹³⁹ Recensement de l'Organisation internationale de la francophonie (2008).

¹⁴⁰ « Traditionnellement, la culture algérienne se transmet oralement. Durant les XIXe et XXe siècles, leur culture a été éradiquée de façon systématique dans le cadre d'une mission civilisatrice. Cela a entraîné la fermeture des écoles arabes et la restriction de l'enseignement en français. En 1938, Le gouvernement français est allé jusqu'à classer la langue arabe comme langue étrangère et l'interdire dans les écoles, dans les administrations et dans les documents officiels » (traduction personnelle). BERGER, Anne-Emmanuelle, *Algeria in Others' Languages*, Cornell University, 2002, p. 23.

Après l'indépendance du pays, le même processus est déclenché avec la langue arabe. Conformément au programme de Tripoli, le gouvernement algérien, nouvellement installé, déclare l'arabe comme langue nationale et fournit des efforts considérables pour rendre à cette langue « *sa dignité et son efficacité en tant que langue de civilisation*¹⁴¹ ». La langue arabe est donc enseignée prématurément à l'école primaire, au collège et au lycée (on maintient le français dans l'enseignement supérieur et dans l'administration jusqu'à 1967).

Dans les écrits littéraires, c'est le français qui domine, et ce, depuis les années cinquante. Rappelons-le, la littérature algérienne de langue française est née durant la période coloniale, vers les années vingt, et s'est développée pendant les années cinquante. Par la suite, l'indépendance de l'Algérie n'a pas empêché son évolution, puisque la majorité des écrivains algériens étaient bilingues, mais préféraient écrire en français parce que l'arabe était une langue méconnue par le lectorat algérien. Par ailleurs, il faut souligner que la littérature algérienne compte un bon nombre d'écrivains et de dramaturges d'expression arabe. Des noms comme Ahmed Reda Houhou, Mohamed Laïd Al-Khalifa (1904-1979), Moufdi Zakaria (1908-1977), Abdelhamid Benhedouga (1925-1996), méritent d'être cités. Nous leur rendons hommage dans ce travail de recherche, car il s'agit de romanciers, de dramaturges et de poètes qui ont enrichi la littérature algérienne et qui ont énormément contribué à son succès.

Ahmed Reda Houhou (1910-1956) est considéré comme le père fondateur de la littérature algérienne de langue arabe puisqu'il est l'auteur du premier roman algérien d'expression arabe, *Ghada Oum El-Qora*, publié en 1947. Ahmed Reda Houhou impressionne ses lecteurs par des écrits en tout genre : critiques, traductions, satires journalistiques et littéraires, ainsi que des nouvelles, mais il est plus connu par ses nouvelles satiriques *MaâHimar Al-Hakim* (1953), où il s'inspire de l'écrivain égyptien Tawfik Al-Hakim (1898-1987). En effet, dans les histoires de l'écrivain algérien, on raconte la rencontre du narrateur avec *Himar Al-Hakim* (l'âne de sagesse), l'âne que l'on retrouve dans le récit de l'écrivain égyptien Tawfik Al-Hakim, et dans *Himari kâla li* (Mon âne m'a dit) des nouvelles satiriques de l'auteur égyptien, on retrouve également cet âne intelligent, instruit et surtout philosophe. Ahmed Reda Houhou reprend donc l'âne imaginé par Tawfik Al-Hakim dans ses écrits où le narrateur et l'âne se rencontrent et se lancent dans des discussions à la fois intéressantes et amusantes à propos de sujets divers se rapportant à la politique, la société, la culture, l'économie, le statut

¹⁴¹« *Projet de programme pour la réalisation de la révolution démocratique populaire (adoptée à l'unanimité par le C. N. R.A. à Tripoli en Juin 1962)* ».

de la femme, le mariage, etc. Les discussions entre le narrateur et l'âne sont caractérisées par un comique subtil avec des répliques ironiques et des réflexions satiriques sur la société.

En 1984, Himar Al-Hakim revient dans les chroniques littéraires de Mohamed Zettili, *ÂwdatHimar Al-Hakim* (Le retour de l'âne Al-Hakim). Ce recueil de chroniques marque la forte influence du chroniqueur par les écrits de son prédécesseur Ahmed Reda Houhou, puisqu'il s'agit là aussi de textes satiriques au même style comique et ironique. Un autre écrivain algérien arabophone met en dérision la société algérienne et le système politique. Il s'agit de Kamel Kerrou qui publie en 2009 un recueil de nouvelles satiriques intitulé *Les peuples malheureux de la république misérable* chez les éditions Casbah. Dans ces nouvelles, l'écrivain algérien atteint le summum de la dérision en faisant une satire acerbe de la situation sociopolitique de l'Algérie et du monde arabe : des peuples misérables et perdus subissant la cruauté de présidents dictateurs : un président, titulaire de grade de général, maltraite et tue son peuple pendant un siècle dans la nouvelle « Général El Hadjadj ». Les descriptions des fanatiques religieux sont poussées à l'extrême : ils sont ridiculisés et décrits comme crasseux et répugnants dans « Les années sèches de la République ».

Il est vrai que notre travail de recherche porte sur le comique dans la littérature algérienne d'expression française, mais ces écrits satiriques de langue arabe méritent d'être évoqués dans cette thèse. Nous venons de citer des noms qui ont enrichi la littérature algérienne – et certains continuent encore aujourd'hui dans leur lancée – par des textes comiques où l'on retrouve à la fois l'ironie et la parodie. Cet exposé montre bien la plume ambitieuse et audacieuse des écrivains algériens de langue arabe. Nous allons montrer que ce talent littéraire existe également dans la littérature algérienne d'expression française, et que les écrivains algériens francophones disposent eux aussi d'une volonté impérieuse de critiquer la situation sociopolitique du pays – et même du monde –, et ce, en faisant usage de certaines stratégies d'écriture relatives au comique que nous aurons l'occasion d'analyser dans la seconde partie de ce travail de recherche.

Si la nouvelle et le roman algériens d'expression arabe ont connu un grand succès grâce aux écrits d'Ahmed Reda Houhou et des écrivains cités précédemment, le théâtre algérien d'expression arabe n'a pas toujours eu l'occasion de se faire connaître et n'a pas toujours réussi à susciter l'admiration des spectateurs algériens. Cela s'explique probablement par le fait que les Algériens lisent l'arabe littéraire mais ne parle pas cette langue : « *Les Algériens n'ont jamais cessé de parler leurs langues populaires, d'y fonder et d'y enrichir un humanisme parallèle*

*d'expression orale*¹⁴² ». Le niveau de maîtrise de cette langue chez les Algériens se limite à l'écrit, puisqu'elle est enseignée dès l'école primaire. En revanche, les Algériens ne communiquent pas oralement en arabe classique, ce qui explique peut-être pourquoi ils ne sont pas attirés par une pièce de théâtre jouée dans cette langue.

D'après Arlette Roth, le théâtre algérien d'expression arabe aurait été encouragé par les partisans de l'arabe classique estimant que cette langue est la seule qui puisse exprimer la noblesse des sentiments et la grandeur des personnages héroïques, néanmoins ce théâtre a n'a été suivi par un large public :

La question du choix de la langue rebondit dès 1947 à l'occasion de pièces historiques et de drames traduits. Les polémiques s'enchaînaient dans la presse. Quelques troupes s'efforcèrent de créer un répertoire en langue classique. Il se jouait environ cinq ou six pièces annuellement à l'Opéra d'Alger. Ces représentations ne connaissaient pas de succès d'affluence et le public dans sa plus grande partie ne suivait pas¹⁴³

Pendant les années vingt, alors que la scène théâtrale prenait une caractéristique historique dans le but de glorifier l'histoire arabe et musulmane et afin de consolider l'appartenance de l'Algérie à la culture arabo-musulmane, des dramaturges ont estimé qu'il serait judicieux de jouer des pièces dans la langue du peuple, c'est-à-dire le dialecte algérien. C'est Ali Sellali dit Allalou qui marque la rupture avec le théâtre historique en représentant sa célèbre pièce *Djeha* pour la première fois le 12 avril 1926 à Alger. Comme le titre l'indique, cette pièce de théâtre représente le célèbre personnage de tradition orale Djeh'a que nous avons présenté antérieurement. Le théâtre du dramaturge algérois se focalise sur des thèmes de la réalité sociale de l'époque, il ne s'agit plus d'exploits héroïques, ni de thèmes historiques. Dans son théâtre, Allalou traite des sujets comme le mariage, le divorce et l'argent :

Le théâtre de langue populaire se vit fermer d'aussi exaltants horizons. Il dut se contenter de mettre en scène une réalité toute quotidienne et s'en accommoda fort bien. Il se fixa comme objectif de restituer ce qu'il se plaisait à nommer «une tranche de vie ». Il la saisit, à ses débuts surtout, dans les milieux populaires¹⁴⁴

Le succès de *Djeha* revient sans l'ombre d'un doute à la langue utilisée, c'est la langue du peuple. Elle est parlée et comprise par les Algériens : « *Écrites en arabe dialectale, les pièces de Allalou empruntaient au peuple sa langue, ses jeux de mots, ses tournures syntaxiques et sa*

¹⁴² OUARDI Brahim, « Algérie : langues et pratiques théâtrales », *Synergies Algérie*, n° 11, 2010, p. 202.

¹⁴³ ROTH, Arlette, *Le Théâtre algérien de langue dialectale, 1926-1954* [compte rendu]. In : *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 3, 1967, p. 201.

¹⁴⁴ ROTH dans OUARDI, *loc. cit.*, p. 202.

*poésie. Les jeux de mots participaient de la parodie des situations et des récits mythiques*¹⁴⁵ ». D'autres dramaturges ont marché dans les pas d'Allalou en s'adhérant à un théâtre populaire où la langue utilisée est l'arabe dialectal. Il s'agit de Mahieddine Bachtarzi (1897-1986) et de Rachid Ksentini (1887-1944). Ce dernier, ayant fait l'expérience du théâtre tragique en arabe littéraire avec sa pièce *El Ahd El Ouafi* (le Serment fidèle), opte rapidement pour le théâtre en arabe dialectal à cause de l'échec qu'avait connu ladite tragédie.

Le deuxième facteur qui a participé au succès de ce théâtre se résume dans le fait qu'il soit le seul théâtre qui puisse permettre au peuple algérien de s'identifier, puisque les pièces du dramaturge algérien racontent des histoires faisant partie du vécu des Algériens des années vingt, traitent des thèmes qui représentent toutes leurs préoccupations sociales, économiques et politiques, et abordent des sujets à travers lesquels les Algériens de l'époque se reconnaissent sur les plans culturel et religieux. Enfin, ce théâtre attire les foules parce qu'il est tout bonnement comique : « *Le théâtre de Allalou ne produit pas sans doute de forme culturelle achevée mais il permet par le rire, même à un niveau élémentaire, un processus de reconnaissance de soi et en même temps de distanciation cathartique*¹⁴⁶ ».

Tout comme les romanciers algériens de la période coloniale qui ont utilisé la langue française comme un « butin de guerre » utilisé contre le pouvoir colonial, le théâtre algérien n'a pas échappé à la règle. En effet, une dizaine de pièces de théâtre ont été composées en français durant cette période, parmi les dramaturges algériens d'expression française, citons Mouloud Mammeri et Mohamed Boudia¹⁴⁷. Mammeri a composé une pièce de théâtre exceptionnelle qui mérite d'être citée dans ce travail de recherche, il s'agit du *Banquet*, une pièce composée en 1973. Le texte de la pièce est précédé d'un dossier qui porte sur la mort absurde des Aztèques. Cette pièce de théâtre raconte la disparition mystérieuse et tragique d'une civilisation ancienne. En effet, il aurait suffi de 400 hommes pour que les Espagnols viennent à bout du peuple aztèque, et ce, en seulement trois années. On s'interroge ainsi sur les causes de cette disparition soudaine de ce peuple et sur l'inexplicable victoire espagnole.

¹⁴⁵ CHENIKI, Ahmed, *Théâtre en Algérie, histoire et enjeux*, Éditions du Sud, Paris, 2002, p. 75.

¹⁴⁶ ALLALOU (Selali Ali), *L'Aurore du Théâtre Algérien (1926-1930)*, Préface d'Abdelkader Djeghloul, Éditions Dar El Gharb : Oran, 2004, p. 10.

¹⁴⁷ Dramaturge et journaliste algérien (1932-1973), membre du Front de Libération Nationale, il participe à plusieurs opérations en France. En 1963, il est directeur du Théâtre National à Alger et il est le fondateur de deux journaux algériens *Novembre* (revue) et *Alger ce soir*.

À travers l'histoire des Aztèques, cette pièce de théâtre dénonce les massacres en tous genres et montre le destin tragique des civilisations si l'on venait à anéantir sa langue et sa culture. Dans un jeu théâtral émouvant qui met en scène le caractère macabre de la tragédie, Mouloud Mammeri fait l'analogie entre une civilisation ancienne et la culture berbère du XXe siècle. Le dramaturge pose le problème des minorités et le risque qu'elles encourent. Le peuple aztèque ne serait qu'un exemple pour montrer l'ampleur de ce danger et afin d'inciter le peuple berbère à préserver sa culture et sa langue et à s'opposer à toute tentative d'abolir l'identité berbère.

En 1987, Mouloud Mammeri a composé une autre pièce de théâtre intitulée *La Cité du soleil* aussi remarquable que le *Banquet*. C'est une pièce écrite sous forme de sottie, une forme théâtrale médiévale (XVe siècle) dans laquelle les personnages sont censés être fous. Un genre satirique très contrôlé par le pouvoir monarchique puisqu'il met en dérision le roi. L'histoire mise en scène dans *La Cité du soleil* « sottie en trois tableaux » de Mouloud Mammeri est tragique mais racontée de façon assez comique. Le dramaturge algérien s'inspire encore une fois de l'histoire antique des peuples, puisqu'il raconte le drame des habitants d'Héliopolis de l'Égypte antique. Cette cité antique qui baignait durant une longue période dans l'injustice et dans la cruauté de ses dirigeants. Les souverains privaient le peuple de toute forme de plaisir et de jouissance – on leur avait même interdit de jouer de la musique ou d'en écouter. Cette situation lamentable a amené le peuple à s'interroger sur la notion de bonheur, et ainsi de remettre en question leur situation et la crédibilité de leurs dirigeants. Un esprit révolutionnaire commence alors à s'installer au sein de cette cité afin de s'opposer aux souverains qui rendent leur existence morose.

La représentation de cette société est subtile puisque la scène commence par un jeu de singe qui tente d'amuser et de distraire le public qui est sur l'emprise de ce jeu, un jeu qui le détourne des véritables problèmes de sa société, puisque les spectateurs sont occupés à *rire*. Molière l'aurait fait remarquer à son public qui pleurait de rire en regardant ses farces : « *Riez, riez brave gens, c'est votre propre tragédie que je mets en scène*¹⁴⁸ ». Mouloud Mammeri reprend donc l'art de la sottie, tout en s'inspirant de Molière, pour en faire un outil de satire du

¹⁴⁸ TR Bejaia, *La Cité du soleil* de Mouloud Mammeri brille, Algérie Presse Service, consultable sur : <http://www.blida-aps.dz/spip.php?article13602>

pouvoir politique : « *Tout le génie de Mammeri a été de réaliser un pamphlet tout à fait sérieux, ironique et mordant sous des apparences ludiques*¹⁴⁹ ».

Un autre grand nom a marqué le théâtre algérien de langue française, c'est Kateb Yacine, l'auteur de *Nedjma* (1956) et du *Polygone étoile* (1966) est aussi dramaturge. En 1959, Kateb Yacine publie *Le Cercles des représailles* composé de trois pièces : *Le Cadavre encerclé*, *La Poudre d'intelligence* et *Les Ancêtres redoublent de férocité*, et d'un poème dramatique intitulé *Le Vautour*. Selon Jacqueline Arnaud, la trilogie de Kateb Yacine se serait inspirée des anciennes formes théâtrales de l'Antiquité et auxquelles il fait honneur :

Kateb donne ainsi une suite théâtrale qui rappelle les tétralogies antiques. Il a toujours depuis souhaité qu'un émetteur en scène monte d'un seul tenant son *Cercle des représailles*, ce qui n'a jamais été réalisé, même par Jean Marie Serreau, l'homme le plus subtil à saisir les dessins profonds de Kateb, celui qui a certainement le mieux compris sa dramaturgie. Ce dernier était tout prêt à admettre l'alternance tragédie-satire-tragédie¹⁵⁰

En effet, la trilogie de Kateb Yacine se compose de deux tragédies et d'une farce, l'œuvre se termine par un poème dramatique. La farce est intitulée *La Poudre d'intelligence*, elle met en scène les représentants des autorités publiques, politiques et religieuses, à savoir les cadis, les muftis, les ulémas et le sultan, ainsi que le citoyen qui est représenté par le marchand, ceux-là sont les personnages secondaires de la pièce. Quant au héros, c'est un philosophe nommé « Nuage de fumée ». Il représente une minorité de personnes intellectuelles et instruites au sein d'une société colonisée et majoritairement analphabète. Toutefois, la *philosophie* de Nuage de fumée est basique et l'intelligence dont il fait preuve ne provoque pas pour autant l'admiration du lecteur ou du spectateur - contrairement aux farces de Djeh'a -, mais ce qui est commun avec le personnage de Djeh'a c'est la capacité de Nuage de fumée à contrer les puissants (mufti, cadi et sultan) qui se voient leurs masques d'ignorance et d'hypocrisie tomber face à ce personnage singulier. L'intelligence de Nuage de fumée est représentée dans cette pièce de théâtre par une quantité réduite de poudre qu'il tente de semer autour de lui mais n'y arrive pas parce qu'il dispose justement d'une petite *quantité* d'intelligence.

Mais le héros de la pièce dispose d'assez d'intelligence pour se rendre compte des lacunes et des faiblesses du « sultan avide » qui, malgré sa richesse et son opulence, cherche

¹⁴⁹ MARCEAU, « Gast, Mouloud Mammeri, Entretien avec Tahar Djaout », suivi de « La cité du soleil » (inédit), *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 1987, p. 143.

¹⁵⁰ ARNAUD, Jacqueline, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française le cas de Kateb Yacine*, tome I et II, Thèse de Doctorat d'Etat, Université de Paris III (1982), cité dans OUARDI, *Op.cit.*, p. 204.

encore le bonheur : « *O sultan, je vois que tu es triste, et je sais ce qui te manque. Tu es privé des trois choses qui font le bonheur de l'homme, grand ou petit : l'intelligence, l'or et l'amour [...] L'essentiel est de se procurer la montagne d'or qui permet de tout acheter*¹⁵¹ » dit Nuage de fumée en s'adressant au sultan, et lui promet un « miracle » qui le rendra davantage plus riche. En effet, le héros de *La Poudre d'intelligence* présente au sultan l'âne « *aux excréments d'or* » et le sultan y croit aveuglement.

À travers le personnage du « sultan avide », Kateb Yacine met en dérision le colonisateur français qui a régné sur la terre d'Algérie durant un siècle et trente deux ans. Tout comme le sultan, le colonisateur est sans intelligence, sans amour, sans pitié et sans scrupule, croyant aveuglement qu'il peut se permettre de s'approprier des terres et de malmenier un peuple sans que ce dernier ne réagisse. En ridiculisant le personnage du sultan dans *La Poudre d'intelligence*, Kateb Yacine ridiculise le colonisateur et dévoile son manque d'intelligence et son avidité aveuglante.

Dans cette pièce de théâtre, le dramaturge algérien ne se contente pas de se moquer du pouvoir coloniale, mais il se moque également du pouvoir religieux représenté par le personnage du mufti, appelé dans *La Poudre d'intelligence* « Le mufti ignorant ». Le nom est révélateur du niveau intellectuel et culturel du mufti. Alors que le mufti doit être un savant pourvu d'une vaste connaissance dans le domaine de la religion, et d'un don inouï qui le rend capable de résoudre les difficultés rencontrées par les Musulmans, le mufti de *La Poudre d'intelligence* est dépourvu d'intelligence et ne possède aucune culture. Quand les Musulmans lui expose un problème d'ordre religieux, le mufti exprime son incapacité à résoudre le problème en expliquant son échec par le fait qu'il dépend des tunisiens ou des égyptiens et que ces derniers sèment le doute au sein de la communauté musulmane par leurs avis divergents sur les questions religieuses.

Dans *La Poudre d'intelligence*, l'idiotie du mufti se manifeste davantage quand ce dernier est confronté au philosophe Nuage de fumée. Le mufti essaie à maintes reprises de montrer que le philosophe n'est pas aussi intelligent qu'il en a l'air et tente de le coincer en l'amenant à commettre une erreur de raisonnement, mais Nuage de fumée réussit souvent à s'en sortir et c'est le mufti qui finit pris au piège. Cette fois-ci, ce sont les représentants de la religion qui sont ridiculisés. Ils représentent d'une certaine manière le pouvoir politique puisqu'ils sont

¹⁵¹ KATEB, yacine, *La Poudre d'intelligence* dans *Le Cercle des représailles*, Éditions du seuil, 1959, p. 83-84.

au service du souverain et les *fetwas* qu'ils avancent sont des lois figées que les esprits sceptiques ne comprennent et n'admettent pas puisqu'elles sont souvent aussi absurdes que contradictoires.

D'autres personnages représentatifs de la société algérienne sont ridiculisés et leurs défauts et vices dévoilés dans *La Poudre d'intelligence*, comme le cadi injuste et le marchand têtue. Dans cette pièce de théâtre, Kateb Yacine met à nu l'avidité des dirigeants et la politique injuste et vicieuse qu'ils adoptent afin d'arriver à leurs fins aux dépens du peuple. Ainsi, le dramaturge fait une satire des pouvoirs politique, administratif et religieux et ridiculise leurs représentants.

Les trois pièces de théâtre qui ont été publiées dans *Le Cercles des représailles*, parmi elle *La Poudre d'intelligence*, sont les rares pièces théâtrales de langue française qui ont été représentées sur scène. En effet, peu de pièces ont été représentées en français pour la simple raison que le public préférait parler dans la langue populaire et suivre un théâtre joué en arabe dialectal. C'est en 1958 que la trilogie de Kateb Yacine a été jouée en français par l'Union Générale des Etudiants Tunisiens sous la direction de Jean Marie Serreau à Carthage.

Mais le problème de la langue se posait encore, notamment après l'avènement du printemps berbère de 1980 et les revendications de la communauté berbérophone, d'autant plus que les dialectes en Algérie présentent des variantes d'une région à l'autre. Cela a empêché l'existence d'une langue théâtrale unique et unifiée. Mais avec le théâtre du dramaturge Abdelkader Alloula (1939-1994), le théâtre algérien finit par dépasser l'obstacle de la langue et de connaître une certaine évolution. Alloularéussit à innover le théâtre algérien en travaillant sur la langue, il crée ainsi une langue qui n'est ni littéraire ni populaire :

Abdelkader Alloula (surtout dans ses dernières productions) entreprenait un extraordinaire travail sur la langue, sa rythmique, sa prosodie, ses images et sa syntaxe. Simple, sans fioritures, rappelant parfois la parole des poètes populaires, la langue de Alloula, condensée et synthétisée, donne à voir un univers extrêmement ouvert et remplit les "blancs" de la représentation en évitant les redites, les clichés et les stéréotypes¹⁵²

La langue du dramaturge est donc admise et comprise par ses spectateurs qui s'y trouvent et s'y reconnaissent. La subtilité du discours permet différentes interprétations et laisse le champ libre à la réflexion de chacun. La particularité de ce théâtre réside justement dans la multiplicité des représentations tout en évitant de reprendre les mêmes idées. Son théâtre est en étroite relation avec la forme traditionnelle de la *halqa*, ronde de spectateurs autour d'un conteur

¹⁵² CHENIKI, Ahmed, *Vérités du théâtre en Algérie*, Éditions Dar El Gharb, Oran, 2006, p. 95.

dans les marchés maghrébins. Avec sa trilogie des *Généreux*, dans laquelle on retrouve *El-Goual* (1980), *El-Adjouad* (1985) et *El-Litham* (1989), Abdelkader Alloula dévoile le côté drôle de son art qui privilégie la parole à l'action, et la subtilité de sa langue qui dispose à la fois de l'énergie d'une langue parlée et de la rigueur d'une langue écrite.

Un autre nom a marqué le théâtre algérien, c'est Abderrahmane Kaki que l'on considère comme le fondateur du théâtre algérien moderne. Originaire de Mostaganem, dans l'Ouest algérien, Abderrahmane Kaki (1934-1995) a su mêler la tradition locale du conte et de la légende et les artifices de l'art scénique que le dramaturge a développé en s'inspirant du théâtre de l'allemand Bertolt Brecht (1898-1956). Tout comme Abdelkader Alloula, Abderrahmane Kaki s'intéresse à la chanson de geste chantée par des conteurs qui racontaient la gloire du Prophète, les aventures des guerriers arabes, les amours de Qays et Leyla et ceux de Antar et Abi, et les contes merveilleux des Mille et une nuits. Kaki s'inspire de ce patrimoine littéraire et culturel de tradition orale dans son théâtre pour lequel il fonde sa troupe « Masrah El Garagouz », un nom qui désigne à la fois une marionnette et un personnage des farces turques, un bouffon dont le nom restera à jamais le symbole du théâtre de Kaki.

Le succès et la richesse du théâtre algérien revient sans nul doute aux pièces composées et jouées en arabe dialectale, car – comme nous l'avions expliqué précédemment – elles représentent mieux la société algérienne avec ses différentes instances et utilise une langue que tous les Algériens comprennent. Mais le théâtre algérien a également connu des pièces en langue française qui racontent l'histoire du pays et qui décrivent la société algérienne, parfois dans une langue poignante et tragique, parfois dans un style comique et ironique afin de mettre en dérision ladite société et les représentants du pouvoir politique et religieux. Dans les pages suivantes, nous aborderons d'autres formes du comique dans le roman maghrébin, en particulier dans le roman algérien, afin de suivre l'évolution du comique dans la littérature algérienne d'expression française.

6.3 L'ironie dans le roman maghrébin d'expression française

Comme nous l'avions montré précédemment, la littérature maghrébine d'expression est née vers les années vingt avec le roman algérien et s'est développée pendant les années cinquante. Cette littérature a connu une évolution perpétuelle grâce à des auteurs talentueux qui se sont engagés à traiter la question maghrébine sur tous les plans. Pendant la période coloniale, des écrivains de l'Algérie, du Maroc et de la Tunisie ont dénoncé la politique coloniale dans

leurs romans à travers une écriture réaliste et tragique. Leur but était d'abord de révéler au monde occidental une culture maghrébine que le colonialisme avait tentée d'abolir par tous les moyens, ensuite d'exprimer leur refus catégorique de l'occupation française qui n'avait que trop duré. Enfin, ces écrivains – tout en usant de la langue du colon – aspiraient à travers l'écriture littéraire d'éveiller les consciences d'un peuple opprimé et amnésique, un peuple que le colonialisme a affaibli physiquement et moralement et l'avait réduit à un groupe d'analphabètes perdus et entièrement désespérés.

L'élite de la société à laquelle appartenaient les écrivains maghrébins, des hommes et des femmes bilingues et instruits, ont choisi de combattre l'analphabétisme et d'encourager la révolte armée à travers leurs romans. Les thèmes abordés dans ces romans étaient donc liés à la situation du Maghreb pendant l'occupation française, et cela explique le style littéraire que ces auteurs avaient choisi afin de raconter la tragédie. En effet, il s'agissait d'une tragédie qui avait duré 44 ans au Maroc, 75 ans en Tunisie, et plus d'un siècle en Algérie, et pour raconter ces longues années de soumission, les auteurs ont eu recours à un style dit « sérieux », voire dramatique afin d'émouvoir leurs lecteurs. Les romans maghrébins publiés durant les années cinquante et soixante n'avaient donc rien de comique puisqu'il s'agissait d'une écriture tragique. Seul le théâtre, comme nous l'avons vu, a su aborder le sujet du colonialisme et du peuple colonisé de façon comique en faisant une satire du pouvoir colonial et de la société colonisée.

Après l'indépendance du Maghreb, et précisément à partir des années soixante-dix et quatre-vingt, le style d'écriture des auteurs maghrébins commencent à connaître un changement remarquable puisque les thèmes abordés et les préoccupations des écrivains avaient changés et il aurait fallu donc changer les démarches d'écriture. Mais les romanciers maghrébins avaient une deuxième bonne raison pour choisir le changement : ils étaient conscients que leurs écrits n'échapperaient pas à la censure et qu'il serait plus prudent d'opter pour l'ironie afin de critiquer la société et de dénoncer les fléaux sociaux qui gangrènent les instances administratives des pays maghrébins.

Driss Chraïbi est l'un des premiers auteurs maghrébins ironistes avec son roman *Une enquête au pays* publié en 1981. C'est le premier roman de sa série policière *Inspecteur Ali* qui se compose de cinq romans : *Une enquête au pays*, *L'Inspecteur Ali* (1991), *Une place au soleil* (1993), *L'Inspecteur Ali à Trinity College* (1995), *L'Inspecteur Ali et la CIA* (1996) et *L'Homme qui venait du passé* (2004).

Dans le premier roman de la série, l'Inspecteur Ali accompagne son chef Mohammed pour mener une enquête dans un village berbère du Haut Atlas sous un soleil de plomb du mois de juillet 1980, un village qui « *n'est même pas indiqué sur la carte* » et que les deux protagonistes peinent à trouver. Dès les premières pages, le lecteur se rend compte du caractère comique de l'écriture : On se moque du système administratif marocain et de la société marocaine, et cela se lit à travers la position du chef à l'égard des misérables habitants de ce village, lui qui vient du monde citadin, contrairement à Ali qui préfère s'abstenir de critiquer cette société car il vient lui aussi d'une famille misérable. Le narrateur ne révèle pas le motif de cette enquête puisque l'objectif de l'auteur est de critiquer la société marocaine de l'époque avec ses différentes classes et surtout afin de révéler les lacunes de l'administration qui dirige cette société. Une administration dont fait partie le chef de l'inspecteur, un homme arrogant et colérique dont le statut et la carrière intriguent l'inspecteur Ali.

Mais ce roman évoque également la lutte silencieuse du peuple berbère qui demeure sédentaire sur cette terre qu'il occupe depuis l'Antiquité. Les habitants du village où se trouvent l'inspecteur Ali et son chef sont eux aussi issus de cette communauté qui résiste à l'intrusion des deux citadins. Mais l'inspecteur Ali comprend ces gens et les admirent même, lui aussi est issu de ce monde, il peut donc comprendre leurs craintes et leurs inquiétudes, mais il peut aussi apprécier leur naïveté et leur simplicité.

L'ironie dans le roman de Driss Chraïbi réside déjà dans le titre du roman. *Une enquête au pays* indique qu'il s'agit d'une enquête policière. Le lecteur émet donc l'hypothèse selon laquelle ce roman serait un roman policier. Le complément du nom « au pays » vient indiquer le lieu où se déroule l'histoire. Le lecteur qui n'a pas encore lu le roman comprend que le mot « pays » fait référence au Maroc, puisque l'auteur est marocain, et que l'inspecteur chargé de cette enquête devrait se déplacer d'un endroit (qui demeure inconnu) au Maroc afin de mener cette enquête. La lecture dévoile comme le suggère le titre une enquête policière, seulement le lecteur ne pourra jamais apprendre davantage sur cette enquête qui n'est que le prétexte que l'auteur a choisi pour peindre *Le Maroc profond*. Ce « pays » auquel on fait allusion dans le titre et qui ne désigne pas le Maroc, mais qui fait référence à la terre de la tribu Ait Yafelman dans l'Atlas.

Un autre auteur marocain marche dans les pas de Driss Chraïbi en faisant usage de l'ironie, c'est le célèbre Tahar Ben Jelloun, auteur de *L'enfant de sable* et de *La nuit sacrée*. En 1990, Tahar Ben Jelloun publie *Jour de silence à Tanger*, un récit ou un roman assez court

dédié au père du romancier et qui raconte les derniers moments d'un vieil homme. Autrefois, cet homme a vécu à Fès ensuite il émigre à Tanger qui apparaît dans le premier roman de Tahar Ben Jelloun, *Harrouda* publié en 1973. Le récit raconte la solitude languissante du vieillard avec le silence qui l'accompagne, sa mémorisation des souvenirs et ses réflexions sur le paradis et l'enfer.

Dans ce récit, on suit l'évolution d'un drame sentimental et moral qui se manifeste dans la solitude d'un octogénaire. Ce dernier se meurt et prend la parole de temps à autre pour partager (avec le lecteur) ses pensées, ses souvenirs et sa douleur. Le père est donc placé au centre du récit alors que dans les romans précédents de l'écrivain marocain, le père n'avait pas ce privilège. Il était même représenté comme l'antagoniste¹⁵³ qui occupait le statut d'opposant. Le fait de donner au père le statut de personnage principal et de lui permettre de s'exprimer, et ainsi d'être un narrateur dans ce récit, marquerait probablement une réconciliation de l'écrivain avec l'image du père dans la société marocaine.

D'après le titre, et en analysant le temps de l'histoire, le récit dure le temps d'une journée, ou d'un jour, probablement l'un des derniers jours de l'existence de cet homme. Ce récit se focalise sur la solitude du vieil homme, d'où son silence. En effet, la solitude est toujours accompagnée de silence – faute d'interlocuteur –, et ce silence dure une journée dans ce récit, et il est synonyme de mort, car ce père est sur le point de mourir, le silence de la mort est donc anticipé dans l'histoire. Ce silence est aussi celui de toutes les vieilles personnes qui se retrouvent confrontées à la solitude à la fin de leurs vies et l'absence d'enfants et de petits-enfants auxquels elles auraient donné des leçons de vie et auxquels elles auraient encore transmis leur culture et leur savoir. Mais l'ironie réside surtout dans le monologue qui se cache derrière ce silence. Le monologue du père qui s'impose comme ultime façon d'exprimer ses pensées et ses sentiments, car le père refuse de se confier à la mère et les enfants ne sont plus présents pour l'écouter.

Du côté algérien, ce sont les écrivains Azouz Begag et Rachid Mimouni qui optent pour l'écriture ironique vers la fin des années quatre-vingt et vers le début des années quatre-vingt-dix. Dans *Béni ou le Paradis privé* (1989), Azouz Begag raconte le quotidien d'un jeune français d'origine algérienne, Abdallah dit « Béni » qui erre dans les rues de Lyon, décrivant le paysage urbain de la ville et évoquant le racisme latent dans la cité, mais cela ne l'empêche pas

¹⁵³ Le père d'Ahmed-Fatma dans *L'enfant de sable*.

de vouloir s'intégrer dans ce pays. À travers un comique infantile et corrosif, Béni partage ses expériences d'adolescent au sein d'une famille d'origine algérienne et de confession musulmane qui tente de préserver ses traditions dans un pays occidental. Des épreuves étranges et des situations assez burlesques que l'adolescent supporte avec courage et lucidité.

Le jeune héros se retrouve donc entre deux mondes différents et essaie d'appartenir à l'un et à l'autre. Il ne comprend pas pourquoi sa famille tente coûte que coûte de s'attacher à leur culture en rejetant la culture de l'Autre (la culture française), et ne comprend pas non plus pourquoi cette nécessité et cette condition sine quoi non d'intégration imposée aux gens comme lui. L'enfant choisit donc de basculer entre les deux cultures sans y voir une sorte de conflit. Il retrouve l'équilibre dans son apprentissage de l'amitié et de l'amour qu'il retrouve chez une jeune fille blonde qui porte le nom de « France ». Un clin d'œil plus qu'ironique au destin du jeune garçon dans ce pays qu'est la France.

Mais avant de rencontrer cette France, Béni tente de s'introduire dans une boîte de nuit privée, le Paradis. On comprend mieux la signification du titre. Mais le Paradis privé dont il est question dans le roman de Azouz Begag est aussi ce paradis que le jeune garçon réussit à construire dans des conditions conflictuelles. Grâce à son paradis privé, Abdallah est béni et peut désormais trouver le bonheur peut-être dans les bras de France.

Quant à Rachid Mimouni, il publie en 1990 un recueil de nouvelles intitulé *La Ceinture de l'Ogresse*. Ce recueil se compose de sept nouvelles chacune traitant un thème différent : « Le Manifestant » (un manifeste des dysfonctionnements), « Histoire de temps » (modernisme et authenticité), « Le Gardien » (l'intégrisme religieux), « Les Vers à Soie » (l'industrialisation), « Le Poilu » (les relations et les classes sociales), « Les Ordinateurs et moi » (les nouvelles technologies), et « L'évadé » (les problèmes politiques). Dans l'imaginaire occidental, l'ogresse est un personnage mythique et légendaire représenté comme une géante horrible qui aime à dévorer la chair humaine, en particulier celles des enfants. Son équivalent est le « Ghoul » (féminin, Ghoula) dans la culture maghrébine. L'ogresse, qui représente l'évolution de l'Algérie après l'Indépendance, aurait donc été enceinte¹⁵⁴ et aurait accouché de sept péchés (capitaux), ou de sept petits ogres, et ils auraient tous dévoré l'espoir des Algériens. Ces sept montres seraient les anomalies, le modernisme, le fanatisme religieux, le capitalisme, l'injustice sociale, la technologie et la politique.

¹⁵⁴ Parmi les dérivés de « ceinture », il y a « enceinte », cf. *Le Petit Robert*.

De plus de son écriture ironique, Rachid Boudjedra se démarque de ses prédécesseurs par une écriture exceptionnelle qui se caractérise par la présence du tragi-comique. L'auteur algérien commence l'écriture littéraire dès la fin des années soixante avec son premier roman *La Répudiation*, publié aux éditions Denoël en 1969 et pour lequel l'auteur reçoit le prix des Enfants terribles l'année suivante. Une écriture déchirante qui dépeint la société algérienne dans toute sa cruauté et qui révèle au grand jour les monstruosité de ladite société : mépris de la femme, inceste, viol et actes violents envers les jeunes filles, sorcellerie, abus de pouvoir du chef patriarcal qui sème la haine et la cruauté dans sa tribu. Une société obsédée par le sang et marquée par une sexualité débridée : « *Noces drues. La mariée avait quinze ans. Mon père, cinquante. Noces crispées. Abondance de sang. Les vieilles femmes en étaient éblouies en lavant les draps, le lendemain. Les tambourins, toute la nuit, avaient couvert les supplices de la chair déchirée par l'organe monstrueux du patriarche*¹⁵⁵ », et ce n'est sans doute pas dans un roman aussi poignant que nous pourrions percevoir un semblant de comique. C'est dans *L'insolation*, publié en 1972 aux éditions Denoël, que Rachid Boudjedra ose un comique tordu qui repose sur la folie, un comportement, souvent une maladie dont le rire est l'une des manifestations les plus fréquentes et le plus évidentes. Dans la seconde partie de notre thèse, nous reviendrons sur l'écriture comique chez Rachid Boudjedra et chez d'autres écrivains des années quatre-vingt et des années quatre-vingt-dix afin de suivre l'évolution du comique durant ces vingt dernières années et par la suite, nous serons en mesure de le comparer au comique des écrits littéraires des années deux mille dont fait partie le corpus de notre étude.

Conclusion

Nous avons consacré ce second chapitre de la première partie à la littérature maghrébine d'expression française. Mais nous nous sommes focalisés sur la littérature algérienne d'expression française parce que notre corpus s'inscrit dans cette littérature, l'auteur de notre corpus étant de nationalité algérienne, nous avons jugé utile et nécessaire de suivre l'évolution de la littérature algérienne depuis la période coloniale pour faire un constat des changements qui ont été introduits à cette littérature sur le plan thématique, narratif et stylistique.

Nous avons entamé ce chapitre par exposer le contexte historique et linguistique du Maghreb depuis l'Antiquité. Nous avons évoqué les différentes occupations étrangères que le Maghreb a connues (occupation romaine, occupation arabe, présence turque, tentatives

¹⁵⁵ BOUDJEDRA, Rachid, *La Répudiation*, éditions Denoël, 1969, p. 64.

d'invasions espagnoles, occupation française), et ce, afin de démontrer la nature des diversités linguistiques au Maghreb et afin d'expliquer les phénomènes linguistiques dans les pays du Maghreb. Nous avons mis le doigt sur les deux arabisations que l'Algérie avait subies, en particulier l'arabisation postcoloniale qui a favorisé l'émergence de la littérature algérienne d'expression arabe, une littérature qui existait bien avant l'indépendance du pays et qui s'est développé par la suite dans l'écriture romanesque. La seule forme littéraire qui a rejeté cette littérature est le théâtre, nous avons expliqué ce rejet par le statut de cette langue qui demeurait encore méconnue en Algérie malgré le processus d'arabisation : le public algérien était plus attiré par un théâtre de langue populaire (arabe dialectal) que par un théâtre de langue arabe.

Certes, notre travail de recherche porte sur un corpus appartenant à la littérature algérienne d'expression française, mais évoquer la littérature algérienne d'expression arabe a été bénéfique pour notre recherche, cela a permis de poser un regard critique sur la littérature algérienne des deux langues, de (re)découvrir des auteurs et des œuvres qui ont contribué à la richesse littéraire dont jouit la culture algérienne et de revenir vers les contes de tradition orale qui ont inspiré des auteurs algériens francophones et qui nous viennent du monde arabe, en l'occurrence les *nâwadir* de Djoh'a où l'on retrouve ce même rire, ce même comique et cette même satire qui a inspiré les écrivains francophones de nationalité algérienne.

Nous avons par la suite abordé la satire sociopolitique dans le théâtre francophone de Mouloud Mammeri et de Kateb Yacine. La satire qui se présente comme un élément incontournable dans l'écriture comique. Nous avons terminé notre chapitre sur la littérature maghrébine d'expression française par un exposé d'auteurs maghrébins francophones des années quatre-vingt qui ont eu recours à l'ironie dans leurs écrits littéraires, des romans et des nouvelles qui traitent des thèmes différents mais qui reflètent tous la réalité du Maghreb et les inquiétudes des Maghrébins vers la fin du XXe siècle. La littérature algérienne de langue française de cette période-là marque la transition entre une littérature algérienne classique postcoloniale et une nouvelle littérature algérienne d'expression française dont nous allons analyser un échantillon dans la seconde partie de cette thèse.

Conclusion de la première partie

La première partie de notre thèse représente un travail préliminaire à travers lequel sont posées les bases théoriques sur lesquels repose notre travail de recherche, et qui seront investies dans la seconde partie de la thèse où nous procéderons à l'analyse du corpus. La première partie se compose de deux chapitres. Le premier expose les principes du comique, les situations comiques et les déclencheurs du rire. Nous nous sommes référés essentiellement au *Rire* (1900) de Bergson pour expliquer les principes du comique et nous avons illustrés notre explication avec des exemples fournis par le théoricien, des exemples qui représentent des situations de la vie quotidienne, et d'autres du théâtre comique (le théâtre de Molière). Mais nous avons ajouté d'autres illustrations de nos lectures littéraires qui nous ont permis de faire l'analogie entre le comique et certaines situations représentées dans les œuvres littéraires en question (*The Hobbit*, *Charlie et la Chocolaterie*). Nous avons également évoqué des exemples de la bande dessinée (*Tintin*) et de la caricature (les caricatures de Dilem) afin de mieux illustrer les explications de Bergson. Certains procédés comiques (la répétition, le comique de formes et de mouvements, le comique de corps, etc.) seront abordés dans la deuxième partie de notre travail qui consiste à analyser notre corpus dans le but de vérifier si le comique de la littérature algérienne d'expression française pourrait correspondre dans certaines situations au comique tel qu'il est présenté par Bergson.

Le deuxième point de ce premier chapitre propose une réflexion sur les procédés qui relèvent du comique et les concepts voisins. Nous avons commencé par une tentative de définir la notion d'humour et d'expliquer son évolution à travers la littérature afin de justifier notre choix quant au thème. Nous sommes conscients que les deux notions « comique » et « humour » sont souvent considérés comme des synonymes, nous avons donc consacré un sous-chapitre afin de montrer qu'il s'agit de deux notions différentes et afin d'expliquer pourquoi nous choisissons de travailler sur le comique et non sur l'humour. Nous avons aussi soulevé une différence entre l'humour et l'ironie afin de lever la confusion sur ces différentes notions qui ont toutes un caractère comique spécifique.

Le dernier point du premier chapitre porte sur les genres littéraires à caractère comique. Nous avons défini et expliqué dans ce sous-chapitre la parodie, le burlesque, l'héroï-comique, le pastiche et la satire. Nous avons présenté ces genres littéraires à caractère comique afin de tenter une classification des écrits littéraires qui forment notre corpus. En effet, dans la

deuxième partie de notre travail, nous effectuerons une analyse du corpus afin de repérer les indices de la dérision et les procédés comiques et à partir des résultats obtenus à la suite de cette analyse nous tenterons d'identifier le genre littéraire à caractère comique qui correspond au mieux aux textes littéraires soumis à l'étude. Nous essaierons également d'identifier quel type de rire s'agit-il dans ces textes. Est-ce qu'il est question du rire des personnages ou celui du lecteur ? Encore faudrait-il préciser s'il s'agit d'un rire ou d'un sourire. C'est pourquoi nous avons terminé notre premier chapitre par une réflexion sur le rire (le rire sardonique, le rire diabolique et le rire carnavalesque).

Le second chapitre de la première partie représente un point transitoire entre le général et le particulier. Il aborde la littérature maghrébine d'expression française dont nous avons suivi l'évolution depuis la période coloniale jusqu'au début des années quatre-vingt-dix en prenant comme exemples des noms qui ont marqué cette littérature à travers des formes littéraires variées (théâtre, roman, récit et nouvelle). Quant à la littérature algérienne d'expression arabe, elle bénéficie elle aussi d'un sous-chapitre dans lequel nous avons évoqué des auteurs algériens arabophones qui sont aussi talentueux et aussi ambitieux que les auteurs francophones. Nous avons constaté un point commun entre ces deux littératures, c'est le fait que certains auteurs ont la même source d'inspiration : la culture populaire de tradition orale (Djeh'a), et cela se reflète notamment dans le théâtre algérien de langue populaire (l'arabe dialectal) et dans le théâtre algérien de langue française (Mouloud Mammeri, Kateb Yacine). Pour terminer ce chapitre, nous avons abordé l'ironie dans des nouvelles et des romans maghrébins de langue française (Driss Chraïbi, Tahar Ben Jelloun, Azouz Begag et Rachid Mimouni) pour marquer notre passage à l'étape de l'analyse pour laquelle nous allons consacrer la deuxième partie de notre travail. D'autres écrits littéraires algériens de langue française ayant marqué la dernière décennie du XXe siècle seront abordés dans la deuxième partie, ainsi que les révélations littéraires du début du XXIe. Nous nous focaliserons particulièrement sur les écrits littéraires à caractère comique.

Deuxième partie

L'écriture comique dans le récit tragique

La première partie de notre travail présente un travail préliminaire exposant les bases de notre recherche, les notions théoriques qui proposent une définition du comique et des concepts voisins, ainsi que les références auxquelles se rapporterait notre analyse. Se composant de deux chapitres, cette première partie met en évidence les trois étapes cruciales que nous avons suivies pour assimiler les différentes notions et connaissances afférentes à notre thème de recherche. Ces deux étapes, représentées par deux chapitres, nous permettront d'entamer l'analyse de notre corpus en nous référant à une base de données qui englobe à la fois les notions relatives au comique, les genres littéraires à caractère comique, globalement les œuvres littéraires à caractère comique, et particulièrement la littérature maghrébine à caractère comique.

Pour rappel, le premier chapitre présente et explique la notion de comique, ses principes, ses formes et les concepts voisins, à savoir l'humour, l'ironie, la parodie, le burlesque, l'héroï-comique, le pastiche et la satire, ainsi que le rire, réaction physiologique émanant du comique, et parfois même du tragique : le rire sardonique.

Le second chapitre est consacré à la littérature maghrébine, pour la simple et évidente raison que notre corpus s'inscrit dans le cadre de cette littérature qui s'est émergée pendant les années cinquante et qui a remarquablement évolué depuis. Dans ce dernier chapitre, nous avons expliqué le choix de la langue française dans l'écriture littéraire maghrébine, le choix des thèmes dans l'écriture coloniale et dans l'écriture postcoloniale, et les préoccupations des auteurs maghrébins. Ensuite, nous avons jugé utile de revenir vers l'origine du rire dans la tradition maghrébine et qui remonte aux contes arabes qui ont inspiré à la fois les auteurs maghrébins d'expression arabe comme Ahmed Reda Houhou et ceux d'expression française comme Kateb Yacine. Notre exposé s'achève au début des années quatre-vingt-dix, période représentant le début d'une nouvelle ère littéraire durant laquelle sont apparus les romans et nouvelles que nous allons évoquer, et même analyser dans la deuxième partie de notre travail.

La deuxième partie de notre thèse commence par un premier chapitre où nous allons exposer l'évolution de l'écriture comique dans la littérature algérienne d'expression française des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, et ce, pour faire l'analogie entre le corpus qui sera l'objet de notre étude et d'autres écrits littéraires d'auteurs algériens contemporains à Chawki

Amari. Nous allons montrer que l'utilisation du comique ne se limite pas aux écrits de Chawki Amari et que l'écriture comique est apparue avec les premiers écrits de Rachid Boudjedra pour devenir monnaie courante dans la littérature algérienne à partir des années quatre-vingt-dix, notamment dans les écrits d'Abdelkader Djemaï.

Dans le deuxième chapitre de cette partie, nous présenterons l'auteur et ses écrits : Chawki Amari et ses différents écrits qui seront évoqués et analysés dans la partie analyse. Dans ce chapitre, nous évoquerons l'expérience journalistique de l'écrivain, les thèmes traités dans ses chroniques et les procédés d'écriture utilisées par le chroniqueur. Nous reviendrons aussi sur l'art de la caricature qui lui vaut parfois des arrestations et des condamnations, tout comme la chronique qui provoque souvent de vives réactions chez le lecteur ou chez la personne objet de la critique. Dans le troisième chapitre, nous allons procéder à l'analyse de notre corpus, qui se compose de deux romans : *Le faiseur de trous*, publié en 2007 aux éditions Barzakh, et *L'âne mort*, publié en 2014, également aux éditions Barzakh, ainsi que six nouvelles publiées dans le recueil de nouvelles *De bonnes nouvelles d'Algérie*, publié en 1998 aux éditions Baleine et réédité en 2008 sous l'intitulé de *À trois degrés vers l'Est* aux éditions Chihab.

Ce troisième chapitre bouclera notre travail d'analyse : il représentera une tentative d'interprétation du comique dans le récit tragique. Nous pourrions dès lors répondre à la question de départ : Pourquoi utiliser le comique dans le récit tragique ? Ainsi, nous pourrions confirmer ou infirmer les hypothèses que nous avons émises dans l'introduction de notre thèse : l'utilisation du comique serait-elle due à des influences littéraires ? Chawki Amari, en utilisant le comique pour raconter des événements tragiques, serait-il en train de réécrire l'Histoire de l'Algérie et du peuple algérien ? Le comique serait-il une forme de réécriture, une parodie du roman algérien traditionnel ? Le comique aurait-il un lien avec le genre littéraire ? Le comique serait-il une thérapie qui pourrait atténuer la souffrance à la fois de l'auteur et du lecteur ? Le rire permettrait-il une autodérision à travers un portrait ridicule et risible auquel le lecteur se reconnaîtrait ? Le comique autoriserait-il des déviations et des libertés que la censure empêcherait dans un pays où la liberté d'expression n'existe pas ? Ou encore, le comique serait-il paradoxalement une forme d'autocensure dont l'auteur se sert pour s'imposer des limites ?

Bien-entendu, pour vérifier ces hypothèses, l'analyse du corpus nous sera d'une grande utilité. Nous nous baserons pour notre analyse des effets comiques sur les travaux des théoriciens du rire. À leur tête Henri Bergson dont nous avons repris les idées dans le premier chapitre de la première partie, auteur du premier ouvrage théorique au XXe siècle qui pose les

principes du comique, ses différents types et les différentes situations qui peuvent déclencher le rire. Ensuite, les études de Thomas Hobbes et de Charles Baudelaire seront une référence incontournable dans l'analyse du rire, ainsi que les travaux d'Alfred Michiels qui propose une grille d'analyse permettant l'étude des formes comiques et tragiques.

Chapitre I

Le comique dans la nouvelle littérature algérienne d'expression française

Dans ce premier chapitre, nous tenterons de mettre en évidence les écrits littéraires qui ont été publiés pendant les vingt dernières années du XX^e siècle et ceux publiés au début des années deux-mille, et qui auraient un aspect comique. Le but de cette recherche est de relever les caractéristiques de ce trait distinctif qu'est le comique, et qui a commencé à émerger à travers la littérature algérienne d'expression française dès les années cinquante dans le théâtre satirique de Kateb Yacine et de Mouloud Mammeri pour conquérir par la suite le roman et la nouvelle, notamment avec les écrits de Rachid Boudjedra et ceux de Rachid Mimouni.

Nous essaierons de démontrer que la nouvelle littérature algérienne d'expression française, que nous baptisons aussi « littérature d'urgence », est à la fois une continuation de la littérature postcoloniale et un renouveau qui rompt avec certains aspects du roman traditionnel. Nous essayerons de montrer que cette nouvelle littérature algérienne, bien qu'elle s'inspire profondément des œuvres des années soixante-dix et quatre-vingt, elle se démarque par l'usage particulier du comique avec ses différentes formes dans des récits globalement tragiques. Nous présenterons globalement les auteurs algériens qui ont produit des écrits littéraires à caractère comique, ensuite nous prendrons le cas de Chawki Amari comme exemple pour relever et classer les procédés relatifs au comique et qui seront soumis par la suite à l'analyse et à l'interprétation.

Dans un premier temps, nous chercherons les prémices de l'écriture comique dans les œuvres littéraires des années quatre-vingt et suivrons son évolution durant les vingt dernières années du XX^e siècle. Seront donc présentées et décrites les productions littéraires qui ont marqué la littérature algérienne d'expression française des années quatre-vingt et des années quatre-vingt-dix : type d'intrigue, genre littéraire, thème, structure narrative, et particulièrement la démarche d'écriture. Seront cités des auteurs et des écrits qui se sont distingués sur la scène littéraire algérienne de par l'originalité de leurs procédés d'écriture et leurs structures narratives, marquant ainsi le début d'une nouvelle littérature dont les récits rompent avec l'intrigue traditionnelle et avec les codes classiques de l'écriture littéraire. Les auteurs que nous évoquerons dans ce chapitre sont Rachid Boudjedra, Rachid Mimouni, Tahar Djaout, Abdelkader Djemaï et Boualam Sansal.

L'intérêt de ce travail est de mettre en évidence la particularité de cette nouvelle littérature qui diffère de celle de la période coloniale tant sur la thématique que sur la démarche d'écriture. Une démarche d'écriture qui repose sur l'utilisation du comique que l'on retrouve également dans les écrits de Chawki Amari, un auteur qui fait partie d'une nouvelle génération d'écrivains qui ont commencé leur carrière littéraire vers la fin des années quatre-vingt-dix, parmi lesquels Salim Bachi, Kamel Daoud et Mustapha Benfodil.

I. L'évolution du roman algérien des années quatre-vingt et les prémices de l'écriture comique

Dans le second chapitre de la première partie, nous avons évoqué la littérature maghrébine d'expression française et son évolution pendant la période coloniale et la période postcoloniale. Notre intérêt s'est porté particulièrement sur la littérature algérienne d'expression française : nous avons entamé notre analyse par la naissance de la littérature algérienne d'expression française pendant les années vingt et les années trente et son évolution durant les années cinquante. Nous avons évoqué les précurseurs de la littérature algérienne d'expression française à l'instar de Mouloud Feraoun, Mohammed Dib, Mouloud Maameri, Kateb Yacine ou encore Assia Djebar. Nous avons également rendu hommage à des écrivains maghrébins comme Driss Chraïbi, Tahar Ben Jelloun et Albert Memmi, ainsi qu'à des plumes féminines algériennes comme Yamina Mechakra et Malika Mokkedem.

Nous avons remarqué que l'écriture littéraire qui a marqué la période coloniale et la période postcoloniale était une écriture d'engagement qui dénonçait le colonialisme français et qui véhiculait les valeurs de la liberté et de l'indépendance. Bien qu'elle soit marquée par la coexistence de deux cultures différentes, l'une arabo-berbère, l'autre occidentale, cette littérature rejette l'occupation française en Algérie et rappelle la nécessité de continuer un combat légitime qui rendrait au pays sa dignité et son indépendance.

Les auteurs algériens de cette première génération avaient comme but d'émouvoir le lecteur et de l'amener à poser un regard critique sur la situation de ses compatriotes. Ainsi les auteurs algériens transposent l'histoire du pays dans un univers de fiction mais s'inspire profondément de la réalité, et ce, dans un registre sérieux. Le rire peut également induire le lecteur en erreur et, au lieu de chercher dans les méandres du comique la réalité amère qui se cache derrière la dérision, le lecteur peut simplement se contenter de rire. C'est ce qui s'est produit avec les lecteurs de l'écrivain russe Gogol qui a publié en 1842 un roman intitulé *Les*

Âmes mortes où l'auteur voulait peindre une réalité sérieuse, voire grave de la Russie de son époque, et ce, pour révéler les lacunes de sa société et ainsi inciter ses semblables à remettre en question leurs vices. Seulement, c'est le contraire qui s'est produit. Au lieu d'y voir une satire sociale qui dénonce les tares du peuple, les lecteurs de Gogol en rient de toutes leurs âmes. Et le roman de Gogol que lui-même considère comme un « poème » à vocation mystique et à visée éducative, se voit considéré par ses lecteurs comme un moyen d'amusement et de dérision, et les vices qui devraient être corrigés ont fini par être banalisés et tout à fait acceptables dans ladite société. En définitive, *Les Âmes mortes* porte bien son titre puisqu'il s'adresse à un peuple inerte qui ne peut se rendre compte de l'amère réalité.

L'utilisation du comique dans les écrits littéraires comporte des risques, parmi lesquels le risque d'une interprétation qui est à l'opposé des intentions de l'auteur. Il est des subtilités dans le langage littéraire que le lecteur est parfois incapable de discerner, et comprendre l'implicite se cachant derrière le comique est une performance qui n'est pas à la portée de tout lecteur. Ce risque, les auteurs algériens des années cinquante et des années soixante ne se sont pas aventurés à le prendre. Les romans étaient écrits dans la langue du colon pour transmettre un message bien précis et si l'on souhaite que le message soit correctement reçu et compris par le colonisateur, il faudra éviter les railleries à travers les questions existentielles.

Néanmoins, quelques auteurs de cette génération ont décidé de prendre le risque d'utiliser le comique dans leurs productions littéraires. Le roman n'a pas été le terrain privilégié des dérisions, il avait plutôt cet aspect réaliste et ce discours sérieux qui reflètent la situation du pays. Pendant les années quarante, quelques écrits de langue arabe à caractère comique et satirique ont vu le jour grâce à l'écrivain Ahmed Reda Houhou, précédemment évoqué dans notre recherche. Par contre, le théâtre a su garder sa tradition comique malgré le contexte tragique qui entoure son évolution durant cette époque. Comme nous l'avions vu dans la première partie de notre thèse, c'est le théâtre populaire de Allalou (1902-1992) qui maintient cette tradition en s'inspirant des histoires de Djeh'aet qui s'adresse à un public plus large. Le théâtre de Allalou a la particularité de se prononcer dans une langue comprise par le peuple, car il s'agit de sa langue maternelle, et de mettre en scène des personnages excentriques, souvent dans des situations comiques, auxquels le public se reconnaît : *Le mariage de Bou Akline*, qui nous fait penser au *Mariage de Figaro* et *Achour et son fils*, une pièce qui a été projetée à la Télévision algérienne en 1976.

Pour ce qui est du théâtre algérien d'expression française, c'est Kateb Yacine qui ose le comique dans sa pièce *La Poudre d'intelligence* (1959) que nous avons évoquée dans la première partie. Cette pièce de théâtre présente plusieurs personnages qui constituent une société d'analphabètes manipulés par le sultan avide qui symbolise le colonisateur, le mufti qui représente le pouvoir religieux et le cadi qui symbolise l'injustice et la corruption. Ces trois instances, ainsi que le peuple, sont ridiculisés dans cette pièce de théâtre comique et satirique et dont l'objectif est de dévoiler les vices des instances dirigeantes et la stupidité d'un peuple soumis et manipulé. Kateb Yacine n'est pas le seul dramaturge algérien à avoir mis en dérision le pouvoir politique sur la scène théâtrale. Nous avons vu que d'autres écrivains, à l'instar de Mouloud Mammeri, ont produit sur scène des satires sociopolitiques. Nous avons cité dans la première partie de cette thèse deux pièces théâtrales de l'auteur de *La Coline oubliée*, la première c'est *Le Banquet* (1973) où l'auteur s'inspire de l'histoire des Aztèques pour mettre en garde la population berbérophone contre les menaces qui pèsent sur leur langue et leur culture, la deuxième est intitulée *La Cité du soleil* (1987) où Mouloud Mammeri s'inspire encore une fois des civilisations antiques pour dénoncer la dictature et la répression. Si la première pièce du dramaturge a les caractéristiques d'une tragédie, la deuxième a tout ce qui a trait à la comédie satirique puisqu'elle est mise en scène de manière comique et commence par un prélude risible et ridicule.

C'est à partir des années quatre-vingt que l'écriture romanesque commence à prendre une forme comique sans pour autant négliger le caractère tragique du récit. Nous allons exposer dans ce premier sous-chapitre les premiers écrits littéraires algériens d'expression française à caractère comique. Nous aborderons la description de la nature du comique dont il est question, relever ses caractéristiques et suivre son évolution pendant les vingt dernières années du XX^e siècle.

6.4 Le comique dénonciateur dans l'œuvre de Rachid Boudjedra

Avant les années soixante-dix, le roman algérien d'expression française se présentait comme un récit tragique décrivant l'hostilité du colonialisme français, la montée des idées révolutionnaires et l'éclatement de la guerre d'Algérie. Citons *Qui se souvient de la mer* (1962) de Mohammed Dib, *Les Enfants du Nouveau Monde* (1962) d'Assia Djebar, ou encore *L'Opium et le Bâton* (1965) de Mouloud Mammeri. Sans la mentionner explicitement dans son roman *Qui se souvient de la mer*, Mohammed Dib décrit la guerre d'Algérie dans une

atmosphère onirique et apocalyptique. Il met en scène une grande ville arabe qui sombre sous la violence mais réapparaît différente après chaque bombardement et après chaque explosion. La ville change constamment au fil des événements et, à travers ce changement se représente la mutation de l'Algérie, une mutation qui se fait dans le sang et dans les décombres. Quant à Assia Djébar, elle nous fait revenir vers les premières années de la révolution pour suivre les événements tragiques marquant le quotidien d'un groupe d'Algériens qui ont choisi de lutter contre l'oppression coloniale. De même, *L'Opium et le Bâton*, dont les événements se déroulent dans un petit village kabyle pendant la guerre d'Algérie, met en scène des intellectuels algériens ayant une éducation et un enseignement français mais qui éprouvent le besoin vital de lutter contre l'occupation française.

On ne peut donc parler d'écriture comique dans le roman algérien des années soixante puisque l'écriture romanesque de cette période n'avait pour objectif ni la dérision, ni l'autodérision, ni la satire. Il s'agissait plutôt d'une écriture commémorative qui rappelle les circonstances de la révolution algérienne, l'éveil du peuple et sa prise de conscience. Cependant, certains écrits des années soixante comporte quelques passages risibles. Dans *La danse du roi* (1968) de Mohammed Dib, on représente une comédie où les deux personnages Bassel et Slim font les « clowns », l'un imitant un capitaine et l'autre imitant un paysan qui mange dans une gamelle et qui adopte une attitude ridicule : « *Nous deux, Némiche et moi, nous les regardons faire les clowns, dit Arfia à Rodwan*¹⁵⁶ ». La scène devient risible quand l'un des personnages se trouve dépouillé de ses vêtements et se présente comme un acteur se déguisant en roi, se couvrant de vieux journaux et prenant une boîte de conserve vide comme couronne, le personnage se présente donc dans un aspect tout à fait burlesque et ridicule.

Mais le comique littéraire est révélé dans sa forme la plus grotesque dans l'œuvre de Rachid Boudjedra. Nous avons vu dans le second chapitre de la première partie que l'écrivain algérien a entamé sa carrière littéraire par un roman sombre et cruel à caractère autobiographique. *La Répudiation* est le récit d'un narrateur, Rachid, qui raconte à son amante Céline les déboires d'une vie marquée par la violence, et dont la principale victime est la mère du narrateur, blessée, méprisée, répudiée, et ce, dans une langue poétique mais si sombre :

Solitude, ma mère! L'ombre du cœur refroidi par l'annonciation radicale, elle continuait à s'occuper de nous. Galimatias de meurtrissures ridées. Sexe renfrogné. Cependant,

¹⁵⁶ DIB, Mohammed, *La danse du roi*, Éditions du Seuil, 1968, p. 19.

douceur ! Les sillons que creusaient les larmes devenaient plus profonds. Abasourdis, nous assistons à une atteinte définitive¹⁵⁷

Dans ce roman noir, premier roman de l'écrivain algérien, ne sont pas révélées les lacunes de la société, mais ses vices les plus répugnants, les plus bestiaux : inceste, magie noire, sexualité effrénée et violente, sadisme et noces sanguinaires qui, durant les fêtes religieuses se déchaînent et s'accroissent. Le Ramadhan devient le mois de l'opulence excessive, où l'on mange et boit à outrance et l'Aïd devient un véritable carnage où le sang coule en abondance.

On ne peut déceler dans ce roman le comique dans sa forme la plus évidente. Il est clair que le rire comme une fin en soi est inexistant dans une écriture aussi crue et aussi cruelle. Toutefois, le rire a toujours été associé à la bassesse, à la vulgarité, et même si l'auteur ne le montre pas explicitement dans *La Répudiation*, la bestialité de la société décrite dans ce roman représente tout son aspect comique, voire grotesque. La narration est une rétrospective d'un passé douloureux et violent et pour lequel le narrateur n'éprouve que haine et répugnance. Les réminiscences de Rachid reviennent progressivement dans un hôpital psychiatrique où il est interné à cause de troubles psychologiques. C'est dans cet endroit fermé et isolé que le narrateur trouve la liberté de s'exprimer et de dénoncer la violence perpétrée à l'encontre des femmes, et à l'encontre de sa mère en particulier. Un tel réquisitoire, aussi vrai, aussi cruel, n'était possible qu'à travers le regard perdu et les délires d'un fou. La folie est le seul moyen d'expression et sans doute le plus efficace qui puisse mettre en dérision la barbarie et la pousser à son extrême : l'absurde, le grotesque.

Cette narration délirante c'est Céline qui la provoque en demandant à son amant de lui raconter ses souvenirs d'enfance avec sa mère : « *Parle-moi plutôt de ta mère* », la phrase qui devient le leitmotiv qui déclenche constamment la narration. « *Parle-moi encore de ta mère* », reprenait Céline en riant. En effet, l'auditrice de Rachid rit comme pour détendre l'atmosphère et comme pour le mettre à l'aise et l'inciter à s'ouvrir à elle, à se dévoiler entièrement en dévoilant un passé honteux qui pèse sur le protagoniste. En riant, Céline invite Rachid à se débarrasser de ce lourd fardeau qui lui brise le cœur et la mémoire :

Riait-elle de ma déconfiture ?

Elle riait, amante prodigieuse, juste à la démarcation du rêve et du quotidien [...].

Aimait-elle m'écouter délirer ?

Oui, elle aimait ; c'était d'ailleurs ma seule façon de l'émerveiller¹⁵⁸

¹⁵⁷ BOUDJEDRA, Rachid, *La Répudiation*, Éditions Denoël, 1969, p. 38.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 122.

Le texte en prose prend ainsi la forme d'un poème en vers libre pour refléter le délire du narrateur. Une folie passagère que le lecteur peut percevoir à travers cette écriture poétique :

Le narrateur semble dialoguer avec lui-même. La ligne devient parfois vers et le texte romanesque poème en vers libre. Le discours du narrateur perd ici de sa cohérence et de sa logique discursive, car la folie de ce dernier « pointe ». L'auteur joue avec l'espace de la page et compte sur le lecteur pour inférer du sens à cette disposition des mots¹⁵⁹

Le comique dans *La Répudiation* prend une autre forme que celle du rire proprement dit. Des scènes grotesques sont introduites dans cette narration hallucinante pour mettre en dérision le mâle *supérieur* qui, au moment où sa fierté sexuelle est à son apogée, une situation comique, provoquée par l'intrusion soudaine d'un cafard, vient briser le culte phallique sur lequel repose la culture algérienne :

Et voyant Céline pleine de reconnaissance, je palpais obscurément mes muscles, désireux de mieux la soumettre à ma constante adulation [...] et elle alors, bénissant le va-et-vient flagrant, s'écartait encore plus, dans sa certitude de femme atteinte par la plus grosse horde [...] et au bout de la jouissance, elle profitait de ce laps de temps entre la plénitude et l'amertume pour me remercier, m'adorer et me faire fête. Il suffisait d'un cafard croisant ses antennes en signe d'agressivité, en face des yeux éperdus d'effroi de l'amante, pour que je coure à son secours la débarrasser de l'ignoble bestiole¹⁶⁰

Le rire est donc présent dans cette écriture délirante où défilent des images confuses et des paysages étranges, où se confondent réel et irréel dans l'esprit troublé de l'auteur et qui donne à l'écriture un aspect onirique. Comme un rêve bizarre où rien n'est logique, où tout est absurde. Mais le comique se manifeste également dans les discours, dans les phrases ironiques qui parodient des formules universelles. « *Je ne jeûne pas, donc je ne coule pas*¹⁶¹ », est prononcée par une femme qui méprise la loi selon laquelle les femmes ne doivent pas jeûner en période de menstrues, ou dans des répliques ironiques qui parodient les discours prononcés par le patriarcat « *L'on nous suppliait de cesser le jeûne mais nous criions au scandale et à l'hérésie : allait-on nous obliger à ne pas observer ce que Dieu a prôné*¹⁶² », ironise Rachid Boudjedra, ou encore dans des énoncés à caractère burlesque, voire grotesque qui ridiculisent les hautes instances du pouvoir politique : « *Toutes les femmes du pays s'organisaient dans la clandestinité et préparaient une marche gigantesque sur le siège du gouvernement ; le principal*

¹⁵⁹ LOTODÉ, Valérie, « Le lecteur virtuel dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra », thèse de doctorat en littérature comparée, Université Paul Valéry - Montpellier III, avril 2005, p. 68.

¹⁶⁰ BOUDJEDRA, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶² *Ibid.*, p. 26.

but de leur mouvement consistait à étouffer sous leurs pets le chef suprême, jusqu'à ce que mort s'ensuivît¹⁶³ ».

C'est dans cette écriture à la fois grotesque, parodique et ironique que Rachid Boudjedra trouve l'origine du rire et la source de son comique littéraire, et c'est le contexte de la folie qui permet la libération de toutes les expressions jugées trop osées, déplacées, voire choquantes. La folie brise les tabous, dédaigne la censure et exprime la vérité dans toute son amertume, car le « *malade se débarrasse, par le délire, de la censure qui mutile son corps, gâche l'expression de l'individu*¹⁶⁴ ». L'auteur de *La Répudiation* a donc compris qu'il faut être fou pour dénoncer les folies, et cette intime conviction se reflète à travers son deuxième roman *L'insolation* (1972) qui vient à la fois répéter et compléter les confessions ambiguës mais tellement vraies du narrateur qui, cette fois-ci encore, est enfermé dans un hôpital psychiatrique après avoir commis l'impardonnable dans une société où l'hymen est autant sacré que la religion. Le narrateur a donc défloré une jeune fille se trouvant être son élève, cette dernière qui ne voulait plus de sa virginité a demandé au narrateur de l'aider à s'en débarrasser, et le fait s'est produit sur une plage sous un soleil de plomb, le soleil qui fait perdre la maîtrise des pulsions, qui fait sortir les penchants instinctifs pour la violence, la sexualité ou le meurtre, cas extrême de l'insolation dont était victime Meursault dans *L'Étranger* qui, accablé par le soleil, tue l'Arabe en tirant quatre coups de revolver.

Nous retrouvons dans *L'insolation* les mêmes éléments narratifs qui constituent *La Répudiation* : le narrateur est homodiégétique, il s'appelle Medhi et raconte son récit à son amante Nadia, l'infirmière-chef de l'hôpital, il s'agit encore une fois d'un père violent, tyrannique, sans scrupules, qui rejette la paternité après avoir violé la mère de Medhi sans l'épouser. Voilà de quoi détester encore une fois le patriarcat qui ne sème que haine et répugnance autour de lui. Ce deuxième roman de Rachid Boudjedra qui comporte de nombreuses similitudes avec le premier roman, comporte également des scènes ridicules qui viennent atténuer la violence du texte. Les situations comiques sont souvent introduites dans des séquences tragiques de l'histoire et sont souvent associées aux scènes macabres :

Ils voulaient tous que j'aie porté le cercueil de ma mère, mais comment leur expliquer que je n'avais pas envie [...]. Je n'avais pas envie de voir son ventre mou, son œil droit

¹⁶³ BOUDJEDRA, *La Répudiation*, op. cit., p. 247.

¹⁶⁴ GAFAÏTI, Hafid, *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité* (entretien avec Rachid Boudjedra), Éditions Denoël, 1987, p. 85.

ou gauche qui s'évertuerait à ne pas se fermer malgré les efforts de la vieille laveuse de cadavres secrètement exaspérée par ce manège de la morte¹⁶⁵

Combiner tragique et comique est l'une des caractéristiques de l'écriture de Rachid Boudjedra et cela apparaît dans les nombreuses récurrences des funérailles ridiculisées à travers un rapport d'intertextualité entre ses romans. Dans *La prise de Gibraltar* (1987), une scène funéraire revient avec le même aspect comique :

Elle était fluette de corpulence et transparente de peau, mais là, elle faisait encore plus fluette, plus fragile, plus frêle et plus transparente ; avec ses yeux fermés et sa bouche qui ne voulait pas se refermer au point qu'on serra un fichu rose pailleté d'or partant de sous le menton et attaché au-dessus du crâne, pour permettre à sa bouche de rester close. On avait l'impression qu'elle ne voulait plus se taire, elle qui avait passé sa vie dans le silence, la résignation et la patience¹⁶⁶

La fonction du comique dans le récit tragique est mise en évidence par les travaux¹⁶⁷ de Freud qui, comme nous l'avions expliqué dans la première partie de notre thèse, associe le rire aux tendances sexuelles et aux échanges ludiques qui provoquent le plaisir et la jouissance, et dans lesquels l'un domine l'autre par ce que Freud appelle le « mot d'esprit ». Pas seulement, le psychanalyste estime que le rire permet d'atteindre le plaisir même dans les moments les plus cruels et donne l'exemple du condamné à mort qui, sur le chemin de la potence, réclame un foulard pour se protéger le cou du froid matinal.

Dans ce cas-là, il s'agit d'un humour tragique puisque la plaisanterie émane de la victime elle-même qui s'accroche encore à la vie en évitant d'attraper un rhume, même si cela semble absurde au récepteur, le souhait du condamné à mort fait sourire si toutefois il peine à faire rire. De même, dans l'œuvre de Boudjedra, l'humour vient détacher le lecteur de la violence du texte, il permet des séquences de détente, de refoulement, parfois même de divertissement, et permet au récit à caractère autobiographique d'avoir un aspect littéraire et fictionnel qui prime sur l'aspect réel des événements. À ce niveau-là, l'auteur se détache par moments de l'histoire véridique dont s'inspire l'histoire romancée : « *[l'humour] relatif au monde algérien est dans toute l'œuvre de Boudjedra afférent à une typologie indirecte, c'est-à-dire qu'il est en relation avec la mémoire d'une réalité terrible que l'on cherche à refouler*¹⁶⁸ ».

¹⁶⁵ BOUDJEDRA, Rachid, *L'insolation*, Éditions Denoël, 1972, p. 224.

¹⁶⁶ BOUDJEDRA, Rachid, *La prise de Gibraltar*, Éditions Denoël, 1987, p. 242.

¹⁶⁷ FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, 1988.

¹⁶⁸ TOSO RODINIS, Giuliana, « L'Ironie dans l'œuvre de Rachid Mimouni comme double forme de l'exotisme », *Exotisme et création. Actes du colloque international* (Lyon 1983) [colloque tenu à l'Université Jean Moulin du 19 au 21 mai 1983 sur le thème « Exotisme et Création en France du Moyen-Âge à nos jours »], Lyon, L'Hermès/Université Jean Moulin–Lyon-III, 1985, p. 151.

À cet humour tragique qui permet une certaine distanciation de l'écrivain par rapport à son expérience, et qui atténue l'agressivité du langage et de la scène, s'ajoute un autre type de comique qui se rapporte au corps, aux gestes, aux formes et aux mouvements. Comme l'avait expliqué Bergson, le comique de corps est généré par une certaine mécanique des gestes corporels et/ou faciaux, ainsi qu'à la raideur d'un objet. Dans les écrits de Rachid Boudjedra, le comique de gestes tend à ridiculiser les figures de l'autorité politique ou religieuse afin de révéler leur incompetence, leur incapacité de communication et leur attitude violente :

Le vieillard lugubre qui leur tenait lieu de maître d'école s'esclaffait vicieusement et fourrageait nerveusement dans ses narines, comme à la recherche de son être constamment en vadrouille dans quelque orifice de son corps, au lieu de se tenir tranquille, là où la philosophie musulmane, depuis que le grand El Ghazali a tout réglé, lui a assigné une place. Le maître se gaussait [...] ¹⁶⁹

Le comique de gestes présente également des situations d'incompréhension et d'ambiguïté qui se créent lors d'un dialogue de sourd. Cela révèle encore une fois l'incapacité des individus à communiquer spontanément, à s'ouvrir librement, et le repli sur soi-même qui les empêche de comprendre les envies de l'autre, ses peurs, ses angoisses et ses souffrances :

Elle avait raconté toute l'histoire de bout en bout avec une rapidité excessive chez cette femme très lente et très calme. A la fin, elle en avait perdu le souffle. Elle haletait. Lorsqu'elle se fut vidée devant moi, sans me regarder une seule fois, je lui demandais de tout reprendre, car je n'avais rien compris à son affaire. Elle manqua s'étouffer, fut tentée un instant de s'évanouir puis décida de tout m'expliquer, à nouveau ¹⁷⁰

Sur le plan linguistique, le comique se fait ressentir par l'emploi de certains arabismes et idiotismes de la langue arabe qui, selon l'auteur, permettent de « *conserver la matrice linguistique d'origine* ¹⁷¹ ». Dans *L'insolation*, l'emploi de certaines tournures lexicales et syntaxiques donne au discours un aspect oriental et rappelle la culture de l'écrivain et le contexte arabo-berbère de la fiction. Ainsi, l'auteur de *L'insolation* se permet-il d'employer des redoublements syntagmatiques comme : « *Dieu de Dieu [...] Kelb ! Kelb ! [...] Ouwah ! Ouwah* ¹⁷² ». Comme dans l'œuvre de Mohammed Dib ¹⁷³, Rachid Boudjedra emploie également des mots du vocabulaire arabe qui se rapportent généralement au champ lexical de la religion et de la culture traditionnelle, comme « *taleb* », « *imam* », « *sourate* », « *émir* », « *burnous* »,

¹⁶⁹ BOUDJEDRA, *L'insolation*, op. cit., p. 31.

¹⁷⁰ Ibid., p. 83.

¹⁷¹ BOUDJEDRA, Rachid, « Le patrimoine arabe au service de la modernité », *Diagonales*, n° 2, 1987, p. 4-6.

¹⁷² BOUDJEDRA, *L'insolation*, loc. cit., p. 38, 87, 93.

¹⁷³ Voir le second chapitre de la première partie.

« *djellaba* », « *henné* », etc. Les mots d'origine arabo-berbère, quelle que soit leur nature, viennent enrichir la langue utilisée dans l'écriture romanesque, le français en l'occurrence, et créent un certain exotisme qui rend le texte plus attrayant.

Si certains prénoms arabes, dans leur signification, correspondent tout à fait aux caractères des personnages¹⁷⁴, d'autres sont tout bonnement ironiques, puisque leurs sens sont à l'opposé des personnages qui portent ces prénoms. Le prénom de « Amar », qui signifie « fidèle, persévérant et qui emploie sa vie au jeûne, à la prière, à l'adoration », signifie également « le Bâtisseur », sera celui qui va initier Zahir au plaisir de l'alcool dans *La Répudiation*, ou encore « Yamina » qui inspire la fortune, la prospérité et la bénédiction, devient la femme « *Bafouée. Tremblante [...] malheureuse à l'idée du péché piétrement consommé*¹⁷⁵ ». Attribuer des prénoms inspirant le bonheur et la vertu à des personnages malheureux et immoraux représente l'aspect ironique du roman, et rappelle l'ironie du sort dont sont victimes ces personnages qui tentent d'échapper un moment à la pression qu'exerce l'autorité religieuse sur eux mais qui finissent par en payer le prix fort.

Rachid Boudjedra est sans nul doute l'un des pionniers de l'écriture ironique dans la littérature algérienne d'expression française. Dans un récit virulent où s'enchaînent des événements tragiques, sont traités des thèmes comme la mort, la violence, l'inceste, le viol, et la perversion, l'ironie est introduite sous différentes formes pour mettre en dérision les dérives de la société patriarcale et les autorités politique et religieuse. Dans les romans de Rachid Boudjedra, les phrases ironiques parodient les discours sérieux et sévères des « représentants » de la religion et ridiculisent le gouvernement dans des scènes burlesques.

Nous avons également constaté la présence d'un humour tragique dans les événements les plus accablants du récit. Le tragi-comique tend à atténuer la violence du texte qui peut choquer le lecteur et provoquer son indignation, il permet aussi une certaine distanciation entre l'écrivain et son vécu, la véritable expérience qui influence son écriture littéraire et dans laquelle puise son imaginaire. En définitive, cette écriture tragi-comique prend la forme d'un

¹⁷⁴ Valérie LATODIÉ a montré cette relation onomastique entre le prénom et le personnage dans sa thèse intitulée « Le lecteur virtuel dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra », soutenue en 2005 à l'université Paul Valéry-Montpellier III. Elle relève un bon nombre de prénoms des personnages de Rachid Boudjedra, et montre l'analogie entre le sens et le caractère. Par exemple, le prénom « Zahir » reflète bien son personnage charismatique, brillant, épanoui, et le prénom « Saïda » correspond au caractère jovial de la jeune femme qui porte ce prénom. Elle est heureuse parce qu'elle se rebelle contre l'autorité, parce qu'elle choisit la liberté de s'exprimer.

¹⁷⁵ BOUDJEDRA, *La Répudiation*, op. cit., p. 51-52.

galimatias à la fois poétique et grotesque et, emploie comme cadre la folie du personnage qui permet l'expression de toutes les vérités, les plus cruelles et les plus amères.

6.5 Dérision et caricature dans les romans de Rachid Mimouni

Durant les années quatre-vingt, un bon nombre d'écrivains algériens d'expression française, à l'instar de Rachid Boudjedra, choisissent le récit tragique comme principale forme littéraire de leurs écrits. Force est de constater que la situation sociopolitique de l'Algérie durant cette période présageait une crise sérieuse et une dégradation imminente de la structure sociale du pays et de son système politique. Les écrivains algériens en ont eu conscience prématurément et leur peur les a amenés à opter pour l'écriture tragique afin de mettre en garde leurs lecteurs contre les dangers de la corruption qui gangrenait déjà le système politique et administratif et contre les fléaux sociaux qui gardait le peuple dans les gouffres de l'ignorance et de l'analphabétisme.

Rachid Mimouni est l'un de ces écrivains qui ont su repérer les déviances de la société algérienne et la perversion des différentes instances administratives et politiques. Après une romance historique *Le printemps n'en sera que plus beau* (1978), relatant l'histoire idyllique de deux jeunes algériens sacrifiant leur amour pour celui du pays, Rachid Mimouni revient à la réalité amère de l'Algérie, loin des clichés héroïques et des rêveries romantiques, et écrit des récits tragiques qui décrivent l'Algérie au lendemain de l'indépendance. La liberté qui constituait autrefois l'essence d'une lutte violente contre l'occupation française et la raison pour laquelle des milliers d'hommes et de femmes se sont sacrifiés, s'avère sombre et semée d'embûches. Dans *Le fleuve détourné*, deuxième roman de l'écrivain, l'on perçoit le dysfonctionnement du système administratif et l'égarement d'un peuple qui n'arrive pas à assumer son indépendance, et ce, à travers une écriture à la fois poétique, violente et subversive. Ce deuxième roman de Rachid Mimouni est l'histoire d'un narrateur autodiégétique qui occupait la fonction d'un cordonnier au maquis durant la révolution algérienne. Mais un jour, son camp est bombardé et le cordonnier se trouve amnésique dans un hôpital à la frontière. Vingt ans après l'indépendance du pays, l'ancien maquisard finit par recouvrer la mémoire et décide de rentrer dans son village natal où tout le monde le croit mort, y compris sa femme et son fils.

Le récit est scindé en deux parties majeures : la première partie englobe la vie du narrateur au maquis, le bombardement du camp, sa perte de mémoire, son hospitalisation et

enfin le recouvrement de sa mémoire. La seconde partie retrace son retour dans son village natal et les difficultés qui l'ont empêché de suivre le cours normal de sa vie après vingt ans d'absence¹⁷⁶. Tout au long de sa présence aux côtés des résistants, le narrateur – anonyme – avoue qu'il se retrouve dans ce camp contre son gré et estime que sa présence dans cet endroit est une erreur¹⁷⁷ : « *Ma présence en ce lieu n'est que le résultat d'un regrettable malentendu. J'ai écrit une lettre pour demander audience à l'Administrateur. Je suis certain qu'il comprendra tout lorsqu'il aura entendu mon histoire et qu'il me laissera partir immédiatement*¹⁷⁸ ». Le narrateur a grand espoir que sa requête bénéficiera d'une réponse favorable et prépare avec enthousiasme son entretien avec l'Administrateur en chef :

L'Administrateur [...] vient de m'informer qu'il a transmis ma lettre à l'Administrateur en chef [...] Je dois préparer minutieusement l'entrevue que je vais avoir avec l'Administrateur en chef. Il faudra lui faire comprendre que ma présence ici n'est que le résultat d'un stupide malentendu. Parce que tout le monde me croyait mort¹⁷⁹

Mais la réponse qu'attendait le narrateur tarde à venir malgré son insistance et ses nombreuses interventions : « *Omar s'est toujours intéressé à mon cas. Le sachant au mieux avec la secrétaire de l'administrateur, j'en profite pour lui demander d'intercéder en ma faveur afin de hâter la réponse à ma lettre*¹⁸⁰ », c'est pourquoi le narrateur décide de rédiger une deuxième lettre : « *Omar m'a assuré qu'il était intervenu auprès de la secrétaire de l'Administrateur. À ce jour, pourtant, je n'ai reçu aucune réponse. J'ai décidé d'envoyer une lettre de rappel*¹⁸¹ ».

Cependant, la réponse de l'Administrateur n'arrivera jamais et le narrateur finit par perdre espoir : « *Je n'attends plus la réponse de l'administrateur. Je sais désormais qu'elle ne viendra jamais. [...] que mes lettres n'ont jamais été transmises à l'administrateur en chef*¹⁸² ». Finalement, les nombreuses tentatives du narrateur à établir un contact avec l'Administrateur ont toutes été vouées à l'échec, même celles pour retrouver sa place au sein de son village, pour prouver d'un point de vue administratif qu'il n'est pas mort et pour reconquérir sa femme et

¹⁷⁶ Le personnage principal subit le même sort que celui d'Ulysse dont le retour à sa terre natale se voit retardé. L'errance du héros et certains événements du *Fleuve détourné* s'inspirent de l'*Odyssée*, y compris la fin du roman qui s'achève par un massacre rappelant le massacre des Prétendants.

¹⁷⁷ Effectivement, Ulysse refuse de participer à la Guerre de Troie. Quand l'expédition commence, il feint la folie.

¹⁷⁸ MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, op. cit., p. 9.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 9-13.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 82.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 145.

¹⁸² *Ibid.*, p. 215.

son fils qui avaient quitté le village durant son absence. Tout au long du récit, l'on perçoit un espoir innocent, presque naïf d'un narrateur s'adressant à une administration muette et lacunaire, et ces tentatives répétitives toutes avortées par l'indifférence de l'administration créent une situation ridicule, voire absurde, puisque le narrateur frôle le ridicule en faisant constamment confiance à un système corrompu et en s'accrochant à l'idée illusoire qu'il pourrait un jour retrouver ce qu'il avait perdu.

Mais le narrateur n'est pas le seul élément du récit qui est ridiculisé. L'Administration l'est davantage lorsque celui-ci met en dérision les discours et les actions menées par cet organisme, et ce, par le biais de l'ironie et du sarcasme. Le narrateur se moque alors de cette administration qui souhaite institutionnaliser le volontariat :

Il (l'écrivain) a même proposé une action de volontariat populaire pour construire des latrines. L'administration, qui cherche depuis longtemps le moyen de nous normaliser, a applaudi à cette initiative et accepté de nous fournir les outils de travail à condition d'institutionnaliser l'action¹⁸³

Le ton ironique s'exprime également dans la contradiction entre la parole et l'action et le rapprochement entre deux termes opposées : « - *O miracle de la technologie occidentale ! Le capitalisme tant décrié fabrique encore de bons produits. Si la fin est proche, comme on nous l'assure, il faut avouer que son déclin garde bien des séductions pour nos peuples émerveillés*¹⁸⁴ ». Dans cette citation, l'auteur fait le rapprochement entre les deux termes « miracle » et « capitalisme » : l'un est porteur d'une connotation positive, il véhicule une idée de délivrance et de bonheur. L'autre est porteur d'une connotation plutôt négative, il est l'essence-même de la dépendance à la fois économique et culturelle. Le second rapprochement est celui des idées véhiculées par les termes « fin/chute » et « séductions/émerveillés ». Selon l'auteur, le peuple ignorant est tellement manipulé par les merveilles du capitalisme, qu'il finira par admirer la chute de la civilisation sans pas même se rendre compte qu'il s'agit de la fin.

Le comique s'exprime également à travers le discours des personnages, qui prend d'abord la forme d'une réflexion philosophique profonde, mais qu'ensuite tourne à la dérision par l'emploi d'un langage vulgaire : « *L'homme est le plus stupide des animaux de la terre [...]*

¹⁸³ MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, op. cit., p. 11.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 11-12.

Avez-vous remarquer le soin que met l'homme à montrer son visage et à cacher son cul , alors qu'il devrait faire l'inverse ?¹⁸⁵ »

Le troisième roman de l'écrivain *Une paix à vivre* (1983) comporte lui aussi des portraits risibles qui font sourire le lecteur et qui s'inspirent du théâtre populaire algérien, comme le portrait du « *paysan endimanché descendu dans la ville¹⁸⁶* » avec son « *énorme turban qui lui grossissait la tête et le beau burnous blanc qui gardait encore les plis du rangement¹⁸⁷* », ou encore dans des descriptions hyperboliques qui relèvent de l'exagération, l'un des principes du comique, comme l'infirmerie qui devient un endroit paradisiaque pour les élèves qui s'ennuient en classe devient un refuge où seuls les élèves les plus rusés peuvent y accéder :

Les élèves considéraient cet endroit comme le paradis terrestre, mais héla comme lui inaccessible. Le refuge fournissait l'indiscutable dispense d'un cours fastidieux [...]. Il permettait surtout la rencontre avec l'affolante infirmière. Mais la belle gardienne tenait les portes de son domaine systématiquement closes, ne consentant à les ouvrir qu'en faveur de rares initiés, qui revenaient de leur séjour éblouis¹⁸⁸

D'autres situations comiques basculent dans ce récit à travers un style burlesque qui traite une question sérieuse et noble, en l'occurrence la fondation d'une « *union nationale de lycéens et de collégiens* » dans un registre comique : « *Mais on se rendit compte que si les élèves se bousculaient pour proposer leur candidature pour aller contacter les lycées de filles, on ne trouvait aucun volontaire pour les lycées de garçons¹⁸⁹* ». Tout le monde se bousculait alors pour se rendre aux lycées de filles et leur intrusion est comparée à celle de la « *brigade d'Eliot Ness* » qui luttait contre la corruption aux États-Unis durant les années soixante-dix dans la célèbre série américaine *Les incorruptibles* : « *La délégation qui arriva à l'école de filles ressemble à la brigade d'Eliot Ness débarquant dans une distillerie clandestine de Chicago [...] Lahmou caracolait en tête, la poitrine gonflée, le sourire ravageur¹⁹⁰* ». La situation comique tourne soudain au ridicule puisque les jeunes lycéens débarquent dans une salle de conférence vide. Comme le précise Faouzia Bendjelid dans ses recherches¹⁹¹, ces situations à caractère comiques sont décrites par un narrateur qui se permet un certain humour qui serait un

¹⁸⁵ MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, op. cit., p. 198.

¹⁸⁶ MIMOUNI, Rachid, *Une paix à vivre*, éditions Stock, Paris, 1991, p. 5.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 5.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 90.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 135-136.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 141.

¹⁹¹ BENDJELID, Faouzia, « L'écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni », thèse de doctorat, université d'Oran, 2006.

« discours qui fonctionne comme un clin d'œil adressé au lecteur qui doit mesurer, lire ou décrypter le sens du ton badin ou amusé dans le discours du narrateur¹⁹² ».

Le ton comique revient encore une fois dans *Tombéza* (1984), un roman policier qui raconte l'histoire d'un homme difforme, d'où son prénom Tombéza qui vient de la langue parlée « m'tabaze ». Au sortir d'un coma après un accident, Tombéza se remémore son enfance et sa jeunesse. Né du viol d'une jeune fille de quinze ans durant la colonisation, Tombéza se voit rejeté par la société et est recruté plus tard comme harki au service du colonisateur, une fonction qui lui permettra d'avoir un statut social et de fréquenter des personnes influentes. Après l'indépendance, Tombéza travaille comme réceptionniste à la direction d'un hôpital dont le directeur devient son complice et l'aide à se faire une fortune, mais quand sa richesse est à son apogée, Tombéza est victime d'un accident de voiture qui le paralyse et le rend aphasique.

Deux enquêtes sont menées pour comprendre les circonstances de cet accident tragique, l'une menée par un inspecteur d'Alger, l'autre par le commissaire Batoul. Tombéza, privé de mouvement et de parole, doit les recevoir à tour de rôle et oppose les deux enquêteurs dans son esprit pour les mettre en dérision. Leurs portraits physique et moral sont donc ridiculisés dans l'esprit de la victime.

Tombéza reçoit d'abord le commissaire Batoul, un « *coquin long et maigre comme le jour de ramadan*¹⁹³ » et dont les « *bras trop longs lui donnent une allure simiesque*¹⁹⁴ ». Cette description comique du personnage frôle la caricature et s'inscrit dans le comique des gestes et que l'on trouve également dans la description de l'inspecteur Rahim dont la beauté est exotique, occidentale, presque féminine : « *Pourquoi m'a-t-on envoyé cet ahuri, avec sa tête de roumi, le visage poupin comme celui d'une fillette, pas la moindre cicatrice*¹⁹⁵ ». Une allure élégante, voire bizarre qui est à l'opposé de l'attitude brutale des policiers ordinaires, et cette singularité fait de Rahim un inspecteur étrange et hors du commun :

[...] avec ses manières de gentleman, sa politesse d'un autre siècle, et surtout, surtout, sa façon de parler l'arabe, en détachant bien ses syllabes, en respectant les déclinaisons, [...]. Ce n'est pas dans la rue qu'il a appris à s'exprimer ainsi, il a dû étudier cette langue dans une université, quelque part dans un pays étranger¹⁹⁶

¹⁹² MIMOUNI, *Le Fleuve détourné*, op. cit., 381.

¹⁹³ MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, éditions Laffont, Paris, 1984, éditions Laphomic, Alger, 1990, p. 19.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 28.

Citons un dernier exemple de l'œuvre de Mimouni. Il s'agit cette fois-ci de son roman *La Malédiction* qui voit le jour aux éditions Stock en 1993. Une année terrible durant laquelle les hostilités s'accroissent et les crimes terroristes à l'encontre du peuple et des intellectuels se multiplient. Profondément affecté par la mort de son ami Tahar Djaout, assassiné le 26 mai 1993, Rachid Mimouni lui dédie son roman *La Malédiction* : « À la mémoire de mon ami, l'écrivain Tahar Djaout, assassiné par un marchand de bonbons sur l'ordre d'un ancien tôlier ». Ce roman reflète donc la réalité cruelle de l'Algérie vers la fin des années quatre-vingt et au début des années quatre-vingt-dix. C'est l'histoire de la capitale assiégée par les intégristes qui se lancent dans une grève insurrectionnelle en prenant le contrôle du grand hôpital afin de soigner leurs blessés, mais il s'agit également d'un récit enchâssé dans lequel sont racontés des récits de la période coloniale, et de nombreux personnages qui s'entremêlent dans l'histoire de *La Malédiction* et s'y exposent leurs angoisses et leurs désespoirs.

Nonobstant l'atmosphère tragique du récit, la dérision rejoint le discours de la guerre et les mémoires des personnages évoquant des anecdotes, parfois amusantes, et mettant en dérision les interventions militaires de l'armée française :

Le réseau barbelé était d'une diabolique perfection. Il se montrait sensible à la traversée d'un lièvre fuyant un prédateur. Au moindre frisson, les canons électroniques entraient en fureur tandis que s'envolaient les hélicoptères et que se mettaient en marche la drasine blindée. C'était un vrai régal. Je me suis beaucoup amusé¹⁹⁷

L'auteur y introduit des fragments de discours ironiques qui donnent à l'écriture par moments un aspect dérisoire. Quand Saïd, le conducteur de camion, s'arrête pour recueillir Nadia, une émigrée perdue dans Alger, le camionneur ironise sur sa façon de s'exprimer, et la victime de l'ironie lui rend la pareille sous un ton tout à fait ironique :

- Tu n'es pas d'ici ?
- Comment l'as-tu deviné ?
- Tu parles comme nos cousines d'outre-mer.
- Et ici comment vous parlez ?
- En général, nos jeunes filles évitent de ternir par un langage de charretier leur image d'êtres pudiques et innocents.
- Merde alors ! Il faudrait adopter un style de Mme de Lafayette ? Je crois avoir voyagé dans l'espace pas dans le temps¹⁹⁸

¹⁹⁷ MIMOUNI, Rachid, *La Malédiction*, éditions Universel, Alger, 1995, p. 150.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 67.

En somme, Rachid Mimouni marche dans les pas de Rachid Boudjedra en optant pour le récit tragique qui autorise souvent l'intrusion du comique sous ses différentes formes. L'imaginaire des deux auteurs algériens évoque des réminiscences démoniaques qui permettent les expressions les plus incongrues. Le souvenir, le rêve, le sommeil, le coma, l'inconscient, reviennent souvent sous des aspects ridicules, grotesques, burlesques, en empruntant un ton ironique, voire sarcastique. Le but en est de créer une écriture tragi-comique qui permet à la fois la narration tragique et le style comique, deux contraires qui, dans la littérature algérienne d'expression française, coexistent et cohabitent.

6.6 Poésie et sarcasme chez Tahar Djaout

Les œuvres de Rachid Boudjedra et de Rachid Mimouni représentent un tournant décisif dans l'évolution de la littérature algérienne d'expression française. En introduisant le comique avec ses différentes nuances dans le récit tragique, les deux romanciers apportent un renouveau dans l'écriture romanesque et modifient les codes de l'écriture littéraire. À ces deux novateurs vient s'ajouter le nom de Tahar Djaout qui, malgré une vie courte de seulement trente-neuf ans, réussit à publier quatre recueils de poèmes¹⁹⁹ entre 1975 et 1982 dans lesquels le poète évoque l'enfance, vénère la terre et chante l'amour et la mer. Mais Tahar Djaout est également un poète révolté qui utilise l'ironie et le sarcasme pour dénoncer l'ordre social et pour travestir l'Histoire officielle :

Histoire
régler la parade des squelettes
refaire les dates à sa guise.
retoucher les biographies.
efface le précédent.
le patriotisme est un métier²⁰⁰

Tahar Djaout publie également un recueil de nouvelles qui héberge l'écriture poétique de l'écrivain, notamment dans ses deux nouvelles « *Les Rets de l'oiseleur* » et « *Le guêpier* », des histoires à la fois émouvantes et drôles et dont le lyrisme exprime l'amour de la liberté et de la nature :

Durant notre marche, la tête me tournait de joie. La sève pesante des figuiers et des lauriers aux feuilles amères coula bientôt en moi. J'étais oppressé par un poids si lourd de

¹⁹⁹ *Solstice barbelé* (1975), *L'Arche à vau-l'eau* (1978), *Insulaire & Cie* (1980), *L'Oiseau minéral* (1982), ainsi que *Pérennes* (1996).

²⁰⁰ *Pérennes* (poèmes 1975-1993), précédé de "Pour saluer Tahar Djaout" par Jacques Gaucheron, couverture et encres de Hamid Tibouchi, "Europe/Poésie, Le Temps des Cerises", Paris, 1996.

beauté. Je m'assis à l'ombre opaque et clémente d'un figuier et me pris à écouter les mêmes bruits de la terre²⁰¹

Ou encore « *Le reporter* » dans lequel l'écrivain s'interroge constamment sur les comportements sociaux et sur l'existence à l'instar d'Albert Camus qu'il pastiche subtilement en reprenant le même état d'esprit de Meursault : « *Je me rappelle le lendemain du jour où mourut ma mère. Je n'étais pas triste. Je ne pensais à rien. Je mangeais des dattes [...] Je ne me demandais pas s'il existe une condition humaine. Pour moi, la condition humaine consistait à manger des dattes sans penser à rien*²⁰² », ou en introduisant dans son récit la même insolation provoquée un soleil agressif : « *Je fermai mes yeux irrités, mais il restait toujours cette image d'une boule de feu surnageant dans un brasero en mouvement. J'aurais dû apporter d'Alger mes lunettes de soleil*²⁰³ ».

Son premier roman *L'Exproprié* publié en 1981 est profondément influencé par ses poèmes, puisqu'il s'agit d'une prose poétique prononcée par un narrateur homodiégétique voyageant dans un train où des inculpés seraient jugés durant leur voyage, et c'est le verdict qui déciderait de l'endroit où ils seront déposés. Le narrateur est lui aussi accusé et s'interroge tout au long d'une narration fragmentée sur les raisons de son inculpation et sur le devenir de son procès, tout comme Joseph K. dans *Le Procès* de Kafka. En s'interrogeant sur son histoire, le narrateur s'interroge sur l'Histoire en brisant les mythes et les récits épiques qui constituaient jadis le culte algérien. Une recherche dans l'Histoire et une recherche sur soi qui s'expriment dans des scènes fantastiques, dans des souvenirs d'enfance, et dans des rêveries érotiques :

Ne reste de (et sur) Ali Amokrane Mohand Ath Moqrane - El Moqrani qu'un poème équivoque qu'une vieille femme (sa descendante ?) aux pieds gercés et aux cheveux cendrés portait parfois comme un brandon éteint de foyer en foyer. Une épopée passive qui jouxtait la réalité sans jamais réussir à s'y intégrer²⁰⁴

Jusque là, l'écriture poétique de Tahar Djaout ne permet pas l'irruption du comique, à l'exception de quelques pastiches qui indiquent les inspirations littéraires de l'écrivain. C'est avec *Les chercheurs d'os*, publié en 1984 aux éditions du Seuil que le l'écriture poétique de Tahar Djaout commence à prendre une forme plus-ou-moins risible. L'auteur place les événements de ce roman au lendemain de l'indépendance. Des milliers d'Algériens sont morts

²⁰¹ DJAOUT, Tahar, « Le guêpier » dans *Les rets de l'oiseleur* (recueil de nouvelles), Entreprise Nationale du Livre, Alger, 1984, p. 77.

²⁰² DJAOUT, Tahar, « Le reporter » dans *Les rets de l'oiseleur*, p. 149.

²⁰³ *Ibid.*, p. 144.

²⁰⁴ DJAOUT, Tahar, *L'Exproprié*, Société nationale d'édition et de diffusion, Alger, 1981, p. 11.

loin de chez eux et beaucoup parmi ceux qui se sont sacrifiés au maquis n'ont pas été enterrés dignement. *Les chercheurs d'os* raconte les pérégrinations d'un jeune adolescent qui se voit obligé de participer à une quête aussi émouvante qu'étrange : chercher les ossements d'un bon nombre de cadavres dont celui de son frère mort au maquis. Le roman s'ouvre sur l'atmosphère festive de l'Algérie au lendemain de son indépendance. Des scènes carnavalesques exprimant l'ivresse du peuple après tant d'années d'oppression :

La guerre terminée, le peuple avait organisé un festin effréné où se bouscuaient sans ménagement d'interminables discours sur la patrie et la fraternité, de gigantesques flambeaux allumés un peu partout pour signifier le règne retrouvé de la lumière, une générosité sans balises qui faisait du bien de chacun le bien de tous. Même l'intraitable puritanisme, échafaudé laborieusement par les siècles, avait volé en éclats. On se mettait tous ensemble la nuit dans l'une des maisons aux portes basses de la montagne et les femmes chantaient par chœurs de quatre en tournant sur elles-mêmes jusqu'à épuisement²⁰⁵

Mais les festivités ne durent pas longtemps. On réalise que l'on doit enterrer ceux qui se sont sacrifiés pour ce moment de bonheur : « *Et pour la première fois les hommes allaient sortir de leurs creux de montagnes et de leurs confréries villageoises pour chercher leurs morts dans les plaines, les villes trépidantes, les vastes espaces nus comme la pierre*²⁰⁶ ». Mais cette recherche serait-elle assurément une reconnaissance envers les morts et une manière de leur rendre hommage ? Malgré son jeune âge, le narrateur reste perplexe vis-à-vis de cette quête et devine que cette grande entreprise est motivée par le désir de s'approprier un certain statut dans l'avenir : « *Mais voilà, chaque famille, chaque personne a besoin de sa petite poignée d'os bien à elle pour justifier l'arrogance et les airs importants qui vont caractériser son comportement à venir sur la place du village*²⁰⁷ ». Le narrateur trouve le projet des chercheurs d'os absurde, voire ridicule. Il se remémore par moments son passé avec son frère qui a choisi de son plein gré de mourir loin de sa famille, loin de son village. Une société sévère qui n'a pas su se montrer affectueuse envers ses enfants quand ils étaient vivants et prétend aujourd'hui l'être envers les morts : « *Mon frère ne peut être qu'à l'aise là où il repose. De toute manière il est impossible qu'il se sente plus mal que chez nous*²⁰⁸ ».

Le narrateur ne cache son indignation et dénonce ouvertement l'hypocrisie de sa société : « *Ce sacré village avec ses barreaux invisibles mais tenaces qui s'élèvent soudain,*

²⁰⁵ DJAOUT, *Les chercheurs d'os*, op. cit., p. 10.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 11.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 21.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 26.

menaçants, devant le premier imprudent qui ose prendre sa cuiller de la main gauche. Avec ses contraintes imbéciles et l'hypocrisie qui constitue la pierre angulaire de cette vie en communauté²⁰⁹ ». Une société hostile qui cherche à ramener les ossements des hommes qui ont choisi de la quitter pour mourir dans des contrées lointaines :

Et comble de dérision, même ceux qui sont allés mourir ailleurs, sous des cieux plus cléments, face à la mer ou dans l'immensité tranquille des regs ou hamadas, voici qu'on décide de ramener leur restes et leur souvenir dans ce village tyrannique qui les avait empêchés leur vie durant, de respirer sans contrainte et d'étendre leurs membres au grand soleil bienfaisant qui pourtant pressure les corps jusqu'à en faire jaillir les humeurs les plus secrètes²¹⁰

Ainsi, sont ridiculisés les défauts de cette communauté austère et mis en dérision ses mœurs et ses coutumes : « *Le mieux que je puisse espérer pour mon frère est que ses os demeurent introuvables, enfouis dans quelque terre plus hospitalière que cette parcelle de monde dont les mœurs et le rigorisme sont façonnés à l'image de ses rocailles*²¹¹ ».

Si les réflexions du narrateur sur son village et sur la quête des villageois se caractérisent par la rudesse de l'ironie et du sarcasme, certains fragments de son discours comportent un tantinet d'humour qui rend la quête davantage grotesque et décrit avec comique les contraintes du voyage : « *Un peu de fraîcheur nous aurait sans doute délivrés des mouches. Elles sont pires que les chalumeaux du ciel. Si au moins elles s'enfuyaient sous la menace. De véritables grains de plomb qui forent la peau avec application*²¹² ». En évoquant le souvenir de son frère qui renvient au foyer familial après deux ans d'absence, le narrateur se permet de raconter l'événement avec humour afin de mettre l'accent sur le caractère parcimonieux de sa famille : « *Je ne sais comment ma mère s'était arrangée pour sortir toutes ces bonnes choses à manger dont nous n'aurions jamais soupçonné l'existence sous notre toit : coucous blanc mélangé d'œufs et de morceaux de graisse, viande séchée délicieuse, gâteaux au miel*²¹³ ».

Rachid Boudjedra, Rachid Mimouni et Tahar Djaout sont des écrivains contemporains qui ont introduit un certain comique dans leurs récits tragiques, et ce, par le biais de plusieurs procédés d'écriture qui donnent au récit un caractère plus-ou-moins risible. La parodie, l'ironie, le sarcasme, le grotesque, le comique de gestes et de mots, ainsi que le burlesque, sont des

²⁰⁹ DJAOUT, *Les chercheurs d'os*, op. cit., p. 25.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 25-26.

²¹¹ *Ibid.*, p. 26.

²¹² *Ibid.*, p. 17.

²¹³ *Ibid.*, p. 27.

formes et des procédés d'écriture relatifs au comique utilisés à différents degrés par ces auteurs algériens. Rachid Boudjedra est sans doute celui qui pousse la dérision à son extrême dans son œuvre, alors que Mimouni et Djaout se contentent d'une utilisation discrète du comique. Mais dans l'un ou dans l'autre cas, ces écrivains algériens ont modifié les codes de l'écriture romanesque en introduisant cette touche comique au récit tragique et ont permis l'évolution de l'écriture comique dans le récit tragique. Le comique qui se manifestait uniquement sur les scènes de théâtre, commence à émerger progressivement dans l'écriture romanesque et à s'installer discrètement dans les tendances littéraires des écrivains algériens d'expression française.

7 Éclatement du rire amer et dérision dans la littérature tragique des années quatre-vingt-dix

La fin des années quatre-vingt a été le moment d'un grand bouleversement dans la vie sociale et politique en Algérie. Les premières manifestations dues à la crise sociopolitique se font ressentir dès 1980 à travers un ensemble de protestations revendiquant l'officialisation de la langue tamazight et la reconnaissance officielle de l'identité berbère en Algérie. Le Printemps berbère a donné naissance aux premiers mouvements d'opposition aux autorités politiques remettant en question le pouvoir politique établi. Ce mouvement a également permis l'émergence d'une génération d'intellectuels engagés à prôner une idéologie démocratique, à l'instar de Tahar Djaout. Ce soulèvement de la communauté berbérophone a encouragé les Algériens à sortir dans la rue afin d'exprimer leur mécontentement. Un cri de détresse qui se fait entendre à la suite d'une crise socio-économique alarmante : une liberté d'expression inexistante, une série de pénuries, une crise sévère de logements, et une détérioration du niveau de vie. Le cri du peuple se fait entendre le 5 octobre 1988 à travers des émeutes sanguinaires qui ont eu lieu dans plusieurs villes : Alger, Oran, Constantine, Annaba, Bejaia et Tizi Ouzou, et durant lesquelles ont été détruites de nombreuses infrastructures de l'État. L'intervention de l'Armée pour réprimer les manifestations n'a fait qu'aggraver les conséquences de ces journées sanglantes.

Mais ces manifestations coïncident avec la montée de l'idéologie islamiste représentée par de nombreux activistes qui ont participé aux événements d'octobre 1988 et qui ont profité de la déstabilisation du pays pour perpétuer leur doctrine au sein de la société, et pour l'enraciner profondément dans les esprits révoltés. La fin des années quatre-vingt est aussi celle

du parti politique unique et la naissance du multipartisme, mais c'est surtout le commencement d'une longue série d'événements tragiques provoquée par l'islamisme radical qui s'est nourri de la peur, de la haine, de la colère et du sang pour renforcer ses armes. Encore aujourd'hui, l'on s'interroge sur la signification-même des événements d'octobre 1988 qui ont favorisé une crise sociopolitique intense et qui ont fait sombrer le pays dans dix années de terreur.

7.1 Tragi-comique dans l'œuvre de Abdelkader Djemaï

C'est dans cette atmosphère calamiteuse que sont apparus des écrits littéraires qui décrivent la rudesse de la réalité et le climat oppressant de l'Algérie durant cette période transitoire, et que les critiques ont baptisés de « littérature d'urgence ». Abdelkader Djemaï est l'un des auteurs qui ont commencé leur carrière littéraire vers la fin des années quatre-vingt tout en s'inspirant de leurs prédécesseurs, Rachid Boudjedra et Rachid Mimouni. En 1986, Abdelkader Djemaï publie son premier roman *Une saison de pierres* qui raconte les souvenirs du personnage principal Sandjas, ainsi que ses fantasmes, ses amours et ses délires et évoque le séisme d'El Asnam (de nos jours Chlef) qui détruit la ville et décompose ses éléments naturels :

Et le séisme, à son tour, imposa sa violente force [...] Ce fut l'entassement hétéroclite. Un catalogue insolite de berceaux, d'armoires, de rats, de lunettes, d'épluchures, de rasoirs, de tarentules, de véhicules, de bouteilles, de seaux, de vêtement, de couffins, de photos, de fleurs synthétiques. Un amas de bijoux, de légumes, de dentiers, de pain, de pièces de monnaie, de chapelets de cafards, de chaises²¹⁴

Une catastrophe naturelle qui vient bouleverser le cours normal de la vie, troubler l'ordre des choses et des idées, provoquer un déséquilibre général et semer le désordre et la confusion dans les esprits. C'est à l'image de ce chaos que l'écriture de Djemaï se déconstruit et que les pensées et les mots de Sandjas se confondent :

Sandjas, dans l'incandescence de l'argile, tente maladroitement d'aligner ses mots, ses phrases boîteuses des restes d'un récit, de son corps, entre des majuscules de sang et le point final de sa chute. Il est ici, ailleurs, avec sa clairvoyance, sa torture rigide, son délire. Il ne peut que se répéter, ressasser jusqu'à l'écœurement, ruser avec les impressions fugaces, les taches d'ombre, les zébrures de sa mémoire. Il n'a pas le luxe de s'offrir une logique, une ligne de flottaison, une tranquille linéarité²¹⁵

Saison de pierres symbolise la destruction, la décomposition, l'ambiguïté et le déséquilibre, c'est pourquoi la narration n'est jamais linéaire et le schéma narratif est constamment interrompu puisqu'il s'agit d'une écriture fragmentée où des séquences de récits

²¹⁴ DJEMAÏ, Abdelkader, *Une saison de pierres*, Entreprise nationale du livre, Alger, 1986, p. 14.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

s'entrecroisent et s'interrompent les unes les autres. L'écriture d'Abdelkader Djemai est à l'image de la réalité vécue et ses écrits sont une métaphore de l'atmosphère qu'il décrit. Son imaginaire puise dans la nature, notamment dans la nature rocheuse, sableuse et minérale et cela explique son choix quant aux éléments qui constituent ses romans et qui se reflètent déjà dans les titres qu'il donne à ses récits : *Saison de pierres* (1986), *Un été de cendres* (1995), *Sable rouge* (1996). Si l'écrivain commence sa carrière littéraire par une écriture fragmentée, par une narration désorganisée, s'inspirant de l'état chaotique de la ville détruite, ce n'est que pour refléter le climat sociopolitique, tourmenté et tumultueux de l'Algérie vers la fin des années quatre-vingt-dix.

Au début des années quatre-vingt-dix, Abdelkader Djemaï publie son deuxième roman *Mémoires de nègre* (1991) raconté à la première personne. Le narrateur dans ces *Mémoires* raconte son amour pour Nadia, l'épouse de Golo, un grand notable de la ville pour qui le narrateur devient le nègre littéraire, et ce, dans le but de séduire son épouse. Bien que le narrateur n'éprouve aucune admiration pour cet homme, il accepte de rédiger sa biographie et d'en faire une véritable épopée afin de gagner la confiance de Golo et de côtoyer Nadia régulièrement :

J'étais sans doute fait pour le genre épique, un genre exaltant et exalté. Mais rien ne me prédestinait à devenir le nègre exubérant et fantaisiste d'un personnage peu recommandable, Golo – pardon, Sa Seigneurie Golo [...] Mais l'avouerai-je, c'est surtout l'amour, que dis-je, la passion que je vouais, tel un damné, à son épouse Nadia qui m'aura poussé à cette extrémité²¹⁶

Détestant l'homme et aimant l'épouse, l'écrivain accepte à contre cœur d'accomplir sa « mission historique ». Le nègre était donc contraint de vanter le passé du commanditaire et ainsi exagérer dans sa narration et dans ses descriptions :

Je n'étais nullement préparé à rédiger les glorieux *Mémoires* de ce dernier vestige d'une longue et exceptionnelle lignée. Une kyrielle de grands guerriers, de héros exemplaires, insistait-il. [...] Le verbe épique, je m'appliquais à débusquer l'épithète énergique, la métaphore guerrière et euphorique. J'enfourchais alors un style intrépide, fait de poudre et de sang. Un style digne d'honorer la mémoire des morts et la grandeur des vivants²¹⁷

C'est avec ironie que le narrateur nous livre son expérience exceptionnelle en écrivant une épopée imaginaire nourrie par le seul amour qu'il éprouve pour la charmante Nadia. Mais dans ce récit extravagant, se mêlent les histoires tumultueuses des autres personnages, voisins

²¹⁶ DJEMAI, Abdelkader, *Mémoires de nègres* (ENAL, 1991), Éditions Michalon, 1999. p. 11.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 12-13.

du narrateur et habitants de cette ville qu'il nomme la « cité de l'Avenir ». Des histoires que le narrateur s'amuse à introduire dans ses confessions : l'histoire de Hadj Baroudi, un homme religieux qui a « *la piété bruyante* », mais il est surtout mesquin et violent : « *Ce soir-là, Hadj Baroudi, la barbe coléreuse et indignée, matraga²¹⁸, par dépit, son épouse²¹⁹* ». , ou celle de Zaza, une femme obèse et survoltée : « *Elle a toujours eu l'appétit, la parole et l'œil solide, prête à l'esclandre si, par malheur, on la contredisait, elle finissait par ridiculiser tous ses détracteurs²²⁰* ».

Mémoires de nègre est l'un des romans algériens d'expression française des années quatre-vingt-dix où le rire s'exprime nettement et revient constamment dans le récit. D'abord, à travers la personnification du chat du narrateur, qui joue le rôle du colocataire, de l'ami et du confident. Le fait d'attribuer à l'animal des caractéristiques humaines provoque un effet comique²²¹ et rend le récit risible par moments. Le chat, selon le narrateur, est un personnage fort sarcastique qui se moque de l'humain, de ses capacités et de ses valeurs, et cela s'exprime à travers un rire moqueur et narquois : « *Je crois avoir toujours été – j'entends d'ici le rire sardonique de mon chat, celui aigre de mes destinataires et le murmure faussement admiratif de mes voisins – un bon patriote et un amoureux opiniâtre²²²* ».

Le chat occupe une fonction majeure dans le récit du narrateur. Sa présence comble le vide créé par l'absence d'un ami ou d'une femme dans la vie du narrateur et prouve la difficulté de ce dernier à entretenir des relations sociales, mais la personnification du chat occupe également un rôle tout à fait comique, elle permet l'autodérision : « *le chat ricane en me faisant des gestes obscènes²²³* ». Les moqueries de l'animal représentent l'image que le narrateur a de sa propre personne, une piètre opinion et une vérité qui blesse et qui met le nègre en colère : « *Je le retrouve, le matin, hypocritement affalé au pied de mon lit, l'air narquois, le dos rend d'arrière-pensées, les moustaches insolemment pointées vers moi. Je le prive alors de lait, en*

²¹⁸ Le mot est expliqué en note de bas de page dans le roman : « Verbe tout à fait irrégulier, provenant de l'arabe populaire *matrag*, "bâton" ».

²¹⁹ DJEMAI, *Mémoires de nègre*, op. cit., p. 69.

²²⁰ *Ibid.*, p. 111.

²²¹ Cela est expliqué dans la première partie de la thèse à travers les travaux d'Henri Bergson qui définit le rire comme une caractéristique exclusivement humaine : « *On rira d'un animal, mais c'est parce qu'on aura surpris chez lui une attitude d'homme ou une expression humaine* » (BERGSON, *Le rire*, 1900).

²²² DJEMAI, *Mémoires de nègre*, loc. cit., p. 15.

²²³ *Ibid.*, p. 25.

lui promettant de briser, un jour, ses maigres côtes. Impavide, il continue de ricaner²²⁴ ». Mais la présence de l'animal est indispensable dans la vie du narrateur :

Parfois je souhaite le noyer dans le lavoir de la buanderie, empli à ras bord d'un lait épais et grumeleux. Il flotterait, boule pitoyable et pelée, les pattes tendues vers le ciel en une dernière prière ironique. Mais je ne peux me passer de ce galeux, de ce voyou de la cité de l'Avenir, de ce prince des gouttières²²⁵

C'est à travers la solitude de cet animal que le narrateur se reconnaît entièrement et se permet parfois quelques jeux amusants avec cet animal indifférent et sarcastique :

Je me souviens que mon chat, pas rancunier pour un sous, vint laper, avec une indifférence joyeuse, la soucoupe de vin que nous lui avions offert. La tête pleine et les moustaches ivres, il se mit, l'œil humide, à jouer les papas prévenants et les maris contrits. Dessoûlé, il reprit, à la première heure, sa nonchalante froideur et ses vilaines habitudes²²⁶

D'autres rires se mêlent dans les chroniques de la Cité de l'Avenir, tantôt un rire éclatant et dément comme celui de Rachid : « *Son rire semblait pulvériser la vitre brouillée du ciel en des milliards d'éclats, d'esquilles allégrement foulés, réduits en poudre*²²⁷ », tantôt un rire sardonique comme celui du chat : « *...mon chat qui ne cessait de ricaner, de me lancer des gestes obscènes, en se lissant les moustaches*²²⁸ ». Mais au milieu de cette caricature, surgit ironiquement la mort qui bouleverse le caractère comique du récit. La mort subite et tragique de Tante Zineb bouscule les cœurs des voisins et des habitants de la ville, y compris celui de Zaza : « *Soudain, au creux d'une brève accalmie, on entendit le rire nerveux, sauvage de Zaza qui craqua comme une armoire trop pleine avant de se mettre à pleurer à chaudes larmes*²²⁹ ». Affligés par la perte d'une femme fort appréciée, les hommes se réunissent pour porter le *mah'mel* de la défunte et se voient heurtés à la difficulté de le descendre à travers des escaliers trop étroits :

Et nous voici nous escrimant avec notre dépouille, guettant les angles, négociant un dangereux virage, nous écorchant les mains, les hanches pour éviter de trop secouer Tante Zineb. [...] ne restait plus que l'hypothétique ascenseur, un pari qui exigeait de la prudence : afin que son maigre corps ne glissât pas, on sangla soigneusement notre première martyre ; et le mah'mel, entré difficilement de biais, fut délicatement déposé dans l'ascenseur qui ronronnait comme une bête à l'affût d'un mauvais coup²³⁰

²²⁴ DJEMAI, *Mémoires de nègre*, op. cit., p. 25.

²²⁵ *Ibid.*, p. 25-26.

²²⁶ *Ibid.*, p. 145.

²²⁷ *Ibid.*, p. 134-135.

²²⁸ *Ibid.*, p. 156.

²²⁹ *Ibid.*, p. 166.

²³⁰ *Ibid.*, p. 163-164.

La narration prend aussitôt une forme burlesque créée par les nombreuses tentatives échouées des voisins à transporter et à déplacer le corps de la défunte. Les différents mouvements provoquent ainsi un comique relatif aux actions physiques plus-ou-moins violentes. Le genre de comique typique au slapstick²³¹ dont se caractérisent les films du cinéma burlesque et qui donne aux actions une forme comique, voire ridicule. Le comique de mouvements vient dans cette scène montrer l'étroitesse des immeubles dans lesquels vivent les habitants de la Cité de l'Avenir et ainsi critiquer l'architecture des bâtiments et des chambrettes où logent les familles :

Je ne sais si les responsables, les maîtres d'œuvre de la prolifique cité de l'Avenir, ont pensé à nos morts – à notre première morte. Trop pressés de nous caser comme des vieilles filles ou des pestiférés, ils nous offrent des escaliers étroits, tortueux, des boyaux sombres, étranglés, et des paliers minuscules. Sans compter les boîtes d'allumettes qui nous servent de logis²³²

Un dernier rire se fait entendre dans *Mémoires de nègre*, un rire imaginaire qui vient des aventures épiques et tumultueuses de Golo, le héros qui apparaît dans le récit du nègre intrépide et victorieux : « *Adroit, il descendait les soldats un à un comme dans un jeu de quilles et les montagnes répercutaient l'écho de son rire triomphal*²³³ ».

L'écriture comique se poursuit dans l'œuvre d'Abdelkader Djemaï avec son troisième roman intitulé *Un été de cendres*, publié en 1995 aux éditions Michalon, un court roman qui a reçu le prix Tropiques et le prix Découverte-Albert Camus. Comme nous l'avons précisé dans l'introduction de notre thèse, *Un été de cendres* est l'un des premiers romans algériens d'expression française qui se caractérise par une écriture globalement comique mais dont le fond est tragique : « *...le cimetière a quadruplé de surface depuis trois ans*²³⁴ ». Il s'agit cette fois-ci encore de la mort qui hante le récit mais qui reste en arrière-plan, car une écriture humoristique domine un bref récit, de seulement 107 pages.

Alors que les hostilités terroristes atteignent leur apogée en Algérie, Abdelkader Djemai publie ce roman pour décrire le climat brûlant et suffoquant des villes algériennes durant la décennie noire. *Un été de cendres* est raconté par Sid Ahmed Benbrik qui travaille à la Direction

²³¹ Précédemment cité dans la première partie de notre travail, le slapstick est un genre comique qui implique une certaine violence physique. Il est donc lié au comique de geste et de mouvement. Il a été popularisé par le studio Keystone au début du XXe siècle avec des acteurs américains comme Charlie Chaplin et Buster Keaton.

²³² DJEMAI, *Mémoires de nègre*, op. cit., p. 163.

²³³ *Ibid.*, p. 183.

²³⁴ DJEMAI, Abdelkader, *Un été de cendres*, Éditions Michalon, Paris, 1995, p. 105.

générale des statistiques, un narrateur homodiégétique qui relate son quotidien dans les bureaux de la Direction et évoque son passé avec sa défunte femme. De prime abord, le roman présente la situation grotesque d'un fonctionnaire qui vit dans son lieu de travail : « *J'habite ce méchant bureau, juste à l'angle du couloir, face aux toilettes, au huitième étage de la Direction générale des statistiques*²³⁵ ».

Aussi, le narrateur insiste dès la première ligne sur l'atmosphère violente d'un été particulièrement chaud : « *Mon nom est Benbrik, Sid Ahmed Benbrik. Il fait chaud, très chaud*²³⁶ ». Un narrateur méticuleux dont les habitudes quotidiennes et excentriques prêtent à rire. En effet, Benbrik se rase quotidiennement et cire « *impeccablement* » ses chaussures une fois par semaine. Un maniaque de propreté et de chiffres, mais aussi un paranoïaque comme tous ces Algériens qui ne font plus confiance au système : « *Je ne prends jamais mes congés de peur qu'on ne me fasse un coup d'État*²³⁷ », et ses craintes sont justifiées puisqu'il s'est retrouvé comme simple employé de bureau après avoir occupé le poste de Directeur Général à cause de la médiocrité du travail exécuté par ses collègues, mais surtout à cause de leur ingratitude dont il parle ironiquement dans le passage suivant : « *C'est encore un coup de ceux qui furent mes fidèles et dévoués subalternes. Et qui sont maintenant mes pitoyables chefs*²³⁸ ». Cependant, le narrateur fait preuve d'une grande capacité d'adaptation et arrive à survivre dans une ville touchée à la fois par la guerre civile et par une chaleur infernale : « *Et, contrairement à ce que l'on pourrait croire, je suis, si j'ose dire, comme un poisson dans l'eau, au cœur de cette grosse canicule qui dévore la ville morceaux par morceaux*²³⁹ ».

L'histoire se déroule durant la décennie noire dans une ville en déchéance à cause de plusieurs crises en tous genres : « *La grève des éboueurs, qui vient de commencer, n'arrange pas les choses. Les ordures, sous le ciel torride, s'amoncellent le long des rues et sur les places publiques. Les robinets sont à sec quatre jours par semaine*²⁴⁰ ». Le narrateur est un fêru de chiffres, de comptabilité et de statistiques :

Sans être fils de commerçant ou de comptable, j'ai toujours été doué pour les chiffres [...] Pour ne pas perdre la main, je continue, infatigable, à dénombrer les haricots, les lentilles,

²³⁵ DJEMAI, *Un été de cendres*, op. cit p. 15.

²³⁶ *Ibid.*, p. 15.

²³⁷ *Ibid.*, p. 21.

²³⁸ *Ibid.*, p. 15.

²³⁹ *Ibid.*, p. 21.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 17.

les grains de café, de riz, de sel, les petits pois et les pois chiches qui encombrent mon placard²⁴¹

Le narrateur recense tout : les jeunes, les célibataires, les sans-abris, les cimetières, les carrelages, etc. et en faisant ses calculs, Benbrik constate un bon nombre de problèmes dont souffre sa ville ainsi que la situation déplorable de ses habitants; il en parle constamment avec humour :

Les plus perspicaces de nos agents nous ont ainsi signalé la situation dramatique, voire tragique, de ces centaines de couples vivant à l'étroit. Faute d'intimité et pour ne pas choquer les enfants, ils étaient contraints, les malheureux, de faire l'amour à la va-vite, debout dans les w.-c. Fébriles et imprudents, des parents qui n'avaient pas utilisé ce stratagème, ont traumatisé, par leurs trop bruyants ébats, leur vulnérable progéniture²⁴²

L'élément qui donne à cette écriture un caractère comique est l'exagération. D'abord la situation de couples faisant l'amour dans les toilettes, ensuite par l'utilisation de l'adverbe « trop » pour marquer la brutalité des ébats amoureux de certains couples. Ce passage nous livre une description presque caricaturale des rapports intimes chez les couples algériens et, ce qui rend la description davantage comique est la vraisemblance de la situation, car la scène décrite n'est pas exagérée à outrance, mais juste assez pour provoquer l'effet comique. Mais cette situation comique est due en réalité à la pénurie de logements dont souffrent les habitants de la ville. Le narrateur constate lors de ses enquêtes de nombreux cas alarmants et extravagants, et la scène comique est aussitôt suivie d'un constat tragique :

De nombreuses personnes habitent dans les ruines des vieux quartiers, sous des tentes avec des lits de camp semblables au mien [...] Des familles vivent aussi dans des caves, des buanderies, des garages. Ou, occupent comme moi des bureaux [...] Les cas surprenants, insolites ne manquent pas. Comme celui de cette vieille femme qui a tranquillement squatté une cabine téléphonique. Les plus démunis dorment dans la rue²⁴³

Aussi, le comique se reflète dans le roman de Djemaï par les portraits risibles qu'il fait de ses personnages :

Mlle Benmihoub est une fille assez grande, un peu efflanquée avec des dents en avant qui la font presque zézayer. Son cas – il faut le dire désespéré – a été signalé, comme celui de milliers d'autres, à la Direction générale des statistiques. Compréhensive et solidaire, elle vient de leur consacrer une rubrique spéciale²⁴⁴

²⁴¹ DJEMAI, *Un été de cendres*, op. cit., p. 33.

²⁴² *Ibid.*, p. 34.

²⁴³ *Ibid.*, p. 35.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 18-19.

Le grotesque ne manque pas dans ce roman-témoignage qui met en évidence une tragédie silencieuse et ravageuse, qui dénonce un système politique et administratif défaillant et décrit un monde absurde, voire ridicule :

Au bureau, elle [Mlle Benmihoub] vend, maintenant, jupes, parfums, robes, pulls, chaussures, bas nylon, lingerie fine, jeans, produits de maquillage, mixers cocottes minute, pruneaux, cafetières électriques, lustres et postes de radio ramenés par son frère de France, d'Espagne ou d'Italie²⁴⁵

Mais ce qui caractérise particulièrement cette écriture comique c'est l'intrusion instantanée et parfois même discrète du tragique à travers l'évocation de la guerre civile : « *Si Abderrahmane Bentahar, qui a le sens de la métaphore musclée, dit que la bombe atomique d'un pays, c'est sa jeunesse. Je le pense aussi. Mais entre le chômage, la drogue, le raï, l'alcool, la prière ou le mariage, beaucoup rêvent de s'exiler. Certains ont pris les armes*²⁴⁶ ». Le tragique est constamment présent au milieu de scènes grotesques, de portraits risibles et de narration humoristique. En évoquant le souvenir de sa femme Meriem, le narrateur exprime son profond chagrin et le vide terrible provoqué par la perte de son épouse, une femme aimée, désirée et avec laquelle il était heureux : « *À la fin de sa vie, Meriem, à cause de sa stérilité, était devenue un peu bizarre – ironie du sort, elle est morte d'un cancer de l'utérus. Morte après une longue et cruelle maladie, comme il est pudiquement écrit dans les faire-part des journaux*²⁴⁷ ».

Mais un brin d'espoir se fait ressentir dans l'écriture d'Abdelkader Djemaï, un espoir qui pourrait refléter l'envie de vivre et d'être heureux, ou qui serait plutôt l'expression de l'indifférence des Algériens face aux nombreuses crises politiques, sociales et économiques. L'indifférence et la banalisation de la tragédie est sans doute le meilleur moyen de résister, de survivre dans ce monde absurde et hostile :

Malgré le sang et les larmes, nos femmes continuent à être belles et à rêver. C'est une vérité qui ne souffre aucune contestation. Et aussi malgré les pénuries de logement, d'emplois et la cherté de la vie, les mariages se multiplient chaque été. Là aussi, les chiffres sont en constante augmentation. La croissance démographique à de beaux jours devant elle. Et la Direction générale des statistiques a du pain sur la planche²⁴⁸

L'écriture d'Abdelkader Djemaï apporte un renouveau stylistique et narratif dans la littérature algérienne d'expression française. Avec une narration fragmentée et des séquences

²⁴⁵ DJEMAI, *Un été de cendres*, op. cit., p. 42.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 41.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 46.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 67.

narratives interrompues (*Saison de pierres*), l'écrivain modifie les normes de l'écriture traditionnelle tout en s'inspirant de Rachid Mimouni et de Rachid Boudjedra. L'utilisation du comique dans l'œuvre d'Abdelkader Djemaï représente elle aussi cette caractéristique particulière de la nouvelle littérature algérienne qui mêle tragique et comique. Bien que les récits racontent et évoquent des événements tragiques (crise sociopolitique, crise économique, terrorisme, corruption, etc.), l'écriture permet souvent l'intrusion du comique à travers plusieurs procédés : l'ironie, le sarcasme, le burlesque et le grotesque. L'objectif varie selon les séquences narratives : tantôt, il s'agit d'autodérision qui suppose une satire sociale, tantôt de critique moqueuse du système, donc de satire politique. Parfois, il s'agit de rires amers, nerveux, hystérique qui reflètent la douleur et la souffrance, et parfois le comique est utilisé pour exprimer un sentiment d'indifférence et une attitude de résignation et qui serait un moyen de résistance et de thérapie, ou plutôt une manière d'acceptation et un signe de fatalisme.

7.2 Écriture ironique et dystopie chez Boualam Sansal

Un autre auteur algérien commence à produire une écriture exceptionnelle à la fin de la décennie noire. Une écriture à la fois poétique et violente qui dépeint l'Algérie des années quatre-vingt-dix, un pays pris en otage entre un terrorisme cruel et un système politique corrompu. Boualam Sansal est l'auteur de cette écriture tragique qui nous propulse en pleine guerre civile et nous dépeint la réalité cruelle avec un premier récit dont le titre inspire la violence et le barbarisme. *Le serment des barbares* prend la forme d'un roman policier sans doute pour brouiller les pistes et pour dissimuler une véritable dénonciation de la corruption, du crime et du barbarisme.

La mort frappe encore une fois dans ce roman algérien d'expression française publié en 1999, soit deux ans après le massacre de Bentalha et après tant de crimes abominables commis par les groupes terroristes. Au moment où le roman est publié, on n'est pas encore à la fin de cette tragédie, et même si les attaques terroristes commencent à diminuer, le traumatisme, encore récent, hante les esprits et les cœurs. Le roman s'ouvre sur une description de la ville de Rouiba à travers le regard perplexe d'Abdallah, un modeste ouvrier agricole qui revient en Algérie après avoir vécu de longues années en France. À travers un regard perdu et un esprit confus, le revenant décrit la ville avec ses changements qui choquent et qui déçoivent Abdallah. Ce dernier choisit alors de s'isoler de ce monde étranger où il est considéré comme inexistant aux yeux des habitants, mais un jour il se retrouve assassiné aux côtés de Si Moh, un riche de la ville, un homme corrompu et intouchable.

Le roman met en scène une enquête policière menée par Larbi, un vieil inspecteur proche de la retraite, sur un double meurtre à Rouiba, celui de Abdallah qui a été égorgé pendant son sommeil, et celui de Si Moh qui a été exécuté de plusieurs balles tirés dans les jambes, de deux balles dans la tête et de deux coups de poignards au cœur. Cet inspecteur désabusé et honnête va devoir lever le voile sur un double meurtre où s'entrecroisent les démêlés des mouvements nationaux et des différentes instances qui constituent le système. En prenant comme arrière-plan une enquête policière sur deux meurtres qui ne semblent avoir aucun lien, Boualam Sansal, dans ce premier roman, déverse ses critiques les plus violentes sur le système politique et évoque de nombreuses questions qui ont provoqué et accéléré la crise : l'arabisation, les Berbères, la presse, la sécurité militaire, le terrorisme, etc. Des questions épineuses qui n'échappent pas à cet écrivain qui fut par le passé un haut fonctionnaire au Ministère algérien de l'industrie et qui semble en savoir trop sur le système politique algérien.

La langue de l'écrivain est agressive et les portraits qu'il dépeint sont d'une noirceur cruelle et inquiétante. Boualam Sansal ne s'empêche pas d'exprimer son dégoût vis-à-vis de la dégradation de son pays et du peuple, et la haine qu'il ressent envers ceux qui ont amené le pays vers la dérive. Il s'attaque notamment au fanatisme religieux qui est à l'origine de cette guerre infernale et absurde :

La tournure d'esprit du musulman overdosé et de se croire indispensable et de plus, comptable agréé par le Créateur de ce qui vit et périt ici-bas. C'est une vie énigmatique, et dangereuse pour le passant qui ne fait que passer dans la vie. À ces gens il manque un boulon et c'est dans les ossements qu'ils le cherchent. Ils regardent la vie comme un dû à la mort et en Dieu ils voient un liquidateur de compte²⁴⁹

Dès son premier roman, Boualam Sansal expose clairement les sujets qui le dérangent et qui suscitent sa colère, et exprime sa déception et son désarroi à travers une langue virulente et agressive. *Le serment des barbares* lui vaut le prix du premier roman et le prix Tropiques et le fait connaître au grand public en Algérie et en Europe. L'écriture de Boualam Sansal est jusque là tragique et cela s'exprime à travers les thèmes abordés et la langue employée par l'écrivain. C'est avec son deuxième roman que Sansal ose un mélange subtil entre le tragique et le comique, une nouvelle tendance littéraire, comme nous l'avons vu, portée par les écrivains des années quatre-vingt.

L'Enfant fou de l'arbre creux est le deuxième roman de Boualam Sansal. Il a été publié aux éditions Gallimard un an après la publication de son premier roman. Le roman raconte les

²⁴⁹ SANSAL, Boualam, *Le serment des barbares*, Gallimard, Paris, 1999, p. 24.

(més) aventures de Pierre Chaumet, un français qui, après la mort de sa mère, découvre qu'il était d'origine algérienne et décide de s'aventurer en Algérie afin de rechercher sa véritable mère Aïcha. Débarquant en Algérie durant les années noires, Pierre sillonne les routes les plus dangereuses avec un ancien policier afin d'arriver à Vialar (Tissemsilt aujourd'hui), son lieu de naissance. Il frôle la mort à plusieurs reprises, il est même accusé de meurtre et emprisonné injustement.

Ce deuxième roman de Sansal mêle tragique et comique par le biais de l'ironie qui admet la mise en place d'un duo : le tragique et le comique. Selon l'analyse²⁵⁰ de Kahina Aït Allaoua, le tragique se présente dans l'ironie narrative qui marque d'abord un bouleversement radical dans la vie de Aïcha quand elle perd son mari victime de la trahison de ses compatriotes corrompus, et ensuite quand elle finit par perdre son fils en le confiant à un couple français. À la suite de ces deux événements tragiques, Aïcha renonce à la vie et sombre dans la folie. Par la suite, Pierre, le personnage principal, reçoit une information bouleversante, perturbant ainsi le cours paisible de sa vie et provoquant un déséquilibre angoissant et une confusion déprimante :

Une malédiction me frappe. Maman pourquoi m'as-tu parlé pour me laisser seul ? Était-il nécessaire de m'apprendre que je ne suis pas ton fils, mais celui d'une Arabe ? Tu ne savais rien de cette femme ou si peu, cela valait-il la peine de tout déranger ? Comment rebâtir ma vie avec quoi ? Pour qui ?²⁵¹

À la suite de cet événement bouleversant, Pierre se lance dans une aventure dangereuse qu'il n'a jamais prévu d'entreprendre, et il voit sa vie complètement changée du jour au lendemain. Il s'interroge constamment sur la signification de ce changement brutal qui vient de frapper sa vie et sur ce destin qui le contraint malgré lui à chercher une identité qu'il n'a jamais espérée avoir, une identité qui lui est étrangère et qui l'oblige à prendre d'énormes risques en voyageant dans l'Algérie des années quatre-vingt-dix. Mais l'ironie frappe encore une fois le destin de cet homme quand il se retrouve condamné à mort pour un crime qu'il n'a pas commis. Accusé d'avoir tué un homme qui s'avère être celui qui a assassiné son vrai père quarante ans plus tôt. Voilà l'ironie dramatique qui amène le personnage principal à accomplir – malgré lui – son destin. L'enfant venu en Algérie pour rechercher sa mère, se retrouve incarcéré dans la prison de Lambèse où de nombreux algériens ont été torturés et condamnés à mort durant la guerre de la révolution, et qui est devenu pendant la décennie noire le terrible pénitencier où

²⁵⁰ AIT ALLAOUA, Kahina, « Le tragi-comique dans *L'enfant fou de l'arbre creux* de Boualam Sansal », *Revue des pratiques langagières*, volume 6, n° 34, p. 23-38.

²⁵¹ SANSAL, Boualam, *L'Enfant fou de l'arbre creux*, Gallimard, Paris, 2000, p. 120.

sont emprisonnés des criminels en tout genre, notamment des terroristes, des islamistes, ou encore des intellectuels. Ainsi, se voit l'homme venu d'ailleurs changé en « *enfant dormant dans le creux de son arbre les pieds dehors que le vagabond de Lambèse léchait à petits coups*²⁵² ».

Le destin de Pierre est parsemé d'une série d'événements tragiques racontés dans une langue émouvante et dans un registre pathétique. Toutefois, la dérision s'introduit dans ce récit tragique par le biais de l'ironie verbale que l'on utilise dans la rhétorique classique pour dire le contraire de ce que l'on pense. Dans certaines situations tragiques, l'ironie verbale permet l'émergence d'un certain humour tragique similaire à celui que nous avons perçu dans certains écrits de Rachid Boudjedra. Cet humour tragique, généralement associé à la mort, revient dans *L'Enfant fou de l'arbre creux* de Boualam Sansal pour atténuer la souffrance d'un personnage condamné à mort. En attendant son exécution, Pierre s'exclame : « *C'est si bon d'être si beau dans un pays si doux*²⁵³ », une phrase qui rappelle encore une fois l'exemple donné par Freud pour montrer la supériorité du condamné à mort et sa résistance face à la douleur, une supériorité qu'il exprime en déclarant sur l'échafaud : « *Voici une semaine qui commence bien !* ».

L'humour tragique se reflète également dans l'atmosphère macabre de certaines scènes brutales et à travers lesquelles le tragique est banalisé. Nous parlerons dans ce cas d'humour noir qui, par l'expression de l'exagération dans les actions et dans les propos, permet l'autodérision et la moquerie poussée à son extrême le plus choquant : « *Venez, les touristes, approchez ! Caches à tous les étages, filles à sonner, à égorger, selon disponibilité, jours sombres garantis, retour dans la joie s'il échet, tarifs étudiés*²⁵⁴ ». Dans un pays où la décapitation fait partie des pratiques criminelles favorites des terroristes pendant la décennie noire, l'humour noir dans les écrits de Boualam Sansal ne fait que refléter la banalité de la mort durant cette période et l'enracinement définitif du crime dans la société algérienne.

Dans *L'Enfant fou de l'arbre creux*, comme dans tous ses romans, Boualam Sansal tourne au ridicule le pouvoir politique et ses gouverneurs dans une écriture ironique et satirique. L'écrivain s'inspire probablement de l'écrivain et philosophe français du XVIII^e siècle Montesquieu qui fait une satire sociopolitique de la France à travers les regards étonnés de deux seigneurs persans dans *Lettres persanes*, Boualam Sansal ironise sur la politique algérienne et

²⁵² SANSAL, *L'Enfant fou de l'arbre creux*, op. cit., p. 58.

²⁵³ Ibid., p. 127.

²⁵⁴ Ibid., p. 136.

sur son gouvernement à travers les réflexions et le regard critique du personnage français qui vient de découvrir l'Algérie. Ainsi, sont mises en dérision la contradiction des décisions prises par les ministres et par les gouverneurs et l'extravagance des projets entrepris par le pouvoir politique qui, en plein guerre civile, « *se tord à vouloir concourir aux Jeux olympiques du 3^{ème} millénaire*²⁵⁵ », et sont ridiculisés les hommes politiques et leur mégalomanie : « *Selon ses dires le gouverneur d'Alger viendrait de découvrir que le millénaire de la capitale est pour bientôt. Il est désespéré. Il croyait dur comme fer qu'elle avait l'âge de son décret de nomination*²⁵⁶ ».

Boualam Sansal publie par la suite une série de romans-témoignages et de romans historiques dans lesquels il continue dans sa critique acerbe du pouvoir politique algérien et dans la dénonciation des complots politiques les plus mesquins. Dans son troisième roman *Dis-moi le paradis* (2003), il dépeint les dessous de l'indépendance avec des intrigues politiques douteuses, critiquant ouvertement la politique du deuxième président algérien Houari Boumédiène et la corruption dans le domaine industriel et politique. Deux ans plus tard, Boualam Sansal publie *Harraga* où il rend hommage à ces âmes désespérées qui risquent leurs vies en traversant la mer méditerranéenne dans des conditions lamentables afin de chercher une meilleure vie à l'autre bout de la rive. Avec *Le village de l'Allemand*, publié en 2008, l'écriture romanesque de Sansal connaît une évolution remarquable en abordant le sujet universel et délicat du nazisme en le comparant à l'islamisme radical et au terrorisme dans toute sa cruauté.

En 2015, Boualam Sansal s'inspire du célèbre *1984* de George Orwell pour écrire son roman *2084 : la fin du monde*, où est décrit l'Abistan, un immense empire soumis à un système totalitaire et sévère dont les fondements et les principes s'inspirent fortement de l'Islam. Les inspirations au classique de la littérature universelle *1984* se reflètent à travers les outils de répression utilisés par le système. Dans *1984*, l'ordre est établi grâce à la Police de la Pensée dont la mission consiste à repérer les crimes de pensée et d'arrêter leurs auteurs. Dans *2084*, le système omniscient surveille les moindres gestes et faits du peuple et est capable de deviner les pensées les plus intimes des individus. Dans l'œuvre de George Orwell, le Ministère de la Vérité propage des idées mensongères dans le but d'endoctriner la population. Le système instaure également des rituels pour garantir la soumission du peuple : durant les Deux Minutes de la Haine, le visage de l'ennemi est diffusé quotidiennement sur les écrans, alors que dans le roman

²⁵⁵ SANSAL, *L'Enfant fou de l'arbre creux*, op. cit., p. 17.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 46.

de Boualam Sansal, l'endoctrinement se fait à travers la soumission totale à un dieu unique et dans l'idée illusoire du bonheur et de la foi.

Les deux systèmes ont recours à d'autres moyens pour empêcher les gens d'exprimer leurs pensées et leurs sentiments, il s'agit de la langue. Alors que celle-ci est dans le monde réel un moyen d'expression et de communication, la novlangue devient un outil de répression dans le monde imaginé par George Orwell. Boualam Sansal, quant à lui, imagine l'abilang.

Le principe de la novlangue est simple : réduire le nombre de mots pour réduire le nombre de pensées et de sentiments. La novlangue tend à supprimer toute forme de pensée susceptible de critiquer le système et d'étouffer les sentiments les plus nobles dont l'amour et l'amitié et qui sont souvent associés à la liberté. Même chose pour l'Abilang, elle limite la longueur des mots et empêche ainsi l'expression d'idées complexes et profondes.

Par les liens de l'intertextualité, Boualam Sansal fait revivre l'œuvre de George Orwell dans son roman *2084* et investit sa culture littéraire dans la création d'une dystopie contemporaine dans laquelle il parodie le fanatisme religieux et les idéologies radicales en tout genre. À l'aube de l'an 2000, d'autres écrivains algériens d'expression française à l'instar de Boualam Sansal optent pour l'intertextualité pour produire des romans s'inspirant des célèbres œuvres littéraires occidentales et des classiques de la littérature universelle. Cette influence littéraire les amène souvent à choisir la littérature de voyage dans leurs écrits. Nous avons remarqué que *Le fleuve détourné* de Rachid Mimouni fait référence maintes fois au mythe d'Ulysse que l'on retrouve dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée* d'Homère. D'autres écrivains de la nouvelle littérature algérienne d'expression française marchent dans les pas de Rachid Mimouni et de Tahar Djaout et optent pour le récit de voyage dans lequel ils investissent un imaginaire riche et extraordinaire puisant ses sources dans le mythe et la légende, permettant ainsi le mélange des genres et l'irruption du comique et du tragique.

Conclusion

Nous avons essayé à travers ce premier chapitre de revenir vers la genèse de l'écriture comique dans la littérature postcoloniale des années soixante et quatre-vingt, précisément dans le récit tragique présenté par un corpus littéraire qui englobe quelques romans de Rachid Boudjedra, Rachid Mimouni et Tahar Djaout. L'objectif de cette recherche est de mettre en exergue les caractéristiques narratives de ces romans, mais surtout de relever les procédés

comiques utilisés pour narrer une réalité tragique et les représentations qui émanent de ces stratégies d'écriture.

Nous avons remarqué que les premières manifestations de l'écriture comique surgissent dès la fin des années soixante dans quelques scènes comiques de *La danse du roi* de Mohammed Dib relevant de l'imitation de personnages typiques de la société algérienne et révélant l'aspect théâtral du roman. C'est l'œuvre de Rachid Boudjedra qui marque le début d'une véritable écriture comique avec ses différentes formes. Avec *La Répudiation* (1969) et *L'insolation* (1972), le grotesque se reflète dans la violence dont les femmes algériennes sont victimes dans une société patriarcale et que l'auteur dénonce à travers le récit de son narrateur Rachid. La folie et les souvenirs représentent le contexte dans lequel est dénoncée cette violence permettant au narrateur de mettre en dérision la société qu'il méprise. La dénonciation se fait également à travers des scènes grotesques, des phrases ironiques et des discours parodiques prononcés dans un contexte tragique, générant ainsi le tragi-comique qui permet à la fois l'autodérision et la résistance face à l'autorité du patriarche, du pouvoir politique et de la religion.

Ensuite, le comique prend un aspect absurde et ridicule dans *Le fleuve détourné* de Rachid Mimouni (1982) qui met en scène la situation grotesque d'un personnage victime de bureaucratie et d'une administration muette. Dans *Une paix à vivre* (1983), sont présentés des personnages excentriques dans des portraits risibles, ou encore dans *Tombéza* (1984) et dans *La Malédiction* (1993) où sont décrits les personnages de manière ironique et caricaturale dans un contexte tragique qui rappelle la guerre d'Algérie. Tahar Djaout, quant à lui, se détache par moments de son statut de poète pour ridiculiser le peuple algérien au lendemain de l'Indépendance en dénonçant son projet malsain de profiter des ossements des combattants morts au maquis dans *Les chercheurs d'os* (1984). Ainsi, sont révélés de manière ironique cette quête absurde et l'hypocrisie du peuple.

Au début des années quatre-vingt-dix, le comique se révèle explicitement dans l'œuvre de Abdelkader Djemaï qui raconte la tragédie algérienne en l'ironisant. Dans *Mémoires de nègre* (1991), le narrateur dépeint des portraits risibles de ses voisins – comme le personnage de Hadj Baroudi, le religieux qui symbolise le fanatisme religieux et la violence –, ainsi que les habitants de sa ville qui porte le nom très ironique de la « Cité de l'Avenir », et ce, en rédigeant une épopée extravagante du personnage le plus détestable, le mari de la femme dont il est éperdument amoureux. Dans ce récit publié au début de la décennie noire, apparaissent toutes

sortes de rire : le rire sardonique du chat qui accompagne le narrateur et qui semble se moquer de sa situation, le rire dément de Rachid, le rire nerveux de Zaza, ou encore le rire triomphal de Golo. Ces rires expriment à la fois l'autodérision, la colère, le désarroi et le mensonge et reflètent l'état chaotique du pays et la montée des hostilités.

L'intensité de la violence s'exprime davantage dans son roman *Un été de cendres* (1995) qui décrit l'étouffement d'une ville algérienne sous l'effet de la canicule et de la guerre. Et encore une fois, Abdelkader Djemaï introduit le comique dans le récit tragique avec des descriptions hyperboliques et caricaturales, des situations grotesques frôlant ainsi l'absurde et le ridicule. Abdelkader Djemaï alterne entre comique et tragique dans le but de créer une écriture tragi-comique qui puisse atténuer la violence des événements racontés. Abdelkader Djemaï qui s'est profondément inspiré des écrivains algériens des années quatre-vingt sera à son tour une source d'inspiration pour les auteurs de la nouvelle littérature algérienne des années deux-mille et deux-mille-dix.

Cette période qui représente la fin de la décennie noire et l'arrêt progressif des violences et des crimes terroristes marque l'apparition d'une nouvelle littérature algérienne d'expression française qui reprend les mêmes thèmes de la littérature d'urgence, à savoir le terrorisme et la crise sociopolitique, mais se focalisent particulièrement sur le traumatisme de la guerre et sur les blessures provoquées par les longues années de barbarie et de terreur.

Dans le chapitre qui suit nous aborderons l'évolution de l'écriture journalistique de Chawki Amari qui a donné naissance à une écriture fictionnelle qui s'inspire profondément de ses chroniques. Chawki Amari est l'un des journalistes algériens de la nouvelle génération qui ont marché dans les pas d'Abdelkader Djemaï en racontant des événements tragique dans une langue risible. Nous présumons que le caractère comique des écrits de Chawki Amari a comme origine ses écrits journalistiques, c'est pourquoi nous débiterons par exposer sa carrière journalistique afin d'y chercher ses sources d'inspiration, ensuite nous mettrons en évidence sa production littéraire pour, finalement procéder à son analyse dans le troisième chapitre de cette partie.

Chapitre II

De la chronique au roman : l'évolution de l'écriture journalistique dans l'espace fictionnel

Il est clair que tout écrivain a des sources d'inspiration, et quelle que soit leur nature, elles influencent ses choix par rapport aux genres littéraires, les thèmes, le cadre spatio-temporel et la démarche d'écriture. Si Chawki Amari a publié trois romans entre 2006 et 2014, il a à son actif une vingtaine de nouvelles publiées dans un recueil individuel et dans deux recueils collectifs. Sa tendance pour les histoires courtes provient sans nul doute de l'art de la chronique où il excelle de façon subtile, un art qui se caractérise par sa brièveté, sa subjectivité et par son ton ironique, voire comique.

Cela pourrait déjà expliquer les raisons pour lesquelles Chawki Amari a commencé sa carrière littéraire en publiant un recueil de nouvelles et les raisons qui l'ont amené à utiliser, même implicitement, des procédés d'écriture relatifs au comique. Et même si ce comique reste un comique de surface et dure le temps que l'intrigue se construise, il demeure toutefois un moyen subtil pour cadrer et pour introduire le récit tragique.

La carrière journalistique de l'auteur est également une source de connaissances et d'informations sur la situation économique, sociale et politique de l'Algérie. Les journalistes sont mieux informés que quiconque sur les différentes instances du gouvernement, et sur les différentes crises qui ont marqué la communauté algérienne. Même si leurs sources d'informations ne sont pas toujours fiables et même si la profession elle-même reste discutable (parfois critiquée par les journalistes eux-mêmes), Chawki Amari a su accumuler assez de données non négligeables pour les investir dans son écriture littéraire.

Dans ce deuxième chapitre, il s'agit de présenter la production littéraire de Chawki Amari en se focalisant sur les textes qui composent le corpus d'étude, mais nous présenterons l'auteur d'abord en tant que journaliste, chroniqueur, caricaturiste et acteur. Une carrière riche et diversifiée marquée parfois par des moments de réussite et parfois par des moments d'adversité, car le travail du chroniqueur n'est pas toujours apprécié et son comique peut parfois aiguïser la colère et l'indignation de ses lecteurs.

Dans un premier temps, il sera exposé le parcours journalistique de Chawki Amari. Nous commencerons par présenter les ouvrages collectifs auxquels Chawki Amari avait participé en

tant que journaliste et reporter avant d'entamer sa carrière littéraire. Ensuite, Nous présenterons quelques unes de ses chroniques publiées dans le journal algérien d'expression française *El Watan* et dont nous relèverons quelques thèmes récurrents et les procédés utilisés dans son écriture journalistique : les procédés rhétoriques et argumentatifs, l'ironie et le commentaire. Nous tenterons à travers cette démarche d'expliquer les motivations de l'auteur quant au choix de ses thèmes et quant aux procédés d'écriture utilisés et qui seront réinvestis dans son écriture littéraire. Connaître l'auteur, ses centres d'intérêt, ses passions, son parcours universitaire et son expérience professionnelle, nous permettrait d'expliquer en partie ses tendances littéraires, ses genres littéraires privilégiés, les thèmes traités dans ses écrits littéraires et le style comique qu'il adopte dans et qui englobe à la fois l'ironie, la satire et le burlesque.

Dans un deuxième temps, nous exposerons les textes littéraires de Chawki Amari : recueils collectifs, récits, romans et nouvelles. Nous tenterons de résumer l'intrigue principale du récit, le cadre spatio-temporel où se déroulent les événements des histoires racontées, les personnages principaux et les thèmes abordés, mais l'accent sera mis sur les textes qui forment notre corpus et qui seront analysés dans le troisième chapitre de cette partie. Notre intérêt porte particulièrement sur les écrits littéraires qui ont été publiés à partir de l'an deux mille jusqu'au dernier roman de Chawki Amari intitulé *L'âne mort* publié en 2014, notamment ceux qui présentent un aspect comique dissimulant un fond tragique où l'on retrouve crimes, massacres, corruption et crise sociopolitique.

8 L'expérience journalistique de Chawki Amari

Chawki Amari compte à son actif quatre ouvrages collectifs, dont deux livres documentaires (*Le drame algérien* et *Populations en danger*) et trois recueils de nouvelles (*Qui veut noyer son chien...*, *Alger, ville blanche sur fond noir* et *Alger, quand la ville dort*), un recueil qui englobe de nombreux textes, chroniques et nouvelles (*Lunes impaires*), un récit de voyage (*Nationale 1*), trois romans (*Après-demain*, *Le faiseur de trous* et *L'âne mort*), ainsi qu'un recueil de nouvelles intitulé *De bonnes nouvelles d'Algérie* et qui a été réédité en 2008 sous le titre *À trois degrés, vers l'Est*.

Précisons, entre autres, que le recueil de la première édition, celle de 1998, contient douze nouvelles, alors que celle de 2008 en comprend treize. D'autant plus que les trois

dernières nouvelles de la première édition ont été remplacées par d'autres dans la réédition. Nous reviendrons sur ce détail dans le descriptif du corpus.

Chawki Amari a respectivement douze publications tous genres confondus. Sa première publication est un ouvrage collectif intitulé *Populations en danger*, publié en 1995 et sa dernière publication est un roman, *L'âne mort* publié en 2014. Entre ces deux publications, Chawki Amari a participé à plusieurs ouvrages et recueils collectifs, comme il a publié des recueils et des romans individuellement : *Populations en danger* (ouvrage collectif, 1995), *Le drame algérien* (ouvrage collectif, 1996), *De bonnes nouvelles d'Algérie* (recueil de nouvelles, 1998), *Qui veut noyer son chien...* (ouvrage collectif, 1999), *Alger, ville blanche sur fond noir* (recueil de nouvelles, 2003), *Lunes impaires* (recueils de textes, chroniques et nouvelles, 2004), *Après-demain* (roman, 2006), *Nationale 1* (récit, 2007), *Le faiseur de trous* (roman, 2007), *À trois degrés, vers l'Est* (recueil de nouvelles, 2008), *Alger, quand la ville dort* (recueil de nouvelles, 2010), *L'âne mort* (roman, 2014).

En annexe²⁵⁷, on retrouvera le titre de chaque livre, la maison d'édition et l'année de publication, le genre auquel appartient le texte (livre documentaire, récit, roman, nouvelle, chronique, etc.), le nombre de chapitres quand il s'agit d'un roman ou d'un récit et le nombre de nouvelles et de chroniques quand il s'agit d'un recueil, les thèmes récurrents dans chacun de ces livres, ainsi que l'espace où se déroulent la majeure partie des événements racontés dans ces ouvrages. Le temps, l'intrigue, la structure narrative, les caractéristiques stylistiques et les personnages seront précisés dans le descriptif du corpus. Les thèmes seront également développés et commentés lors de cette étude.

Le début de l'activité journalistique de Chawki Amari est marqué par la publication de deux ouvrages collectifs, *Populations en danger* et *Un peuple en otage* ; le premier traite des questions économiques et sociopolitiques d'ordre international et le second s'intéresse particulièrement à la situation algérienne pendant les années quatre-vingt-dix. À travers ces deux publications, Chawki Amari montre son désir de s'investir dans les travaux collectifs et prouve son intérêt pour les causes nationales et mondiales. Des questions qui touchent à la fois son propre pays et des pays d'Afrique et d'Asie qui sont en voie de développement mais qui souffrent de certaines crises économiques et politiques.

²⁵⁷ Voir annexe des tableaux.

8.1 L'audace du journaliste, ou le revers de la médaille

La carrière professionnelle de Chawki Amari commence vers la moitié des années quatre-vingt-dix après avoir participé à deux ouvrages collectifs qui ne sont pas littéraires. En effet, *Populations en danger* (1995) et *Le drame algérien* (1994, réédité en 1996) sont des livres documentaires rédigés à la suite d'enquêtes menées par les deux organisations internationales Médecins Sans Frontières (Association humanitaire internationale d'aide médicale) et Reporters Sans Frontières (Reporters sans frontières « RSF » est une organisation non gouvernementale internationale). Le premier est un ouvrage qui présente un rapport annuel sur les crises socio-économiques dans le monde, comme certains pays de l'Afrique et sur l'action humanitaire entreprise dans le but d'atténuer ces crises. *Populations en danger* a été publié en 1995 aux éditions La Découverte (Paris) sous la direction de François Jean, chercheur à la fondation Médecins Sans Frontières. Dans ce rapport, de nombreuses crises de différents pays sont mises en avant : le Soudan, la Yougoslavie, la Somalie et la Birmanie, mais l'on s'intéresse particulièrement au génocide perpétré à l'encontre des Tutsis au Rwanda entre avril et juillet 1994 durant lequel des milliers de Rwandais ont été sauvagement massacrés²⁵⁸.

L'ouvrage évoque entre autres la situation chaotique du Zaïre (l'actuelle République Démocratique du Congo), vaste pays ayant souffert d'une économie fragile et qui a fini par sombrer dans la ruine à cause de trente années de répression et de corruption. L'intérêt de cet ouvrage collectif est de condamner sévèrement les pouvoirs despotiques, le racisme, la corruption, l'injustice, la sauvagerie et les guerres, mais aussi d'exposer des faits honteux et funestes face au silence lâche et scandaleux des gouvernements qui prétendent se battre pour les droits de l'homme. Cet ouvrage est également un appel de soutien et de solidarité, et un rappel des valeurs humaines.

Le deuxième livre documentaire auquel Chawki Amari avait contribué en tant que journaliste et reporter est *Le drame algérien* publié en 1996, aux éditions La Découverte sous l'égide de la fondation Reporters Sans Frontières. Cet ouvrage collectif décrit l'atmosphère macabre de l'Algérie pendant la décennie noire, explique les causes de la crise politique et

²⁵⁸ Ce génocide est l'un des crimes les plus sanguinaires commis contre l'humanité durant le XX^e siècle. De nombreux écrivains ont raconté cette tragédie dans des écrits littéraires comme Benjamin Sehene dans *Le Feu sous la soutane* publié en 2005, ou plus récent le roman de Gaiël Faye, *Petit Pays* publié en 2016. Au cinéma, plusieurs films ont raconté la calamité comme *Hôtel Rwanda* sorti en 2004.

l'origine du fanatisme religieux, mais décrit également la sauvagerie du terrorisme et les crimes abominables que les groupes armés islamistes avaient perpétrés contre le peuple algérien.

L'organisation française a publié cet ouvrage afin d'exposer la tragédie algérienne qui passait encore sous silence à cause des médias et du gouvernement qui étouffent le cri du peuple, les uns par leur mutisme, l'autre par la répression. Ainsi, un groupe de journalistes et d'universitaires, à l'instar de Chawki Amari, se sont engagés à raconter l'amère vérité dans cet ouvrage, une vérité qui selon certains, a été mal formulée, ou mal énoncée : « *Ce qui heurte le lecteur n'est pas la prise de position, mais la manière de le faire : il n'est plus question d'informations mais d'apologie et de propagande d'une part, et d'accusations plus ou moins déguisées et perfides d'autre part*²⁵⁹ », écrit Mustapha Harzoune. L'ouvrage suscite en effet la critique et certains, comme Mustapha Harzoune, remettent en question la crédibilité de son contenu, et la fiabilité même de l'organisation mondiale²⁶⁰. Mustapha Harzoune, bien qu'il soit réticent quant au discours adopté dans la rédaction du *Drame algérien*, reconnaît néanmoins la véracité des événements tragiques qui se sont déroulés entre 1988 et 1994 en Algérie. En définitive, *Le drame algérien* demeure l'un des livres qui ont révélé au grand jour la machine infernale d'un terrorisme barbare et le silence complice des médias.

Bien-entendu, *Le drame algérien* et *Populations en danger* ne sont pas les seules expériences de Chawki Amari en tant que reporter et journaliste. L'écrivain débute sa carrière journalistique dès 1992 dans la presse algérienne francophone en publiant des chroniques et des caricatures dans des journaux algériens d'expression française, parmi lesquels *Le Matin*, *El Watan* et *La Tribune*, mais Chawki Amari est plus connu pour ses chroniques publiées dans la rubrique « Point Zéro » dans le quotidien algérien francophone *El Watan*. Ses chroniques sont appréciées et lues par de nombreux lecteurs francophones admiratifs du ton ironique et du style satirique du chroniqueur, ce qui rend *El Watan* l'un des journaux francophones les plus lus en Algérie.

²⁵⁹ HARZOUNE, Mustapha et collab., « Reporters Sans Frontières : Le drame algérien : Un peuple en orage, 1994 [compte-rendu] », dans *Hommes et Migrations, Les Kabyles. De l'Algérie à la France*, n°1179, septembre 1994, p. 61.

²⁶⁰ En 2007, Maxime Vivas, écrivain et cyber-journaliste français, publie un livre intitulé *La face cachée de Reporters sans frontières : de la CIA aux Faucons du Pantagone* où il dénonce une complicité entre les grandes instances américaines et ladite organisation. Selon Maxime Vivas, des activistes de la fondation auraient occupé des hautes fonctions dans la CIA et l'Open Society l'aurait financée. Le journaliste dénonce également l'indulgence de la fondation mondiale envers les « erreurs » de l'Armée américaine.

« Point Zéro » et « Le commentaire » sont deux rubriques importantes dans le quotidien. Elles sont toutes les deux placées à la page 24 et exposent, chacune à sa manière, l'opinion de la rédaction sur les faits sociaux et politiques en Algérie. Alors que « Le commentaire » adopte un ton sérieux, presque pamphlétaire, « Point Zéro » est rédigée dans un style ironique, voire satirique, mais les deux chroniques présentent une visée argumentative. En effet, l'objectif de Chawki Amari n'est pas le divertissement et le comique mais serait plutôt un moyen original que le chroniqueur utilise afin de convaincre son lecteur de ses opinions et afin de l'inviter à poser un regard critique sur les événements sociopolitiques de l'actualité algérienne. Ainsi Chawki Amari met en dérision les différentes instances qui représentent l'objet de sa critique et les ridiculise afin qu'elles perdent toute crédibilité aux yeux du lecteur. Nous retrouvons cette stratégie d'écriture dans ses écrits littéraires lesquels ont beaucoup hérité de son écriture journalistique, on y trouve les mêmes thèmes et quasiment les mêmes procédés.

Mais cette plume ironique et satirique a valu au chroniqueur plusieurs condamnations à cause du ton acerbe et agressif adopté dans ses écrits mais surtout à cause des thèmes ou des sujets traités dans ses chroniques, notamment lorsqu'il s'agit de critiquer et de ridiculiser un homme politique haut gradé ou un organisme puissant sur le plan social et politique.

Il faut rappeler que Chawki Amari est également dessinateur²⁶¹ et caricaturiste, et il arrive souvent que ses dessins traduisent le portrait ridicule et risible d'une personnalité quelconque ou met en dérision un phénomène social ou politique, chose qui déplaît excessivement au pouvoir politique établi. Effectivement, les ennuis du journaliste débutent dès 1996 à cause d'un dessin publié dans *La Tribune*. Le dessin représente deux passants qui regardent les drapeaux algériens déployés à l'occasion de la fête nationale d'indépendance. « C'est pour le 5 juillet ? », demande l'un. « Non, ils étendent le linge sale », répond l'autre. Chawki Amari aurait donc qualifié l'emblème national de « linge sale » provoquant ainsi la colère du pouvoir politique, à sa tête le parti unique, le Front de Libération nationale, à qui l'on doit l'indépendance du pays, mais aussi l'Organisation nationale des Moudjahiddin et le Ministère des Moudjahiddin. Dès la publication dudit dessin, les autorités ont réagi sévèrement en expulsant les journalistes des locaux de *La Tribune* et en mettant sous scellés son siège.

²⁶¹ Il est l'auteur des illustrations d'un ouvrage collectif intitulé *50 mots de l'Indépendante*, issu d'un atelier d'écriture animé par Kamel Daoud et par Mustapha Benfodil. Le recueil a été publié en 2013 aux éditions Friedrich Ebert Stiftung.

Ensuite, les autorités ont procédé aux arrestations, le chroniqueur est donc arrêté et incarcéré à la prison de Serkadji à Alger.

La rédaction a tenté tant bien que mal de justifier l'injustifiable. Pour *La Tribune*, il ne faut pas prendre le dessin au premier degré et il faudrait y déceler un sens dissimulé, un sens profond se cachant derrière la moquerie. Or, il n'est pas donné à tout le monde l'aptitude de comprendre l'implicite, d'autant plus, et cela reste une évidence indiscutable, Chawki Amari s'en est pris à un symbole sacré : le drapeau national. Mais selon le point de vue des autorités, le dessin est indéniablement *une blague* de très mauvais goût et Chawki Amari devrait être puni pour son insolence. Il a fini par être condamné à trois ans de prison avec sursis, suite à quoi il s'installe en France le 20 septembre 1997.

Le 9 décembre 2017, il frappe encore plus fort en publiant une chronique intitulée « Brobro sur le Mont des oliviers²⁶² », une chronique d'un comique acerbe qui a suscité l'indignation de la communauté berbère et a fait réagir plusieurs intellectuels dont Mhamed Hassani, poète et dramaturge, et Karim Achab, docteur en linguistique. La chronique se construit autour d'un sujet international : la cause palestinienne, et tente de répondre à la problématique : Comment accepter l'occupation pour les uns et réclamer la justice et l'égalité pour les autres ? Selon Chawki Amari, les uns sont les Palestiniens, les autres sont les Berbères. De la question internationale qui concerne les Palestiniens, le chroniqueur amène le sujet national qui représente l'objet de la critique.

Le chroniqueur écrit ce texte pour répondre à l'homme berbère, alias le « Brobro, diminutif du Berbériste radical de Kabylie, qui crie à chaque fois qu'il y a un problème en Palestine qu'il n'est pas arabe et que la Palestine ne le concerne pas », il qualifie la réaction passive et indifférente de l'homme kabyle de « racisme primaire » et dénonce son comportement égoïste : « ...si demain une bombe atomique explosait à Blida, le Brobro dirait qu'il faut d'abord construire un aéroport à Azazga », un comportement antisocial qui l'isole du reste de l'Algérie et du reste du monde, le Brobro pense alors qu'il est le centre de l'univers : « depuis le Printemps noir, le Brobro s'est auto-centré et enfermé sur lui-même, n'arrivant plus à sortir de l'axe Tizi-Béjaïa, lui qui avait une conscience universelle et défendait les Indiens d'Amérique, les phoques de la Banquise et la démocratie à Blida ». Ainsi, pour

²⁶² Voir annexe des chroniques.

avoir le soutien du Brobro, il faudrait « *revendiquer tamazight langue officielle de Palestine* », conclut ironiquement le chroniqueur.

Il est clair que le chroniqueur ne met pas en dérision tous les berbères, il s'attaque à un groupe bien précis, un groupe de Kabyles qui se disent Berbéristes et qui refusent de soutenir une quelconque cause humanitaire à condition que la victime soit berbérophone. L'origine ethnique, la langue et la culture seraient donc les critères selon lesquels ce groupe de gens acceptent ou refusent d'apporter leur soutien aux peuples malmenés. Selon le chroniqueur, cette attitude émane de la bêtise humaine, la même qui incitent les autres – ceux qui soutiennent la cause palestinienne – à défendre cette cause seulement parce que le peuple palestinien serait arabe ou musulman, et c'est là où réside l'aspect ironique de la chronique.

La chronique a provoqué de vives réactions à la suite de sa publication dans le journal *El Watan*. Des artistes et des intellectuels à l'instar de Mhamed Hassani et de Karim Achab ont publié des critiques²⁶³ mordantes sur des sites Internet où le chroniqueur est sévèrement lynché, sans compter les innombrables publications et commentaires sur les réseaux sociaux qui expriment l'indignation des internautes et des lecteurs d'*El Watan* dont certains décident de boycotter le journal. Mais le chroniqueur n'en est pas à son premier « dérapage ». Après le dessin qui affiche un drapeau algérien « sale » et qui lui a valu un séjour en prison, Chawki Amari prend à nouveau le risque de dire la vérité qui dérange en dénonçant les magouilles de l'ex-wali de Jijel.

Afin de montrer les stratégies d'argumentation utilisées par Chawki Amari dans ses chroniques, nous allons étudier trois chroniques du journaliste, toutes publiées dans le journal *El Watan*. Le but de cette analyse est de montrer que l'écrivain a souvent eu recours aux mêmes stratégies dans son écriture littéraire, et de ce fait, prouver l'influence de son écriture journalistique sur son travail littéraire. En plus d'un comique corrosif typique à l'art de la chronique, Chawki Amari réutilise également le style argumentatif dans ses écrits littéraires, nous allons démontrer cela dans l'analyse du corpus.

8.2 Les procédés rhétoriques et argumentatifs

²⁶³ Lesdites critiques sont disponibles sur les deux sites www.kabyleuniversel.com et www.kabyles.com sous les intitulés : « A propos des Brobros : le dramaturge répond au chroniqueur » et « Réponse cinglante de Karim Achab à Chawki Amari, chroniqueur anti-kabyle dans le journal *El Watan* ».

Chawki Amari commet une autre bévue le 17 juin 2006 en publiant une chronique intitulée « Un bel été à Jijel²⁶⁴ » dans le journal *El Watan*. La chronique déballe les tribulations scandaleuses de l'ex-wali de Jijel qui lui a valu une réputation ignoble parmi celle du wali de Blida, ou celle du wali d'El Taref, cités dans la même chronique. Cette chronique se caractérise par un langage direct, cru et mordant :

Accusé de tous les maux, dilapidation des deniers publics, attributions de marchés douteux et détournement de budgets communaux, dans ces califats qui caractérisent les régions éloignées des centres de décision, il aurait même été, détail marquant, jusqu'à offrir un 4X4 de la wilaya à sa maîtresse. Trompe-t-on l'État quand on trompe sa femme ? Pas forcément. Mais quand les maîtresses de walis roulent dans les 4X4 de l'État à l'heure où la plus petite voiture de base coûte encore 4 ans de salaire de base, il y a de quoi monter au maquis

L'ex-wali est donc accusé de corruption, de transactions douteuses, de détournement de fonds publics à des fins personnelles, voire immorales. Le chroniqueur en parle ouvertement et sans retenu dans sa chronique et dénonce également le silence complice et le laxisme des autorités et du pouvoir qui se contente de muter les walis corrompus vers d'autres wilaya : « *L'ère féodale des walis, qui après avoir ruiné des wilayas sont souvent mutés dans d'autres wilayas pour perpétrer la même chose, a touché sa limite de l'acceptable* ». Ce même pouvoir qui les nomme et qui les transfère quand ils finissent de s'en mettre plein les poches, car ruiner une ville signifie en vider ses caisses et extorquer ses richesses : « *Qui limoge les walis ? Celui qui les nomme. Qui déclenche des enquêtes sur eux ?* ». C'est donc ce pouvoir qui est à l'origine de cette ruine et c'est lui qui autorise la corruption et l'escroquerie. Le chroniqueur pose deux questions importantes auxquelles il n'apporte pas de réponses, ou du moins la réponse n'est pas donnée explicitement, car il s'agit de questions rhétoriques dont le fond est ironique et dont le but est d'amener le lecteur à y apporter une réflexion et de créer un débat sur la question. L'émetteur de la question rhétorique ne lui apporte pas de réponse, parfois la réponse se trouve dans la question-même : « *est-ce le système qui a créé la corruption ou la corruption qui a fabriqué le système ? Est-ce le président qui nomme les walis ou les walis qui sont imposés au président ?* ».

La première question s'intéresse à l'origine du problème : qui a créé la corruption ? C'est le système. Il s'agit donc d'un système corrompu, créé par la corruption elle-même. Chawki Amari veut démontrer ici le cercle vicieux qui est à l'origine de la corruption et du système. Le système est propice à la corruption parce qu'il est défaillant et la corruption

²⁶⁴ Voir annexe des chroniques.

engendrera sans cesse des systèmes corrompus, elle est à la fois la cause et la conséquence de ce système. La deuxième question est plus difficile parce qu'elle est sujette aux diverses interprétations. Soit, c'est le président qui nomme les walis, il est donc à l'origine du problème, soit, ces walis lui sont imposés, et cela signifie que le président n'est pas la cause directe de la corruption mais il en est responsable puisqu'il l'autorise en l'acceptant de facto soit, le président n'a aucun pouvoir et est lui-même manipulé.

Le journaliste termine son texte en offrant un indice à son lecteur : « *Répondre à cette question de fonctionnement est déjà comprendre pourquoi ne fonctionne pas le pays le plus riche de sa région* ». Les réponses à ces questions apportent donc une explication à la situation lamentable du pays. Tout est question de décision : on ne peut combattre la corruption si le président lui-même nomme des responsables corrompus. On ne peut anéantir ou réduire la corruption si le président autorise d'autres personnes à prendre les décisions. On ne peut améliorer la situation du pays si le président n'a aucun pouvoir de décision.

À la suite de la publication de cette chronique, le wali dépose une plainte contre le chroniqueur Chawki Amari et le directeur du journal *El Watan* Omar Belhouchet. Le 27 mai 2007, la cour de Jijel a confirmé le verdict prononcé le 26 février : deux mois de prison ferme et le versement de la somme d'un million de dinars au wali, représentant les « dommages causés à la partie plaignante ». Le rédacteur en chef a encore une fois rappelé le caractère ironique et satirique de la chronique et de la caricature qui obéit à une double liberté : la liberté d'expression et la liberté d'interprétation. L'avocat qui a défendu les deux journalistes, maître Zoubir Soudani, a également insisté sur l'extravagance de cet art, à savoir la chronique et sur la bonne foi du chroniqueur. Il a également exprimé son étonnement quant à l'absence d'une enquête sur l'objet-même de la chronique, c'est-à-dire le wali et les accusations dont il était question dans la chronique de Chawki Amari.

Encore aujourd'hui, la caricature et la chronique sont victimes de censure, en Algérie comme partout dans le monde. La censure touche à la fois le domaine littéraire et artistique, particulièrement les œuvres à caractère comique. Elles sont sévèrement condamnées lorsqu'elles traitent des sujets politiques « délicats » comme les guerres ou les génocides, ou lorsqu'elles évoquent, même implicitement, des personnalités politiques.

Dieudonné²⁶⁵ est condamné à cause de ses sketches et certains de ses spectacles sont interdits en France. En Algérie, on condamne la corruption et l'on se retrouve incarcéré à cause de la vérité. Mais les journalistes et les écrivains algériens ne tressaillissent pas devant la censure, ni devant l'injustice des autorités. Ils se rappelleront toujours des mots du regretté Tahar Djaout qui paraphrase le poète palestinien Samih El Kacem : « *Le silence, c'est la mort, et toi, si tu te tais, tu meurs et si tu parles, tu meurs. Alors dis et meurs* ».

Chawki Amari continuera alors sur sa lancée en publiant des chroniques dans le journal *El Watan*. Avec subtilité, le chroniqueur aborde des sujets sociopolitiques en faisant l'analogie entre Histoire, géographie, archéologie et actualité algérienne. Sa formation de géologue lui permet d'investir ses connaissances scientifiques dans la rédaction de ses chroniques. Ainsi, le chroniqueur associe souvent l'actualité algérienne à des phénomènes naturels et à des vérités scientifiques en faisant usage de la métaphore, de l'ironie et des procédés argumentatifs, des stratégies d'écriture que le chroniqueur va utiliser dans ses écrits littéraires, ce qui va donner un aspect comique à ses textes.

Le 28 août 2012, il publie une impressionnante chronique où il met en évidence un point commun entre le pouvoir algérien et l'une des civilisations les plus anciennes de la planète. Sa chronique intitulée « Le syndrome maya²⁶⁶ » rappelle l'esprit « carré » des Maya qui rappellent à son tour l'esprit « carré » du pouvoir algérien. Le chroniqueur commence par exposer un phénomène scientifique dû au réchauffement climatique : la fonte de la glace du détroit de Behring qui relie la Sibérie à l'Alaska. De prime abord, nous supposons que le journaliste introduit un sujet écologique et souhaite aborder la question du réchauffement climatique, mais ce rappel alarmant de la nature qui se dégrade n'est qu'un préambule qui annonce un sujet qui touche la situation algérienne. La transition sera justement ce peuple maya qui, en l'absence de routes reliant l'Asie à l'Amérique (à cause de la glace qui s'est fendue), ne connaîtra jamais la roue et construira toute une civilisation selon une logique « carrée » :

La base de leurs pyramides était carrée, ils avaient des têtes carrées, circulaient dans des bus à roues carrées et faisaient leur couscous dans des couscoussiers carrés. Tout un monde carré, sans aucune courbe. Les Mayas ne tournaient pas, pas même en rond, et

²⁶⁵ Humoriste, acteur et militant politique français. Il s'engage en politique à la fin des années 1990. Depuis, il s'attache à manifester son militantisme dans ses one-man-show. Plusieurs de ses spectacles et de ses déclarations lui valent des accusations d'antisémitisme et déclenchent de vives polémiques qui vont s'aggraver dans les années suivantes.

²⁶⁶ Voir annexe des chroniques.

pour aller d'un point à un autre, étaient obligés de faire des angles droits. Même dans leur carte du monde, la Terre était non seulement plate, mais carrée.

Selon le chroniqueur, cet esprit carré revient plusieurs siècles plus tard en Afrique du Nord centrale, c'est-à-dire en Algérie. Ici se situe le palais d'El Mouradia, siège du « dieu-soleil qui allume l'univers et organise les délestages ». C'est autour de ce dieu, centre de l'univers qu'est l'Algérie, gravitent un groupe de ministres et d'hommes politiques qui voit leur petit monde « plat, carré et sans relief ». Ils constituent une pyramide institutionnelle interdite d'accès au peuple, et c'est justement l'absence d'un contact et d'une communication entre les deux mondes qui provoquera la chute de la pyramide :

Avec la chaleur actuelle, les rares passages entre la société et les sommets de la pyramide institutionnelle vont fondre, des terres fermes, comme le Club des Pins ou le Sénat, vont finir par être isolées du reste du monde, si ce n'est déjà fait. Les Mayas ont disparu, à l'écart des grands changements du monde et des inventions importantes. Comme les Mayas, le groupe qui dirige l'Algérie va très mal finir. Pire que les Mayas, des mois après les élections de mai, ils n'ont même pas inventé le calendrier.

La chronique se termine par une phrase très significative qui met en valeur la civilisation Maya dans le but de dénigrer le pouvoir politique en Algérie. Les Maya, malgré leur conception « carrée » de l'univers, est un peuple qui a réalisé des exploits dans un environnement naturel hostile : la terre des Maya est composée de calcaire et d'argile, et la rareté des cours d'eau comme les rivières et les lacs ne favorise pas l'activité agricole, d'autant plus que le climat se caractérise par l'abondance de la pluie qui cause souvent des inondations. Nonobstant, leur esprit « carré », les Maya a pensé aux grands réservoirs d'eau. Ce peuple actif et persévérant a connu une longue période de prospérité. Producteurs de maïs et de maintes richesses agricoles, les Maya ont établi un calendrier et une écriture sophistiqués, ont construit des temples et des pyramides qui existent jusqu'à nos jours, ils sont les hommes du Soleil qui ont suscité la curiosité et l'admiration des savants et des chercheurs.

Si les Maya et les gens d'El Mouradia ont en commun cette vision carrée du monde, tout le reste sépare ces deux groupes sociaux : l'un invente, progresse, s'épanouit. L'autre se retire au sommet de sa pyramide, se replie sur lui-même et rejette le peuple. Les Maya ont disparu à cause de la nature. On revient toujours au facteur naturel qui empêche la transmission du savoir. Leur climat et leur terre ont fait que leur agriculture sombre dans une crise interminable. La pauvreté s'installe et la civilisation décline et disparaît. Le groupe d'El Mouradia quant à lui, va disparaître à cause de son isolement, le peuple va se détacher de lui et cela va provoquer une perte de masse importante : le pouvoir politique ne fera plus le poids

devant la voix du peuple. Il disparaîtra ne laissant rien derrière lui, ni programme, ni calendrier, ni projet d'avenir.

C'est ainsi que Chawki Amari traite les questions algériennes. C'est ainsi qu'il formule sa problématique autour de la situation algérienne. C'est ainsi qu'il prédit la chute certaine et inévitable d'un pouvoir « carré ». Les chroniques de Chawki Amari sont riches en métaphores intelligentes, en questions ironiques, en discours satiriques, qui rappellent la visée argumentative de la chronique. Globalement, les chroniques de Chawki Amari se composent de trois phases qui constituent un raisonnement analogique. D'abord, le chroniqueur introduit le sujet sans le nommer explicitement, il expose un fait historique, un phénomène naturel, une loi scientifique, et cela donne l'impression qu'il fait l'exode d'un thème général, c'est la phase généralisation. Ensuite, il relève de ce sujet général et universel une particularité que l'on peut déceler dans la société algérienne ou dans la politique algérienne en particulier, c'est la phase analogie. Puis, il se focalise sur le cas algérien afin de révéler les lacunes de ce même phénomène en Algérie, cette phase est la déduction. Enfin, il tend à ridiculiser le phénomène particulier relatif à l'Algérie en le comparant au phénomène scientifique ou naturel. Cette phase marque la chute du raisonnement, ou la conclusion.

Tableau 1 : Phases d'argumentation dans la chronique « Le syndrome Maya »

Phases	Contenu de la chronique
Introduction Exposition Généralisation	C'est à cause du réchauffement climatique et non pas des climatiseurs. La glace du détroit de Behring, reliant la Sibérie à l'Alaska, ayant fondu il y a 10 000 ans, le passage entre l'Asie et l'Amérique du Nord fut rendu impossible. Conséquence désastreuse pour les Amérindiens : des inventions nées en Asie n'ont pu être transmises.
Analogie	Les Mayas , par exemple, n'ont jamais connu la roue, pas même le cercle. La base de leurs pyramides était carrée, ils avaient des têtes carrées, circulaient dans des bus à roues carrées et faisaient leur couscous dans des couscoussiers carrés. Tout un monde carré , sans aucune courbe. Ils ne tournaient pas, pas même en rond, et pour aller d'un point à un autre, étaient obligés de faire des angles droits. Même dans leur carte du monde, la Terre était non seulement plate, mais carrée.
Déduction	Ce qui rappelle un autre groupe , en Afrique du Nord centrale, qui pense encore que le monde est plat, carré et sans relief, et que le Soleil tourne autour d' El Mouradia et El Mouradia autour d'un seul homme, dieu-Soleil qui allume l'univers et organise les délestages, donne la vie et la retire comme un permis et sacrifie de jeunes vierges politiques sur des autels de luxe. Ce groupe est atteint du syndrome maya , voit son pays comme un carré dont il faut tenir les angles, ne tourne pas non plus, ou alors juste pour intervertir ministres et dirigeants d'entreprises

Conclusion/chute	Avec la chaleur actuelle, les rares passages entre la société et les sommets de la pyramide institutionnelle vont fondre, des terres fermes, comme le Club des Pins ou le Sénat, vont finir par être isolées du reste du monde, si ce n'est déjà fait. Les Mayas ont disparu, à l'écart des grands changements du monde et des inventions importantes. Comme les Mayas, le groupe qui dirige l'Algérie va très mal finir. Pire que les Mayas, des mois après les élections de mai, ils n'ont même pas inventé le calendrier.
-------------------------	---

À travers cette chronique, le sujet est introduit par l'exposition d'un phénomène naturel, le réchauffement climatique qui provoque la fente de la glace, et par conséquent les deux continents (Asie et Amérique) se trouvent séparés. Selon le chroniqueur, cet isolement a fait que le peuple Maya ne pût connaître la roue. Ainsi, sa civilisation s'est construite selon des dimensions carrées. Dans la deuxième phase de la chronique, le chroniqueur fait l'analogie entre l'esprit carré des Maya et celui des dirigeants algériens : « *Ce qui rappelle un autre groupe* ». Mais l'esprit carré des gens d'El Mouardia n'est pas dû au facteur naturel, mais à l'étroitesse de leur esprit qui voit le monde autour d'eux comme un carré dont on ne peut modifier ni la forme, ni la nature. Le monde de ce groupe n'est pas malléable, il n'est pas propice aux changements et n'accepte aucune évolution. La nature constante de ce groupe et leur isolement provoqueraient justement leur faiblesse, et par conséquent leur disparition. Ce résultat logique, le chroniqueur le précise dans la chute (ou la conclusion), et là aussi il revient à sa référence (les Maya) pour rappeler à son lecteur que ce peuple a toutefois inventé un calendrier sophistiqué, contrairement aux dirigeants algériens qui « *des mois après les élections de mai, ils n'ont même pas inventé le calendrier* ».

8.3 Ironie et commentaire

Étudions une autre chronique de Chawki Amari pour montrer l'utilisation des procédés argumentatifs (analogie, déduction). Dans « Le triste destin de Victor Sintès²⁶⁷ » publiée dans le journal *El Watan* le 9 août 2016, le chroniqueur introduit son sujet par un événement sportif, les Jeux olympiques. Il précise que la délégation algérienne qui s'est rendue au Brésil est composée de 100 membres dont une partie (36 membres) réunit des participants qui ne sont pas des athlètes : « *La délégation olympique algérienne est à Rio depuis quelques jours, embarquée avec ses 100 membres, dont 46 athlètes et les 18 joueurs de l'équipe de football. Il y a donc une bonne partie de non athlètes dans les bagages des sportifs* ». Ensuite, il en fait l'analogie avec

²⁶⁷ Voir Annexe des chroniques.

la bureaucratie algérienne : « *on connaît la bureaucratie algérienne où pour une personne qui produit, 10 sont chargées de lui délivrer des autorisations pour produire, 10 pour contrôler ce qu'il produit, et enfin 10 pour récupérer les taxes et impôts sur ce qu'il produit* ». Mais le sujet qui intéresse le chroniqueur n'est pas spécifiquement la délégation, ni la bureaucratie, c'est plutôt Victor Sintès qui l'intéresse : « *Le sujet concerne en fait Victor Sintès, escrimeur olympique spécialiste du fleuret et kinésithérapeute dans le civil* ». Et comme nous l'avions toujours connu, Chawki Amari passe au crible le sportif, étale son parcours où le joueur d'escrime n'a pas toujours été à la hauteur et explique ses échecs dus en partie à son « *alcoolisme chronique* ».

Nous l'avions compris, Chawki Amari n'épargne personne : ni dirigeants, ni hommes politiques, ni artistes, ni sportifs, pas même le Président de la République. Tout est sujet de critique et de dérision dans les chroniques de Chawki Amari. Le chroniqueur explique par la suite que le joueur d'escrime finit par avoir la nationalité algérienne et rejoindre son équipe olympique, raison pour laquelle l'athlète « *arrête officiellement l'alcool* ». Mais là aussi le sportif échoue et est éliminé au premier tour. Le chroniqueur finit son texte par des propos ironiques sur le destin de Victor Sintès : « *Triste destin. Avec son nouvel échec et de faibles possibilités d'avenir à 36 ans, le malheureux Victor Sintès va probablement reprendre l'alcool. Mais il a un passeport vert et il est le bienvenu à Alger. Où l'art du bar est aussi un genre d'escrime* », un énoncé qui voudrait dire ceci : l'échec de Sintès importe peu puisque le sportif va se consoler dans l'alcool, d'autant plus qu'il est le bienvenu à Alger, une ville où le joueur d'escrime trouvera certainement son bonheur, en l'occurrence l'alcool.

Les propos du chroniqueur ont encore une fois fait réagir la personne concernée. Victor Sintès ne dépose pas plainte comme l'avait fait l'ex-wali de Jijel mais publie un écrit sur les réseaux sociaux où il répond à un « *article affligeant de bêtises* » et incitant « *à la haine et au racisme* », et tente lui aussi l'art de la chronique en faisant un piètre portrait de Chawki Amari où le chroniqueur est présenté comme un « *acteur de second rôle* », « *caricaturiste peu renommé* » et « *ancien prisonnier récidiviste* ».

Il est vrai que le chroniqueur n'y est pas allé de main morte en rédigeant sa chronique et l'on perçoit clairement sa position envers la participation de l'Algérie aux Jeux olympiques et envers les différentes procédures administratives en Algérie qu'il résume dans le mot « *bureaucratie* ». Mais qu'est-ce qui aurait incité le chroniqueur à s'en prendre à un ancien athlète français devenu algérien qui, semble-t-il, aurait eu un problème d'alcool par le passé,

mais qui aurait tenté de redémarrer sa carrière sportive en intégrant l'équipe algérienne ? Si l'on arrive à comprendre les raisons pour lesquelles la communauté sportive algérienne – particulièrement ses dirigeants – est sévèrement critiquée par le journaliste et les reproches du journaliste envers un système administratif corrompu et défaillant, on ne peut comprendre clairement les motivations qui l'avaient amené à critiquer Victor Sintès. Une interprétation reste toutefois plausible : le cas de Victor Sintès ne serait qu'un prétexte pour critiquer un gouvernement qui encourage la médiocrité et qui favorise des sportifs peu rentables et de mauvaise réputation. L'Algérie serait le pays qui accueille généreusement ceux qui ont échoué et qui leur offre confort et opulence, et ce n'est pas un hasard si les plus médiocres sont ceux qui dirigent le pays, et cela explique sa perpétuelle régression.

Chawki Amari utilise un autre procédé relatif au discours argumentatif pour exprimer son opinion dans ses chroniques. Pour ce faire, il suffit de commenter un fait de l'actualité algérienne ou un discours (une phrase) prononcé par un homme politique. Le chroniqueur procède alors au commentaire et à l'analyse de cet événement ou de ce discours pour défendre sa thèse. Prenons comme exemple sa chronique « Une nation pour mon enfant²⁶⁸ » publiée le 16 mai 2013 où le chroniqueur commente une phrase prononcée par le ministre de l'intérieur DahouOuldKablia, alias DOK.

Le journaliste commence sa chronique par un constat général qui concerne l'opinion que les généraux et que les ministres ont de l'Algérie. C'est la première phase de l'argumentation. Ce constat introduit le sujet de la chronique : « *Tout comme un général voit son pays comme une grande caserne, une bonne partie des dirigeants actuels considèrent encore leur pays comme une maison familiale dont ils ont les clés et la garde* ». Donc, les généraux considèrent le pays comme une grande caserne et les ministres le considèrent comme une maison familiale qu'ils doivent surveiller et garder.

Dans la deuxième phase, il expose les faits dont il est question dans cette chronique :

Après le ministre des Finances qui a expliqué que « le budget de l'État est comme le budget d'un ménage, si on dépense trop et qu'on tire trop fort sur la corde, on va tout perdre », sans s'interroger sur le père absent et la maison livrée aux cambrioleurs, c'est au tour du ministre de l'Intérieur de voir les Algériens comme des enfants. DOK a rappelé qu'ils ont « un tempérament anarchique et anarchiste », pour expliquer qu'il faut les frapper, seule manière de les éduquer.

²⁶⁸ Voir annexe des chroniques.

Le chroniqueur donne au lecteur deux données ou deux informations qu'il va commenter dans la troisième phase de son argumentation. Dans le cas de cette chronique, les données sont deux phrases prononcées par deux ministres algériens :

Phrase 1 : « *le budget de l'État est comme le budget d'un ménage, si on dépense trop et qu'on tire trop fort sur la corde, on va tout perdre* », prononcée par le Ministre des Finances dont le chroniqueur cite le nom²⁶⁹ dans la phase du commentaire.

Phrase 2 : « *un tempérament anarchique et anarchiste* », prononcée par le Ministre de l'Intérieur, dont seules les initiales sont citées dans la chronique (DOK²⁷⁰).

La troisième phase de l'argumentation consiste à commenter ces deux données. Dans ce commentaire introduit par la conjonction d'opposition « mais », le chroniqueur remet en question les discours de ces deux ministres et exprime sa propre opinion sur leurs propos. Le chroniqueur, comme dans pratiquement toutes ses chroniques, finit son texte par une conclusion. Nous pourrions ainsi schématiser ces quatre phases d'argumentation dans le tableau ci-dessous :

Tableau 2 : Phases du commentaire dans la chronique « Une nation pour mon enfant »

Constat (introduction)	
« Tout comme un général voit son pays comme une grande caserne, une bonne partie des dirigeants actuels considèrent encore leur pays comme une maison familiale dont ils ont les clés et la garde »	
Donnée 1	Donnée 2
« le budget de l'État est comme le budget d'un ménage, si on dépense trop et qu'on tire trop fort sur la corde, on va tout perdre »	« un tempérament anarchique et anarchiste »
Commentaire (opinion)	
« Mais bref, une nation n'est pas une maison et ses citoyens ne sont pas les enfants des dirigeants. Sauf à parler de famille au sens mafieux du terme, l'Algérie n'en est pas une, mais un espace qui réunissant diverses composantes qui ne sont pas forcément d'accord entre elles et avec leurs dirigeants, d'où la nécessité de manifester et l'inconscience de réprimer »	
Concession	

²⁶⁹ Il s'agit de l'ex-ministre Karim Djoudi qui a été Ministre des Finances en Algérie du 4 juin 2007 au 29 avril 2014.

²⁷⁰ Dahou Ould Kablia. Il a été Ministre de l'Intérieur et des Collectivités locales en Algérie de 2010 à 2013.

« Mais d'accord, admettons que l'Algérie soit vraiment une famille. DOK en serait donc le grand-père fatigué, le général Toufik l'oncle sévère mais bienveillant, Karim Djoudi le grand frère qui travaille pour tous et le président Bouteflika en serait le père »
Problème
« Problème, on ne connaît toujours pas la mère, tout comme on ne sait pas à quel moment les enfants seront majeurs. Justement, le Président n'a pas d'enfant »
Conclusion
« L'Algérie est donc un grand orphelinat, sans père ni mère, mais avec beaucoup de surveillants »

Le commentaire lui-même se compose de trois étapes : l'opinion exprimée proprement, la concession qui vient accorder du crédit aux deux données avancées précédemment pour ensuite renforcer ses propres arguments, et le problème qui vient remettre en question, encore une fois, les données critiquées. La chronique se termine par une conclusion sous forme de métaphore et qui résume la situation du pays : « *L'Algérie est un grand orphelinat* », puisqu'en 2013, le président Bouteflika a marqué son absence à cause de son hospitalisation au Val-de-Grâce à la suite d'un accident ischémique transitoire. Son hospitalisation avait duré plus d'un mois et depuis, les apparitions publiques et médiatiques du président deviennent de moins en moins fréquentes, et dans les rares fois où le président apparaît exceptionnellement avec une personnalité politique étrangère, à l'instar de l'ex premier ministre français Emmanuel Valls en avril 2016, il affiche un état de santé fragile et très affaibli par la maladie.

Le père de la nation est donc physiquement absent, ainsi que la mère. On ne connaît pas au président une épouse, encore moins une progéniture : « *le Président n'a pas d'enfant* », et les millions d'enfants vivant sur le sol algérien n'auraient pas de parents non plus. Toutefois, ils doivent subir la surveillance rigide de policiers qui font office de proviseurs étouffant toute tentative de protestation ou de révolte. Le chroniqueur conclut par dire que l'Algérie n'est pas une maison familiale, encore moins une grande famille, mais plutôt « un grand orphelinat », une métaphore qui exprime la solitude du peuple, son déracinement, son manque d'affection et son désespoir.

En présentant ces quelques chroniques de Chawki Amari publiées au journal francophone *El Watan* dans la rubrique « Point Zéro », nous avons repéré et expliqué quelques procédés d'écriture utilisés par le chroniqueur dans son écriture journalistique. Cela nous permet d'avoir une idée sur ses stratégies d'écriture qui seront réinvesties dans son écriture littéraire. Celle-ci débute vers la fin des années quatre-vingt-dix aux éditions Baleine avec son premier recueil de nouvelles *De bonnes nouvelles d'Algérie*.

Mais avant de présenter l'ensemble des écrits littéraires de Chawki Amari, nous tenons à évoquer un autre aspect de cet homme polyvalent qui maîtrise plusieurs arts à la fois. De plus qu'il est journaliste, chroniqueur, caricaturiste et écrivain, Chawki Amari est également acteur. Il commence sa carrière cinématographique en 2013 quand il joue un second rôle dans le film franco-algérien *Les jours d'avant* de Karim Moussaoui. Un court métrage de quarante minutes et premier film du réalisateur qui met en scène la rencontre de deux adolescents algériens, Djaber et Yamina. Les deux jeunes gens, en évoquant leurs souvenirs d'enfance, tentent de s'aimer en pleine guerre civile. Le film expose la difficulté de se rencontrer entre filles et garçons et dénonce la violence qui interdit toute forme d'amour et de tendresse. *Les jours d'avant* a été récompensé plusieurs fois²⁷¹ et apprécié à la fois par le public que par la presse. *Le Monde* écrit à son sujet : « La force et la beauté de ces Jours d'avant sont de montrer, déjà, que cette barbarie naît de cette tension. C'est aussi de capter le moment où tout bascule et d'en faire une œuvre extraordinairement sensible juste, suggestive ».

En 2017, Chawki Amari participe au deuxième film de Karim Moussaoui intitulé *En attendant les hirondelles* qui raconte parallèlement trois histoires où l'on suit trois personnages perdus, s'interrogeant sur leur vie et sur les décisions qu'ils avaient prises ou celles qu'ils doivent prendre : Mourad, un promoteur immobilier divorcé qui remet en question ses choix et ses décisions, Aïcha qui doit choisir entre son désir pour Djalil et un autre destin promis, et Dahman dont le passé finit par le rattraper la veille de son mariage. Le film a reçu le Prix Aide à la Création de la Fondation Gan pour le Cinéma et a été sélectionné au festival de Cannes 2017 dans la sélection « Un certain regard ». Aussi, il a été sélectionné aux Journées cinématographiques de Carthage en 2017.

²⁷¹ Prix Format Court du meilleur court métrage au Festival international du film francophone de Namur, Grand Prix du jury et Prix de la meilleure actrice au Festival Premiers Plans d'Angers, Prix Lutin du meilleur film, Mention du jury au Festival de Clermont-Ferrand.

Dans les deux films de Karim Moussaoui, Chawki Amari joue un second rôle, celui d'un père. Dans *Les Jours d'avant*, il joue le rôle du père de Yamina, et dans le long métrage *En attendant les hirondelles*, il incarne le rôle du père d'Aïcha. Dans *Fatima*, sorti en 2015, il joue également le rôle du père. Dans ce film de Philippe Faucon, Chawki Amari est l'ex-mari de Fatima, une femme issue de l'émigration clandestine, et le père de leurs deux filles. Le film met en scène le quotidien d'une femme établie en France avec son mari quelques années plus tôt, et qui doit élever seule ces deux filles, l'une universitaire, l'autre adolescente. Fatima ne maîtrise pas la langue française et est souvent heurtée aux difficultés de communiquer avec son entourage, notamment avec ses deux filles qui ne maîtrisent pas la langue arabe. Après un accident de travail, Fatima décide de suivre des cours de français. Le film a été récompensé de nombreuses fois : Prix Louis-Delluc 2015, Prix du meilleur film français du syndicat de la critique cinéma, Prix Lumières du meilleur scénario à la 21^{ème} cérémonie (2016). Le film a également été élu meilleur film aux César 2016.

Dans le sous-chapitre suivant, nous allons exposer les différents écrits littéraires de Chawki Amari qui sont principalement des nouvelles, nous en avons compté une vingtaine publiées dans deux recueils de nouvelles individuels et deux autres recueils de nouvelles. Chawki Amari a également publié dans des recueils de nouvelles collectifs avec d'autres journalistes et écrivains algériens d'expression française.

9 L'aventure littéraire de Chawki Amari

Nous avons constaté que les chroniques de Chawki Amari traitent essentiellement des thèmes qui relèvent de l'actualité algérienne. Le chroniqueur utilise la chronique, qui contrairement aux autres articles de presse (éditorial, reportage, enquête, ...) est rédigée sur un ton moins sérieux et plus subjectif, pour y exposer son opinion personnelle sur le sujet abordé et afin d'inviter son lecteur à y poser un regard critique. L'objectif en est de créer un débat autour du sujet. Un débat quasi-absent au sein d'une vie politique stérile. Le chroniqueur constate que l'atmosphère politique du pays n'est pas propice aux échanges idéologiques, il utilise alors la chronique pour donner naissance à un échange d'idées et d'opinions.

Dans ses chroniques, on perçoit le raisonnement logique de Chawki Amari qui a eu une formation scientifique, celle de géologue. L'argumentation est le point fort de ses écrits, il utilise ainsi des procédés argumentatifs comme le raisonnement analogique et déductif, les

outils de la rhétorique comme la métaphore, la question oratoire ou encore l'ironie. Cependant, certaines chroniques de Chawki Amari dérangent quand elles évoquent des sujets « délicats » et des personnalités politiques qui peuvent user de leur pouvoir et de leur statut pour malmenier l'auteur de ces chroniques, entraver ses activités et l'empêcher de s'exprimer en toute liberté.

En effet, écrire implique une certaine liberté que le chroniqueur doit en payer le prix fort. La liberté d'exprimer son opinion n'est pas la bienvenue en Algérie, encore moins celle que l'on exprime en faisant usage de l'ironie. Les chroniques de Chawki Amari ont cette caractéristique comique qui éveille les soupçons et tire le lecteur de son sommeil. Le rire a un pouvoir inouï sur les opinions, son influence est profonde et son impact est certain. Voilà pourquoi les dirigeants considèrent la chronique comme dangereuse et tentent incessamment d'étouffer les idées qu'elle véhicule.

Certains chroniqueurs²⁷², pour immortaliser leurs chroniques procèdent à leur publication. C'est aussi le cas de Chawki Amari qui a publié en 2004 aux éditions Chihab un recueil de contes, de textes et de chroniques intitulé *Lunes impaires*. Mais Chawki Amari fait mieux, la majorité des textes publiés dans *Lunes impaires* sont inédits. Le recueil compte cent trente et un textes répartis en huit parties :

Tableau 3 :Les huit parties des *Lunes impaires*

Part I	<i>Les dix jours qui n'ébranlèrent pas l'Algérie</i>
Part II	<i>Quelques destins sans avenir</i>
Part III	<i>Tamachuts : contes pour adultes attardés</i>
Part IV	<i>Les lunes impaires du Ramadhan</i>
Part V	<i>La semaine à sept trous</i>
Part VI	<i>Happy seventies</i>
Part VII	<i>Contes et légendes des temps anciens</i>
Part VIII	<i>Un dernier voyage</i>

Ce recueil se caractérisant par sa diversité, contient à la fois des nouvelles, des chroniques et des contes. Les chroniques sont généralement d'une longueur de deux pages, les

²⁷² Comme Kamel Daoud qui publie en 2017 aux éditions Barzakh et Actes Sud un bon nombre de ses chroniques publiées entre 2010 et 2016. Le recueil est intitulé *Mes indépendances*.

nouvelles et les contes sont un peu plus longs. Comme son titre le révèle, la première partie « *Les dix jours qui n'ébranlèrent pas l'Algérie* » est composée de dix textes chacun racontant un événement ou un thème spécifique et rappelant globalement les dix années de terreur ou comme la qualifie certains : la décennie noire. Sans les nommer explicitement, le lecteur peut deviner à quel événement véridique le texte fait allusion. Ainsi nous pouvons dire que cette partie racontent les événements suivants : 1) « *Premier jour* » : des manifestations, 2) « *Deuxième jour* » : le massacre de Bentalha, 3) « *Troisième jour* » : les inondations de Bab El-Oued », 4) « *Quatrième jour* » : explosion d'une bombe, 5) « *Cinquième jour* » : l'ex président de l'Algérie, le défunt Mohamed Boudiaf, 6) « *Sixième jour* » : élections présidentielles, 7) « *Septième jour* » : les disparus de la décennie noire, 8) « *Huitième jour* » : le dégoût général, 9) « *Neuvième jour* » : un séisme, 10) « *Dixième jour* » : les catastrophes pétrolières.

La deuxième partie « *Quelques destins sans avenir* » se compose de cinq chroniques qui représentent des satires sociopolitiques, tandis que la troisième partie « *Tamachuts : contes pour adultes attardés* » contient neuf contes. La quatrième partie « *Les lunes impaires du Ramadhan* » – la plus longue – est composée de vingt-neuf textes courts et chacun fait référence à un jour du mois sacré du Ramadhan et traite comme sujet une valeur ou un thème à caractère spirituel ou moral avec sa définition : la foi, la raison, la frustration, la tradition, la honte, etc. La cinquième partie « *La semaine à sept trous* » est un texte rédigé à la première personne du singulier et sous forme de journal intime, il se compose de sept sous-parties chacune racontant une journée (du samedi au vendredi). La sixième partie « *Happy seventies* » constitue elle aussi un seul texte alors que la septième partie « *Contes et légendes des temps anciens* » est un ensemble de dix-neuf légendes très courtes. Enfin la dernière partie « *Un dernier voyage* » est une histoire intitulée *Le sens de L'Oued*.

Mais avant de publier *Lunes impaires*, Chawki Amari avait déjà entamé son expérience littéraire en publiant deux recueils de nouvelles. Dès la fin des années quatre vingt dix, il tente cette nouvelle expérience qui va le propulser quelques années plus tard dans le monde de la littérature algérienne d'expression française, et son nom se verra associé à des auteurs comme Abdelkader Djemaï, Azouz Begag, Boualam Sansal. Aussi, il fera partie de cette nouvelle génération d'écrivains journalistes qui basculent entre l'écriture journalistique et l'écriture littéraire à l'instar de Kamel Daoud, afin d'atteindre au mieux l'opinion publique mais aussi pour raconter une tragédie nationale. En effet, les écrits de Chawki Amari expriment à la fois son opinion sur les événements qui ont marqué l'Algérie pendant les années quatre vingt dix et

sur la situation sociopolitique du pays, et racontent des histoires noires qui s'inspirent d'une réalité cruelle et amère tout en s'imprégnant de son écriture journalistique. En 1998, il publie un recueil de nouvelles intitulé *De bonnes nouvelles d'Algérie*, un titre tout à fait ironique qui marque le début de sa carrière littéraire et qui indique de prime abord l'atmosphère sombre des histoires racontées dans ce recueil de nouvelles. En effet, les nouvelles prennent comme cadre spatio-temporel l'Algérie des années quatre vingt dix où la terreur est poussée à son extrême.

9.1 Le début de l'aventure ambiguë

De bonnes nouvelles d'Algérie a été publié en 1998 aux éditions Baleine, dans la collection Canaille/Revolver. Une collection qui englobe des romans et des nouvelles de crimes. Les thèmes traités se rapportent souvent au genre policier, au roman de crime et au récit tragique. La maison d'édition comprend d'autres collections qui se rapprochent du genre policier et du genre fantastique : « Baleine noire » qui est « *une collection éclectique de textes de littérature noire, gore, punk, fantastique, provocations horribles, étranges, atroces aussi, performances poétiques quelquefois* », mais aussi « Instantanées de Polar » et « Série grise ». Sur le site de la maison d'édition, fondée en 1995, la collection Canaille/Revolver est présentée ainsi : « *Comme son nom l'indique : des livres pour les canailles, qui possèdent des revolvers* ». On y trouve des auteurs comme Sylvie Picard (*Serial victime*, 1997), Pierre Filoche (*Quand on a que la mort*, 1997), et Pierre Fossard (*Je suis un assassin*, 1997). C'est dans la collection Canaille/Revolver que sont classées les nouvelles de Chawki Amari. Douze nouvelles qui abordent des sujets variés mais qui se rapportent tous à la mort. Voici les titres qui s'y réfèrent : 1) « *Parallaxe mortelle* », 2) « *Il fait toujours beau quelque part* », 3) « *C'était écrit dans le journal* », 4) « *La route des cœurs* », 5) « *L'infiniment maudit* », 6) « *Un autel à étage* », 7) « *Les deux versants de la porte rouge* », 8) « *La chose aux yeux mouillés* », 9) « *3° E* », 10) « *La légendes des hommes plats* », 11) « *Et un jour, la lune se vida* », 12) « *Les tiroirs électriques* ».

Dix ans plus tard, ce recueil de nouvelles est réédité aux éditions Chihab, intitulé *À trois degrés, vers l'Est*. Dans la nouvelle édition, on remarque l'absence de quatre nouvelles qui ont été remplacées par cinq autres nouvelles. On constate également que le titre d'une nouvelle a été modifié : « *Un autel à étages* » dans la première édition devient « *Les étages du sacrifice* » dans la réédition. Les nouvelles qui ont été retirées lors de la réédition sont « *Les deux versants de la porte rouge* », « *La légende des hommes plats* », « *Et un jour, la lune se vida* », ainsi que

« *Les tiroirs électriques* ». Elles ont été remplacées par « *Vérités verticales* », « *Le sculpteur de clous* », « *Un homme trop debout* », « *Le Un* », « *L'insoutenable sensualité du plastique* ».

La couverture²⁷³ de la première édition du recueil laisse apparaître une couleur noire dominante. Tradition répandue aux éditions Baleine qui publient principalement des romans policiers, des romans de crime et des polars. Cette couleur pour traduire l'atmosphère sinistre et obscure qui règne sur les douze histoires du recueil, et laisse entendre qu'il s'agit probablement de scènes macabres et de crimes abominables. L'espace noir est parcouru par une couleur blanche sur laquelle sont marqués en noir le nom de l'auteur et le titre du recueil : *De bonnes nouvelles d'Algérie*. Un titre ironique qui ne peut induire en erreur un lecteur averti puisque la couleur et l'aspect de la couverture n'annoncent rien de joyeux. N'oublions pas que le recueil a été publié en 1998, l'année qui a marqué l'apogée des hostilités terroristes en Algérie.

Sur la quatrième de couverture du recueil, on peut lire ceci : « *Douze nouvelles noires qui racontent l'Algérie d'aujourd'hui à travers des séquences du quotidien. Souvent proche du conte, le récit est éclairé par le symbolisme et la métaphore. Le portrait saisissant d'un pays que ses habitants qualifient "d'immense hôpital psychiatrique à ciel ouvert"* ». Cela vient confirmer l'atmosphère épouvantable des histoires et donne une idée sur les thèmes qui y sont abordés. Le contexte sociopolitique est donc « l'Algérie d'aujourd'hui », c'est-à-dire l'Algérie des années quatre vingt dix, la décennie noire. Les histoires racontées s'inspirent d'un quotidien marqué par la violence et la mort. Certains récits ont la forme d'un conte allégorique et métaphorique. Nous reviendrons sur la signification du caractère symbolique des histoires dans l'analyse du corpus.

Mais ce qui interpelle dans ces récits c'est l'utilisation du comique. Une bonne partie des nouvelles présentent des situations comiques et des scènes burlesques malgré l'atmosphère noire de l'histoire. Par exemple, « *Il fait toujours beau quelque part* » est l'histoire d'un homme poursuivi à la fois par la police et par un groupe de terroristes et demandant l'asile dans un bar ! Et « *3°E* » est le voyage étrange et comique de deux Algérois dans le Sahara algérien. Mais les histoires les plus drôles sont celles qui ont été incluses dans le recueil lors de la réédition (elles ont remplacé des histoires plus sombres). Nous ignorons si les modifications qui ont été rapportées au recueil émanent de la volonté de l'auteur ou de celle de l'éditeur, mais nous

²⁷³ Voir annexe des couvertures.

supposons qu'on a tenté d'introduire un brin de comique et de douceur (camouflée) au recueil, puisque le nouvel éditeur, Chihab, le présente ainsi sur la quatrième de couverture de la réédition : « *À travers une série de nouvelles pleines d'humour, de tendresse et de cruauté, Chawki Amari raconte sa ville, Alger du 3^e Est, autour de laquelle tout tourne, tout part et tout revient* ».

Mais *De bonnes nouvelles d'Algérie* reste le recueil de nouvelles qui marque le début de l'aventure littéraire. Une aventure ambiguë que le chroniqueur va entreprendre en publiant d'autres recueils, des récits et de romans qui traitent le thème de la mort avec comique. Des écrits littéraires qui abordent explicitement ou implicitement la situation sociopolitique de l'Algérie pendant la décennie noire et le lendemain de cette tragédie, évoquant ainsi sa violence, ses massacres et le traumatisme dont souffre toute une population. La mort sera alors le thème principal des écrits de Chawki Amari, mais il sera abordé assez souvent d'une manière ironique, voire comique. Nous reviendrons sur cet aspect risible de l'écriture dans l'analyse du corpus.

Dans ce sous-chapitre, nous présenterons les écrits littéraires de Chawki Amari, ceux qui ont été publiés après *De bonnes nouvelles d'Algérie* jusqu'en 2018, l'année de publication de son dernier roman *Balak*. Nous reprendrons également la réédition de son premier recueil de nouvelles et sur les nouvelles qui ont été ajoutées lors de la réédition. Nous ferons une synthèse des différentes intrigues, des thèmes traités, des événements racontés et des caractéristiques de chaque récit.

Nous notons, entre autres, que Chawki Amari est auteur de nouvelles et de romans, mais ce n'est pas selon cette logique que sera organisé notre exposé. Nous commencerons par présenter le recueil collectif auquel le chroniqueur avait participé en 2003 et dont les événements se déroulent à Alger, *Alger, ville blanche sur fond noire*. Ensuite nous présenterons le premier roman de l'auteur où l'histoire se déroule en grande partie dans la capitale algérienne. Nous essaierons donc de classer ses écrits selon les lieux servant de décor aux histoires racontées. Nous distinguons deux lieux principaux qui reviennent assez souvent dans les écrits de Chawki Amari. Le premier c'est Alger, le deuxième c'est le Sahara. Le sous-chapitre suivant se focalisera donc sur les histoires qui ont eu lieu dans le Sahara algérien. Le troisième sous-chapitre présentera les autres écrits de l'écrivain. Le tableau ci-dessous résume les lieux principaux des récits :

Tableau 4 : Lieux fictionnels dans les écrits de Chawki Amari

Lieux principaux	Récits/Romans/Recueils
Alger & le Sahara	<i>De bonnes nouvelles d'Algérie</i> (1998) <i>À trois degrés, vers l'Est</i> (réédition, 2008)
Alger	<i>Alger, ville blanche sur fond noir</i> (2003) <i>Après-demain</i> (2006) <i>Alger, quand la ville dort</i> (2010)
Le Sahara	<i>Nationale 1</i> (2007) <i>Le faiseur de trous</i> (2007)
Alger & la Kabylie	<i>L'âne mort</i> (2014)

Nous remarquons que la ville d'Alger représente l'espace privilégié des fictions de Chawki Amari. On retrouve ce lieu dans un roman et trois recueils de nouvelles. Mais aussi le Sahara pour lequel l'auteur a consacré un récit, un roman et la nouvelle la plus longue de son recueil de nouvelle *À trois degrés, vers l'Est*. Si cet auteur choisit la capitale pour placer les événements de ses nouvelles, c'est parce qu'il s'intéresse avant tout à l'espace urbain qui représente le lieu de sa naissance et l'endroit où il avait grandi et s'était formé. Il décrit sa ville dans tous ses états imaginables : une ville de crime dans « *Vérités verticales* », une ville désertique dans « *C'était écrit dans le journal* », une ville détruite et inexistante dans « *L'infiniment maudit* ».

Pour ce qui est du Sahara, le choix émane d'une passion inouïe pour le désert et d'une curiosité avide à découvrir et à redécouvrir ses vestiges éternels et ses lignes dont l'harmonie géométrique fascine l'écrivain, ce désert qui, selon lui, représente la forme finale que va prendre chaque matière quelle que soit sa nature, car c'est dans cet océan futur que « *tout va fondre : hommes et pierres : chaque fois que je réalise que, géologiquement, toutes les planètes, y compris la Terre, ont pour finalité de se transformer un jour en désert stérile, j'ai envie d'y aller*²⁷⁴ », explique l'écrivain géologue.

9.2 Point de départ : Alger

²⁷⁴ TEMLALI, Yassin, « Rencontre avec Chawki Amari, écrivain et dessinateur : Le désert loin des clichés pour touristes », disponible sur : <http://www.babelmed.net/article/2251-rencontre-avec-chawki-amari-ecrivain-et-dessinateur/>, consulté le 19/8/2018 à 13h37.

Le deuxième livre de Chawki Amari ne fait pas trop parler de lui pour la simple raison qu'il s'agit d'un ouvrage collectif auquel le chroniqueur avait participé. Il est intitulé *Qui veut noyer son chien...* et publié en 1999 aux éditions Ringolevio, soit deux ans après la publication de son premier recueil de nouvelles *De bonnes nouvelles d'Algérie*.

En 2003, Chawki Amari participe à un autre ouvrage collectif, un recueil de nouvelles intitulé *Alger, ville blanche sur fond noir* publié aux éditions Autrement. Le recueil contient cinq nouvelles, chacune d'une trentaine de pages. Le nouvelliste a publié ce recueil avec quatre autres journalistes et chercheurs universitaires : Vincent Colonna, Virginie Brac, Rima Ghazil et Mohamed Kacimi. Vincent Colonna est un romancier franco-algérien, il est aussi essayiste spécialiste en autofiction, il a également des travaux sur les séries télévisées. Il a publié des romans sous son vrai nom, citons *Yamaha d'Alger* (1999) et *Ma vie transformiste* (2001). Ainsi que des romans policiers en usant d'un pseudonyme (Barouk Salamé) : *Le Testament syriaque* (2009), *Arabian thriller* (2011) et *Une guerre de génie, de héros et de lâches* (2012). Virginie Brac est une romancière française et scénariste de télévision. Elle a commencé sa carrière littéraire en publiant des polars : *Sourire kabyle* (1982) et *Mort d'un fauve* (1983), elle a par la suite publié une série de romans qui met en scène les enquêtes d'une psychiatre urgentiste, Véra Cabral. Quant à Mohamed Kacimi, il est écrivain et dramaturge algérien. Il a publié un bon nombre de romans depuis la fin des années quatre vingt, parmi lesquels *Le Mouchoir* (1987), *Le Jour dernier* (1995), *L'Orient après l'amour* (2009) et *La Confession d'Abraham* (2012). Il a également composé des pièces de théâtres comme *Babel-Taxi* (2003), *La table de l'éternité* (2014) et *Holy Land* (2014). Il est aussi l'auteur d'une adaptation théâtrale de *Nedjma* Kateb Yacine en 2003.

Alger, ville blanche sur fond noir raconte, en 156 pages, des histoires qui se déroulent à Alger vers la fin des années quatre vingt dix et au début des années deux mille. Le recueil commence par une nouvelle dont l'auteur est Vincent Colonna, intitulée « *L'Ataya courage* » et qui raconte les péripéties d'un touriste à Alger qui doit supporter les bavardages d'un chauffeur de taxi. La deuxième nouvelle, « *Le rêve fou de Madame Azouz* », raconte le rêve de Madame Azouz d'hériter de la villa d'une vieille dame après avoir marié plusieurs jeunes filles en France. Vient ensuite l'histoire d'un homme alcoolique et de ses errances dans Alger l'obscur, la nouvelle est intitulée « *Le Doudji* », Chawki Amari est l'auteur de cette nouvelle. « *Troubles* », c'est le titre de la quatrième nouvelle ; c'est l'histoire d'une jeune femme algérienne de trente cinq ans vivant en France et qui, avant son départ, organise une fête où doivent se réunir ses amis dans des conditions défavorables. Enfin, « *Tous les garçons et les*

filles » met en scène l'Algérie au lendemain de l'indépendance. Cette nouvelle Algérie est décrite à travers les yeux d'un jeune homme qui quitte son village pour s'installer à Alger.

Cinq histoires aussi sombres les unes que les autres nous plongent au cœur d'Alger et nous peignent l'atmosphère morose de la ville au lendemain d'une décennie noire traumatisante. Le portrait est réaliste, presque cruel de cette ville qui inspire l'insécurité, la corruption, le désarroi et le désespoir. La première nouvelle porte le titre d'une expression que le chauffeur de taxi répète constamment et qui porte en elle-même un terme vulgaire en Algérie et qui signifie la pédérastie ou l'homosexualité passive, et parfois la prostitution. « *L'Ataya courage* », qui pourrait signifier « Il faut avoir du courage pour être pédophile/homosexuel ou pour se prostituer », témoigne du langage vulgaire que le « taxieur » adopte dans ses discussions même avec des touristes étrangers, en l'occurrence un journaliste français que le chauffeur va par la suite dépouiller en lui dérobant ses vêtements, son argent et ses papiers. La phrase fétiche du chauffeur, slogan de débauche et de vice, vient ici encourager le brigand à commettre son acte abominable. On l'aurait bien compris, il faut du courage pour oser une telle bassesse.

La deuxième nouvelle, intitulé « *Le rêve fou de Madame Azouz* » et signée Virginie Brac, met en personnage principal une femme prête à tout pour arriver à ses fins. Une femme capable de toutes les monstruosité pour réaliser son rêve, du simple mensonge au meurtre le plus abominable. En Algérie, des fanatiques religieux tuaient pour une idéologie absurde. Le crime pouvait-il avoir d'autres formes non religieuses, non idéologiques ? Il se trouve que oui. Alger, la ville blanche regorge de criminels, de voleurs et de violeurs, parmi lesquels des hommes et même des femmes osant l'impardurable dans une société où le terrorisme avait déjà assombri les cœurs et les âmes. Certains en profitent même pour camoufler leurs crimes en actes terroristes, ainsi ils pourront écarter tout soupçon à leur égard. La nouvelle est sombre mais l'écriture est paradoxalement comique, un comique que l'on retrouve également dans les écrits de Chawki Amari, notamment dans son recueil de nouvelles *À trois degrés, vers l'Est*, comme en témoigne Yassine Tamlali dans sa revue en ligne Babelmed :

Les événements de la majeure partie des textes se déroulent à Alger, transformée en scène pour les plus inhabituelles rencontres et les plus inattendues surprises. Un homme découvrant l'angoisse d'une Algérie subitement vidée de ses habitants [...] Des tueurs qui expédient leurs victimes dans l'autre monde rien qu'en appuyant sur la « détente » de leur appareil photo. Un jeune homme qu'une incontrôlable érection devant un barrage de policiers [...]. Ce sont là quelques héros de Chawki Amari : exténués par la ville, ils ne

s'en lassent pas pour autant, recherchant le réconfort dans l'invention de nouvelles légendes urbaines et dans une langue qui suinte l'ironie et le désespoir²⁷⁵

La ville d'Alger revient dans le premier roman de Chawki Amari, publié en 2006 aux éditions Chihab. Le chroniqueur n'avait publié jusque là que des nouvelles. C'est avec *Après-demain* que Chawki Amari se lance dans l'art du roman. Le roman raconte le retour de Pedro, alias Badro, vers son pays natal qu'est l'Algérie. Badro a vécu en France pendant de longues années (15 ans). De ce fait, l'actuelle Algérie lui est un pays inconnu, car le pays a changé. Pedro se trouve contraint un beau jour de traverser la mer méditerranée afin de livrer en Algérie une cargaison de tranquillisants et d'anxiolytiques. Le produit miracle qui va aider des centaines d'Algérois traumatisés par « la guerre » à retrouver un sommeil paisible. L'émigré est réticent, il n'apprécie pas l'idée d'y retourner après une longue absence, après une « guerre » traumatisante, au milieu d'un peuple toujours sous le choc, mais il est conscient que ce peuple peut être insensible à la tragédie, il est tout à fait capable de se recroqueviller sur lui-même et de fermer ses yeux devant l'horreur :

Pedro réfléchit. Il n'est pas contre l'idée d'aller à Alger, mais il n'aime pas être pris au dépourvu. Maintenant qu'il y pense, il a des souvenirs de la ville, fille du soleil et des vents croisés. Malgré la brouille avec son père, Pedro a encore en tête ces images d'une étrange contrée où l'indolence repousse toujours les limites du temps et du possible, de la cruauté et de la folie criminelle.²⁷⁶

Son patron l'encourage et le motive en lui rappelant le caractère normal de l'absurdité algérienne : « *Si on te demande ce que tu fais, tu dis "normal", tu es normal, tu ne fais que des trucs normaux, même si tu égorges des chats pour vivre, c'est normal, il faut bien vivre*²⁷⁷ ». À Alger, Pedro rencontre les deux antipodes qui forment la population algéroise et qui symbolisent les deux facettes de l'Algérie. D'un côté, l'ancienne génération représentée par un vieux colonel à la retraite, attendant l'ultime assaut des groupes islamistes armés. De l'autre côté, la nouvelle génération, la jeunesse algéroise inconsciente, superficielle, se livrant à des escapades nocturnes et rêvant d'aventures sans lendemain.

Un point commun : l'illusoire paix qui prend la forme d'une réconciliation nationale et l'avenir incertain d'un pays qui sommeille sur une multitude de problèmes en tout genre. *Après-demain* est l'allégorie d'un pays en dormance, d'un peuple de zombies qui dort pour oublier un

²⁷⁵ TEMLALI, Yassin, « À trois degrés, vers l'Est, recueil de nouvelles Chawki Amari », disponible sur : <http://www.babelmed.net/article/2366-a-trois-degres-vers-lest-recueil-de-nouvelles-chawki-amari/>, consulté le 19/8/2018 à 12h47.

²⁷⁶ AMARI, Chawki, *Après-demain*, Éditions Chihab, 2006, p. 25.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 45.

passé tragique en attendant un avenir sur lequel plane le doute et la peur. *Après-demain* symbolise l'avenir, mais quel avenir ? Si l'Algérien était incapable de connaître le lendemain, comment pourrait-il deviner le surlendemain ? Ce premier roman de Chawki Amari questionne les esprits errants, se livre à une expérience onirique et explore les gouffres de l'inconscient, mais revient toujours aussi perplexe, aussi confus, à l'image de l'avenir, mais ce premier roman est aussi le plus vrai, le plus authentique, le plus cruel.

En 2010, l'auteur publie son quatrième texte littéraire qui place l'action au cœur d'Alger. Après trois publications qui font honneur à Alger : *De bonnes nouvelles d'Algérie* (1998) où les histoires se déroulent majoritairement à Alger, *Alger, ville blanche sur fond noir* (2003) où toutes les scènes se déroulent dans la capitale, et son premier roman *Après-demain* (2006) qui met en scène Alger au lendemain de la décennie noire, le nouvelliste participe à un troisième recueil de nouvelles. Il s'agit cette fois-ci encore d'Alger, la ville où l'écrivain est né et a grandi, c'est aussi la ville où il a fait des études en géologie à l'université de Bebbouze, et il s'agit encore une fois dans ce recueil de nouvelles de la nuit, de l'obscurité et du silence, puisque le recueil porte le titre significatif d'*Alger, quand la ville dort*, un clin d'œil au film américain *Quand la ville dort* (*The Asphalt Jungle*) sorti en 1950 et réalisé par John Huston (*Les Insurgés*, *Moulin Rouge*, *Moby Dick*, *Casino Royale*, ...) : « Nous avons imaginé une sorte de synopsis portant un clin d'œil au film *Quand la ville dort* de John Huston. Alors, nous avons demandé à chaque auteur de faire une nouvelle. Ces nouvelles s'imprègnent d'une atmosphère noire. Le roman noir est probablement le meilleur pour refléter Alger²⁷⁸ ».

Tout comme le film, une atmosphère sombre et angoissante domine le décor représenté à travers les histoires, et dévoile les dessous de la ville. Une ville qui dort sous la violence, le crime et la corruption, et que l'on découvre à travers les textes de cinq auteurs algériens et à travers les photographies de Nasser Medjkane et de Sid Ahmed Semiane.

Alger, quand la ville dort a été publié aux éditions Barzakh (Alger) où Chawki Amari avait publié son deuxième roman *Le faiseur de trous* trois ans plus tôt. Le recueil se compose de sept nouvelles : « *Le transsexuelle Est-Ouest et le minotaure 504* » de Kamel Daoud, « *Alger, nombril du monde* » de Habib Ayyoub, « *Le sixième œuf* » de Kaouthar Adimi,

²⁷⁸ Propos de Selma Hellal, éditrice et créatrice des éditions algériennes Barzakh, dans « La nouvelle : un exercice de liberté. Rencontre avec les auteurs du recueil *Alger, quand la ville dort* », disponible sur : <https://www.liberte-algerie.com/culture/la-nouvelle-un-exercice-de-liberte-86379/pprint/1>, consulté le 19/8/2018 à 12h56.

« *L'homme sans ailes* » de Chawki Amari, « *Les chiens errants* » de Hajar Bali, et enfin « *La dernière course* » et « *Des nuits dans mon rétroviseur* » de Sid Ahmed Semiane.

Le recueil vient combler le manque d'une littérature policière algérienne et rendre hommage à une ville aussi fascinante que redoutable. En effet, Alger qui éblouit à la fois par une architecture ancienne et imposante (la Casbah) et par une vie ultramoderne qui inspire le luxe et le confort, est aussi une ville qui inspire l'insécurité et la mort : « *Alger est comme une belle femme mais en la touchant, c'est un homme. C'est une ville qui abuse et qui fait peur. C'est une sorte de grand destin ou alors un animal*²⁷⁹ », souligne Kamel Daoud, l'auteur de la première nouvelle.

Kamel Daoud, comme nous l'avions vu dans le chapitre précédent, est lui aussi journaliste et chroniqueur. Il commence sa carrière journalistique en 1994 au *Quotidien d'Oran*, journal algérien francophone, où il publie des chroniques dans la rubrique « Raïnaraïkoum ». Il a également été rédacteur en chef du quotidien pendant huit ans. Kamel Daoud entame sa carrière littéraire avec un récit intitulé *La Fable du nain*, publié en 2003 aux éditions Dar El Gharb, mais sa carrière littéraire se lance véritablement avec un recueil de nouvelles intitulé *La Préface du Nègre* publié en 2008 aux éditions Barzakh et qui lui vaut le prix Mohammed Dib. Par la suite, Kamel Daoud publie deux romans à succès : *Meursault, contre-enquête* (2013) et *Zabor ou Les Psaumes* (2017).

Habib Ayyoub, auteur de la nouvelle « *Alger, nombril du monde* » est également journaliste et écrivain algérien. Son vrai nom est Abdelaziz Benmahdjoub. Ses éditeurs lui conseillent d'écrire sous un pseudonyme, alors il choisit le nom du prophète le plus misérable et le plus patient. Il a été correspondant de presse du quotidien *Le Jeune Indépendant* et journaliste économique au journal *Liberté*. Parallèlement, il a publié des romans et des nouvelles aux éditions Barzakh : *C'était la guerre* (nouvelles, 2002), *Le Palestinien* (roman, 2003) et *L'Homme qui n'existait pas* (nouvelles, 2009). Pour ce qui est de Kawthar Adimi, elle est écrivaine algérienne établie en France depuis 2009. Elle a publié des nouvelles, mais aussi trois romans : *L'Envers des autres* (2011), *Des pierres dans ma poche* (2015), *Nos richesses* (2017).

²⁷⁹ Propos de Kamel Daoud dans « La nouvelle : un exercice de liberté. Rencontre avec les auteurs du recueil *Alger, quand la ville dort* », disponible sur : <https://www.liberte-algerie.com/culture/la-nouvelle-un-exercice-de-liberte-86379/pprint/1>, consulté le 19/8/2018 à 12h56.

Quant à Sid Ahmed Semian, il est lui aussi chroniqueur algérien, connu sous ses initiales S.A.S. Il a publié des chroniques comiques dans plusieurs journaux algériens francophones : *El Watan*, *Liberté* et *Le Matin*. En 1998, il fait preuve de courage et de sincérité en publiant un livre qui raconte les événements d'octobre 1988, *Octobre, ils parlent*, publié aux éditions Le Matin. En 2005, il réunit une centaine de ses chroniques publiées dans le quotidien Le Matin de 1999 à 2002 dans un recueil de chroniques intitulé *Au refuge des balles perdues, chroniques des deux Algérie*.

Quatre, parmi cinq auteurs du recueil, sont initialement des journalistes et des chroniqueurs : Chawki Amari, Kamel Daoud, Habib Ayyoub et Sid Ahmed Semian. Ils ont eu une longue carrière journalistique et ont excellé pendant de longues années dans l'art de la chronique. Leur expérience journalistique a donc profondément influencé leurs écrits littéraires, cela explique leur choix quant à la forme des récits : ces écrivains publient davantage des nouvelles que des romans, ils préfèrent donc la brièveté, caractéristique typique de la chronique. De plus, ils optent pour le même rythme et le même style : les nouvelles sont caractérisées par un comique corrosif qu'elles ont hérité de la chronique. Chawki Amari est l'auteur de la nouvelle intitulée « *L'homme sans ailes* ». Dans cette nouvelle, l'auteur rend hommage à la capitale : « *La capitale est méprisée, c'est une ville hybride. On ne lui rend pas assez hommage pourtant c'est le berceau de la culture, de l'économie, de la philosophie... J'ai voulu rendre hommage aux Algérois : les jeunes, les intellectuels, les sdf, les alcooliques*²⁸⁰ ».

Un autre roman de Chawki Amari place l'histoire dans la capitale, c'est *L'âne mort*, un roman publié aux éditions Barzakh en 2014. Le troisième roman du journaliste est un récit de voyage puisqu'il raconte le déplacement de trois amis algérois vers la Kabylie. Les premiers événements de l'histoire se déroulent à Alger mais à la suite d'un incident désagréable, les trois amis sont contraints d'improviser un voyage inattendu dont le principal objectif est de quitter la ville.

L'âne mort raconte l'aventure singulière de trois amis et d'un âne mort. L'absurdité de la condition algérienne se reflète à travers la mort accidentelle d'un âne. *L'âne mort*, comme le titre l'indique, est l'histoire d'un âne, en plus de sa cécité, il est mort accidentellement. C'est du moins ce qui est en apparence. Quand la mort n'est pas préméditée, elle est considérée

²⁸⁰ Propos de Chawki Amari dans « La nouvelle : un exercice de liberté. Rencontre avec les auteurs du recueil *Alger, quand la ville dort* », disponible sur : <https://www.liberte-algerie.com/culture/la-nouvelle-un-exercice-de-liberte-86379/pprint/1>, consulté le 19/8/2018 à 12h56.

comme accidentelle. Dans le pire des cas, il s'agit d'une plaisanterie qui a mal tournée. Cet animal pour lequel on n'éprouve ni affection ni pitié, devient accidentellement la raison pour laquelle les trois amis quittent Alger à la hâte avec un âne présumé mort dans le coffre de la voiture et deviennent des fugitifs, tout comme Lucius qui se cache sous l'apparence d'un âne dans *L'âne d'or* d'Apulée, un roman latin qui raconte les aventures d'un homme transformé accidentellement en âne.

Tissam, Lyès et Mounir sont trois amis quadragénaires que la malchance n'a pas quittés durant toute leur vie : célibataires à quarante ans, ils n'ont pas de travail stable qui leur assure un avenir meilleur. À cet âge-là, l'avenir même semble leur échapper et les trois algérois, lassés d'une vie monotone à Alger, tentent de trouver un moyen d'échapper à un malaise général et d'améliorer leur niveau de vie en augmentant leur pouvoir d'achat, et ce, autour d'une table dans un salon de thé à Alger.

Le chômage, les déceptions amoureuses, la pénurie de logements et tant de problèmes pèsent sur le cœur des trois protagonistes. À ce poids si lourd qu'ils peinent à supporter, vient s'ajouter le poids d'un cadavre d'âne qu'ils ont tué accidentellement. Tout est question de poids dans ce roman aux situations absurdes. Des interrogations et des réflexions sur le poids en toute ironie : « *l'Homme est allé si loin, a pensé si fort et s'est élevé si haut que non seulement il a réussi à peser l'univers mais peut se permettre aujourd'hui de l'accuser de dissimuler une masse manquante, tel un ministre qui manipulerait avec légèreté budgets et caisses noires*²⁸¹ ».

Les références aux poids sont nombreuses dans ce roman, comme pour rappeler le poids qui pèse sur toute l'Algérie où même le climat est insupportable « *Il fait lourd aujourd'hui* ²⁸² » et les interrogations qui se rapportent à la pesanteur ne manquent pas dans ce roman à la fois absurde et philosophique :

Combien pèsent l'air qui nous enveloppe, la tradition qui nous enferme, notre famille, nos voisins ou l'Algérie qui nous pèse ? Comment vivre avec légèreté dans un espace qui nous plombe, nous fige et nous attire la terre des ancêtres en raison du carré inverse de la distance qui nous en sépare, nous cloue au sol comme des vers de terre au carré inverse de la distance selon Newton ?²⁸³

²⁸¹ AMARI, Chawki, *L'âne mort*, Barzakh, 2014, p. 9-10.

²⁸² *Ibid.*, p. 11.

²⁸³ *Ibid.*, p. 10.

Quand on s'interroge sur l'espace, on médite sans nul doute sur le temps. L'espace et le temps, deux variantes qui représentent un handicap et un obstacle pour les Algériens : l'espace est limité par des frontières, c'est donc une prison, et le temps finit toujours par manquer : « *C'était hier. Ou avant. Quand on est assis, on perd souvent la notion du temps car celui-ci est connu pour marcher, voire courir. À moins que le temps ne passe pas et que ce soit nous qui le traversons*²⁸⁴ ». Ce genre de réflexions est répandu dans les romans à caractère absurde, *L'Étranger* d'Albert Camus marque les esprits par son célèbre incipit « *Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas* ».

Le temps et l'espace amènent vers d'autres problèmes dont souffrent les Algériens en général et les Algérois en particulier : la désorganisation. D'ailleurs, on se demande si le manque de temps et d'espace en Algérie ne serait pas à cause d'un désordre de la part des Algériens : ils organisent très mal leur temps et leur espace. Ce désordre se voit notamment dans les villes :

La désorganisation est organisée à Alger, les piétons marchent sur les routes parce que les voitures se garent sur les trottoirs, parce que, selon les automobilistes, les piétons conduisent sur la route parce que, selon les piétons, les voitures ne respectent rien. Une guerre larvée : les piétons détestent les automobilistes, lesquels le leur rendent bien²⁸⁵

Autre thème du roman qui suscite les réflexions, le mauvais œil. Un phénomène cité dans le Coran et redouté par les Algériens. Selon eux, c'est la cause principale de la majorité de leurs échecs, et la meilleure façon d'éviter le mauvais œil serait de feindre la pauvreté lorsqu'on est comblé financièrement où feindre la malchance justement lorsque la chance nous sourit le plus. Le narrateur médite ironiquement sur le mauvais œil : « *Dély Brahim, quartier nouvellement cossu d'Alger où, paradoxalement, aucune ou très peu de rues sont goudronnées, contre le mauvais œil bien-sûr*²⁸⁶ ».

L'âne mort est l'un des romans les plus passionnants et les plus réussis de Chawki Amari. C'est un livre qui aborde des thèmes divers et variés dans un style hybride. On y trouve des réflexions sur l'espace et le temps, le passé, l'avenir, le bonheur, l'absurde, etc. Traités tantôt d'une façon sérieuse, tantôt dans un style comique, voire burlesque. Mais le comique de *L'âne mort* ne se limite pas aux discours comiques et aux scènes grotesques. En effet, le roman

²⁸⁴ AMARI, *L'âne mort*, op. cit., p. 10.

²⁸⁵ Ibid., p. 38.

²⁸⁶ Ibid., p. 40.

est aussi un récit ironique qui s'inspire de l'un des textes majeurs de la littérature nord-africaine, il s'agit de *L'âne d'or* d'Apulée. Des liens d'intertextualité se tissent entre les deux romans à travers les subtilités de l'ironie. Nous reviendrons sur cet aspect du roman lors de notre analyse dans le chapitre suivant.

Le quatrième roman de Chawki Amari est publié en 2018 aux éditions Barzakh, il s'agit de *Balak*, un roman de 173 pages réparties sur dix-sept chapitres. Le premier chapitre est intitulé « J moins 43 », ainsi se suivent les autres chapitres jusqu'au chapitre « Jour J » (chapitre 15), ensuite suivent les chapitres « J Plus 1 » (chapitre 16) et le dernier chapitre désigné par le chiffre 17. Il s'agit là aussi d'un roman dont les événements se déroulent à Alger, une histoire qui commence par la rencontre de Balak, un jeune homme mystérieux, avec Lydia, une charmante jeune femme, dans un bus à Alger. On comprend rapidement que la rencontre entre les deux personnages n'est pas fortuite et que Balak est membre des Zahiroune, des adeptes fous du hasard. D'ailleurs, les premières discussions de Balak et de Lydia portent sur le hasard, le destin, les probabilités et les risques, d'où le titre du roman qui veut dire à la fois « peut-être » et « attention ».

Les Zahiroune croient que le hasard n'est pas aléatoire, que tout est organisé selon une certaine logique et de façon à ce que les événements se déroulent d'une certaine manière et non autrement. Les adeptes de cette doctrine sont convaincus que le hasard est le véritable Dieu qui maîtrise tout : « *Le hasard n'est pas ce que l'on pense, nous nous sommes rencontrés par hasard mais le hasard ne fait pas n'importe quoi*²⁸⁷ » et qui est à l'origine de tout :

Azar est le hasard, première divinité. En tamazight d'ailleurs, qui est une des plus vieilles langues du monde et cousine de l'égyptien ancien, azar signifie l'origine, la racine. Ailleurs, El Azar est le dieu protecteur, le mot signifie aussi secours, sécurité, toujours dérivé de l'égyptien ancien Azar²⁸⁸

L'imaginaire de *Balak* puise ses sources dans plusieurs domaines et disciplines : l'Histoire, la théologie, les sciences (notamment la physique et les mathématiques), la philosophie, la mythologie, la littérature arabo-musulmane, etc. Le roman évoque de nombreux scientifiques, penseurs et littérateurs, à l'instar d'Einstein, Niels Bohr, Clifford, Henri Poincaré, Daoud al Jawaribi, Ibn Rawandi, Al-Moutanabbi, etc. Ainsi que des doctrines religieuses et philosophiques : Al-Mu'tazila, A-Jahmiya, Al-Jabriya, etc. Le roman contient une quinzaine de

²⁸⁷ AMARI, Chawki, *Balak*, Barzakh, p. 18.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 20.

notes de bas de page qui expliquent les théories de ces penseurs et les principes de ces doctrines, sans compter celles qui expliquent l'origine de lieux légendaires, de personnages mythiques, l'origine et les significations de certains termes, et celles qui dévoilent la vérité sur certains événements historiques.

Balak est une véritable encyclopédie à travers laquelle le lecteur découvre toutes sortes d'informations dans des domaines divers et variés. C'est un roman qui incite le lecteur à le relire, à s'interroger sur la culture qu'il véhicule et de chercher lui-même la vérité. Ce roman se distingue des autres écrits de Chawki Amari par la subtilité de sa thèse (le hasard), sa richesse intellectuelle et culturelle, l'originalité de son intrigue et le pouvoir magique qu'il exerce sur le lecteur. Mais comme tous les romans du journaliste algérien, *Balak* est écrit avec humour : « *Balak s'est dirigé vers un homme aux cheveux glissants de gel, forme aérodynamique post-moderne, et qui l'air d'un fumeur*²⁸⁹ », et le rire y est toujours présent, même dissimulé : « ... *elle a des fossettes encadrant une grande bouche fermée et des yeux qui ont l'air de rire beaucoup mais en cachette*²⁹⁰ », mais l'ultime finalité du roman est d'amener le lecteur à s'interroger sur la notion de hasard et sur la probabilité d'un éventuel changement qui touche parallèlement sa propre vie et celle des autres.

Nous venons de passer en revue les écrits littéraires de Chawki Amari où les histoires se déroulent à Alger. La majorité des histoires de son premier recueil de nouvelles *De bonnes nouvelles d'Algérie* se déroulent à Alger ou dans la banlieue (à l'exception de la nouvelle « 3°E » dont les événements se passent au Sahara). Les événements racontés dans les deux recueils *Alger, ville blanche sur fond noir* et *Alger, quand la ville dort* se passent dans la capitale. Après avoir vécu plusieurs années en France, Pedro revient à Alger et redécouvre sa ville natale après les violences de la guerre civile dans le premier roman du chroniqueur *Après-demain*. Le contraire se produit dans *L'âne mort* où les protagonistes sont contraints de quitter Alger pour sauver leur peau d'une vengeance certaine.

Mais les histoires de Chawki Amari sont aussi des récits de voyage. Des voyages dont le point de départ est Alger (*Nationale 1*, *Le faiseur de trous*, « 3°E », *L'âne mort*), qui durent parfois des jours, parfois de semaines, et parfois le temps est ambigu. Des voyages à travers lesquels les personnages découvrent des lieux inconnus ou méconnus, des endroits qui font

²⁸⁹ AMARI, *Balak*, op. cit., p. 11.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 13.

partie de l'Algérie mais qu'ils connaissent mal ou pas du tout, et dans lesquels ils vont vivre des expériences étranges et mystérieuses.

9.3 À la découverte du Sahara

Chawki Amari rend hommage à Alger dans la majorité de ses écrits littéraires parce qu'il s'agit d'abord et avant toute chose de sa ville natale, la ville où il a grandi et celle où il a fait ses études, et ensuite parce que la ville englobe une multitude de représentations historiques, sociales et même existentielles. Selon le chroniqueur, c'est dans la ville où se croisent les destins et de ce fait, la ville accorde plus de chances aux citadins qu'à ceux la campagne. Elle comporte ainsi des centaines, voire des milliers d'histoires, mais aussi l'Histoire avec un grand « H », l'Histoire du pays tout entier, car c'est de la capitale que toutes les histoires commencent, mais c'est à Alger que certaines histoires se terminent.

Il est parfois des histoires qui débutent à Alger et se prolongent plus loin, à des centaines de kilomètres et parfois même à des milliers de kilomètres. Des histoires qui se développent et parfois se perdent dans l'immense Sahara algérien, c'est l'histoire de Moussa et d'Aïssa, d'Afalawas, de Trabelsi dans *Le faiseur de trous*, ou encore celle de deux Algérois avides d'aventures dans la nouvelle « 3^eE ».

Mais avant de placer ses histoires imaginaires dans le Sahara algérien, Chawki Amari se rend lui-même dans cet océan désertique et écrit par la suite sa propre expérience avec le Sahara. En 2007, il publie aux éditions Casbah un récit de voyage intitulé *Nationale 1* qui raconte le voyage de l'auteur dans le désert algérien en empruntant la longue Route nationale n°1 étendue sur 2400 km, de Bir Mourad Raïs à Alger jusqu'à In Guezzam dans la wilaya de Tamanrasset en traversant le plateau du Tadmait. Dans un entretien accordé à Yassin Tamlali, Chawki Amari explique les raisons qui l'avaient motivé à entreprendre ce long voyage :

L'idée de départ était de faire les grandes routes d'Algérie, de faire découvrir aux Algériens un pays que, finalement, ils ne connaissent pas bien. Par ces profondeurs de champs et ces coupes longitudinales, scanner le pays en dehors des lieux communs, des grandes villes et des clichés pour touristes. L'éditeur devait lancer toute une série de livres de voyages. Pour ma part, j'ai tout de suite choisi la Nationale 1, la plus belle et la plus longue, une route que j'aime depuis que j'ai vingt ans, depuis l'époque où elle n'était qu'une piste²⁹¹

²⁹¹ TEMLALI, *op. cit.*

L'écrivain déplore le désintérêt des Algériens à l'égard de leur propre pays, probablement par méconnaissance ou par ignorance : « *En dehors des guides mal faits, il y a très peu de livres de voyages sur l'Algérie qui soient faits par des Algériens. On en est encore à acheter des livres étrangers pour connaître notre propre pays ! Ce n'est pas très normal mais cela fait partie de la grande aliénation dont est victime l'Algérie, perdue dans sa propre terre* », explique l'écrivain. Il est aussi possible que les Algériens connaissent si mal le Sahara de leur pays par manque de moyens financiers. L'instabilité sociale, le manque de logement ou encore le chômage, tant de difficultés ne permettent pas à l'Algérien d'envisager un voyage, encore moins un voyage dans son propre pays, et quand les rares occasions se présentent, le citoyen algérien préfère visiter d'autres pays voisins comme le Maroc et la Tunisie, sans doute pour s'échapper un moment à la grande prison qu'est l'Algérie, « *vieille dame aigrie, aime vivre seule et suspecte tout le monde de vouloir profiter de sa tirelire* », constate Chawki Amari dans un article publié dans le magazine *Slate Afrique* le 30 juillet 2012.

Le récit commence par une introduction suivie de dix chapitres. Chaque chapitre présente dans son intitulé un point kilométrique et un endroit bien précis qui marque souvent les escales des voyageurs. Voici les dix chapitres de ce long voyage : « PK 1166 Source fermée », « PK ZERO Démarrage en côte », « PK 100 La pente de Fernane », « PK 320 Au bord de l'autre mer », « PK 457 Nom et prénom du vide », « PK 915 Le carrefour de Malika », « PK 1550 À l'ombre du cancer », « PK 1600 Métaphysique du soleil », « PK 2200 La question du milieu », « PK 2410 Fin d'un monde ».

Dans l'introduction de son récit, Chawki Amaricommente par poser une question « *Partir ? Où ?* », car il s'agit d'une problématique que posent souvent les Algériens. Une question qui demeure toutefois sans réponse car les destinations sont limitées. L'Algérie est un pays fermé. Une prison. Un asile pour la famille Kaddafi ou pour quelques réfugiés syriens, une destination aléatoire de rares touristes, le mieux serait de dire que l'Algérie est la destination prévisible de la majorité des immigrés natifs de ce pays, mais elle ne s'ouvre pas au reste du monde et tient à garder ses citoyens bien à l'abri des regards extérieurs. Aussi, l'Algérien serait incapable de se déplacer pour des raisons financières : « *De l'appréciation générale, il ne fait pas très bon vivre en Algérie, pays difficile s'il en est, où tout ce qui n'est pas cher est hors de prix, et tout ce qui est à portée de main est intouchable*²⁹² ». L'Algérien ne voyage pas chez lui, il ne se déplace pas dans les quatre coins de son vaste pays, il n'a jamais été dans les endroits

²⁹² AMARI, Chawki, *Nationale 1*, Éditions Casbah, 2007, p. 7.

dont il a simplement entendu parler, il est étranger dans son propre pays et son pays lui est encore étranger.

« *Partir ? Ici. La question semble absurde à première vue puisque partir est forcément aller loin* », mais pourquoi aller loin ? Alors que l'Algérie est un pays vaste. « Ici » mesure 2,3 millions de kilomètres carrés, « *c'est l'équivalent de cinq pays européens ou de 50 nations d'Amérique centrale, de 700 millions de terrains de football ou encore de 400 milliards de place de parking* ». Donc, le choix de l'écrivain se fait par rapport à la superficie. Pourquoi aller ailleurs puisqu'on a une terre qui peut réunir 400 milliards de voiture ? De plus, aller ailleurs « *là-bas* », pas « *ici* », s'avère plus compliqué et plus coûteux.

Chawki Amari opte pour le sud, un espace vide et infini et pourtant rares sont ceux qui s'y aventurent pour des vacances, sauf ceux pour lesquels le Sahara représente une passion, une passion pour la géographie, l'anthropologie, la géologie, ou encore pour la métaphysique, car le Sahara a son charme, mais aussi son mystère. Malheureusement, « *les Nordistes d'Algérie n'aiment pas le désert. Parce que c'est l'Algérie* », et préfèrent le nord de l'autre bout de la méditerranée, on préfère remonter que descendre, probablement pour l'illusion de l'avancement et du développement. Chawki Amari choisit donc le sud pour faire le contraire des autres et pour avancer d'un pas, un pas que les autres Algériens n'ont pas osé franchir. Il y va pour mesurer la grandeur du pays en voyageant dans une petite voiture « Taos » (Atos) et en compagnie d'un bon conducteur, Kalim.

Le voyage de Chawki Amari et de son compagnon Kalim débute à Alger, précisément à Bir Mourad Raïd où se trouve la barre kilométrique PK Zéro. Il est difficile de repérer cette barre car au départ, la Nationale 1 marquait le croisement entre les routes d'Oran qui traversent la Mitidja, Boufarik et Blida, mais les routes ont été modernisées et modifiées. Après des efforts, le narrateur réussit enfin à repérer sa barre kilométrique qui se cache dans un endroit discret sous le regard d'un policier perplexe : « *Une petite plaque au bout d'une fine tige métallique d'un mètre de hauteur, plantée un peu penchée dans la terre rouge. Discrète comme une entrée de bar ou une femme de la Casbah*²⁹³ ». C'est de ce point que démarre la Nationale 1 qui traverse sept wilayas. Pour le narrateur, cette barre kilométrique a une « grande valeur théorique, symbolique et sentimentale ». La Nationale 1 s'étend de la 37^{ème} parallèle latitude

²⁹³ AMARI, *Nationale 1*, op. cit., p. 25.

Nord jusqu'à la 19^{ème} parallèle, elle s'enroule autour de la longitude 3° Est jusqu'à l'entrée des monts du Mouydir où elle dévie vers l'Est pour escalader le Hoggar.

Le récit de Chawki Amari est un véritable guide décrivant le Sahara algérien de manière à la fois poétique et réaliste. Les longues descriptions sont innombrables ainsi que le jargon saharien que seul un natif de la région ou un géologue pourrait maîtriser : mektaâ, tizi, khanga, foug, agouni, ablat, tablat, ighil, adrar, aguemmoun, azrou, taourirt, ich, chott, zahrez, chaâba, djorf, reg, stah et daïa. Chawki Amari ne se contente pas de les évoquer, mais tente aussi de les expliquer :

La chebka n'est pas très élevée et constitue un réseau fossile mais la hamada est plate, la sebkha est trop salée tandis que l'aguelmam est doux comme de l'eau douce. Vallées et cuvettes, massifs, rochers et plaines, collines, bras, paumes, montagnes, bouches, cols sont partout et s'enchaînent les uns aux autres, tout comme les ergs sont traversés par des gassis, du nom de ces couloirs qui se frayent un passage à travers les sables hauts²⁹⁴

En quittant la capitale, on évoque le terrorisme car on ne peut échapper à ce terrible souvenir malgré la distance spatiale et temporelle : « *Son frère, policier aussi, est mort ici, à Médéa, suite à une embuscade. Hamid ne comprend pas pourquoi on l'a affecté sur les lieux du meurtre de son frère*²⁹⁵ ». Mais plus on s'engouffre dans le sud, moins on sent le sentiment de peur et de terreur, car le terrorisme était plus actif dans la partie nord du pays que dans la partie sud :

Quand on sait que le terrorisme s'est installé dans les maquis, donc les hauteurs, en Algérie quand on descend, c'est toujours bon signe, signe que l'on se dirige vers la paix relative en quittant la statistique meurtrière de la rencontre avec le mauvais côté du hasard au détour de la côte²⁹⁶

Après avoir franchi le col du Nador à 1000 mètres d'altitude, Taos traverse Titteri, une vieille ville romaine fondée au Xe siècle par Bologhine Ibn Ziri. La petite voiture traverse aussi quelques localités comme Ouzra, Fernane, Beni Slimane, Tamesguida et Ouled Sidi Abdelaziz. Ces endroits ont été durement touchés par le terrorisme. Vers Benchicao, à 1200 mètres d'altitude, il commence à neiger. La Nationale 1 traverse Ksar El Boukhari, elle rencontre la célèbre Citadelle et le Ruisseau des Singes (hôtels, bars et restaurants), elle croise aussi 150 écoles détruites par le terrorisme.

²⁹⁴ AMARI, *Nationale 1*, op. cit., p. 29.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 33.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 29.

Les deux voyageurs (le narrateur et le conducteur) continuent à sillonner le long de la première route nationale en décrivant chaque lieu visité et chaque paysage caractérisant cet endroit. Aussi, dans chaque chapitre, le narrateur évoque un thème précis relatif au Sahara ou au pays globalement. Nous avons relevé quelques thèmes dans le tableau ci-dessous :

Tableau 5 : Lieux et thèmes dans *Nationale 1*

Chapitres	Lieux	Thèmes
« Chapitre III, PK 100 La Pente de Fernane »	Blida	Routes, terrorisme
« Chapitre V, PK 457 Nom et prénom du vide »	Route reliant Ghardaïa à Menâaa	Sable, néant
« Chapitre VII, PK 1550 À l'Ombre du Cancer »	Sortie de la plaine de Tidikeft	Touaregs
« Chapitre VIII, PK 1600 Métaphysique du Soleil »	L'entrée du Hoggar	Montagnes, marabouts, essais nucléaires, religion, mythe

Nous retrouvons les mêmes thèmes dans d'autres écrits de Chawki Amari dont l'action se passe au Sahara. Les routes, le néant, le mythe sont autant de thèmes relatifs au désert, aux paysages sahariens, aux méditations, aux origines, qui reviennent dans *Le faiseur de trous*, un roman et dans la nouvelle « 3^oE » publié dans le recueil *À trois degrés, vers l'Est*.

Le faiseur de trous a été publié en 2007 aux éditions algériennes Barzakh dans la collection « l'œil du désert ». C'est la première publication de Chawki Amari aux éditions Barzakh (après Chihab et Casbah). Par la suite, Chawki Amari va collaborer avec la maison d'édition pour publier le recueil de nouvelle collectif *Alger, quand la ville dort* en 2010 et son roman *L'âne mort* en 2014. La couverture²⁹⁷, de couleur jaunâtre comme la couleur du sable, représente une quinzaine de dromadaires et un soleil marron, presque rouge, sur le point de se coucher créant des ombres de la même couleur sur les bosses des dromadaires. Des bosses qui, les inversant, deviennent des trous : « *Qu'est-ce qu'un dromadaire sinon le contraire d'un*

²⁹⁷ Voir annexe des couvertures.

trou ? Une grosse bosse, c'est un trou à l'envers. Inversez un dromadaire et posez-le par terre. Ça fera un gros trou dans le sable. Ou pas²⁹⁸ ».

Le faiseur de trous est une continuation romancée du voyage initiatique que l'auteur avait entrepris dans *Nationale 1*. Mais cette fois-ci le voyage ne commence pas à Alger. Dès le commencement de l'histoire, le lecteur est projeté en plein désert, au beau milieu du Tadmait où se croisent les chemins de huit personnages à la fois amusants et sombres et vivants au Sahara de façon permanente ou momentanée. L'histoire racontée dans *Le faiseur de trous* commence au Sahara et tous les événements qui y sont racontés ont eu comme cadre le désert algérien, à l'exception du dernier chapitre qui fait office de postface du roman. Chawki Amari confie à Yassin Tamlali qu'il voulait écrire « une histoire linéaire de gens avec toutes leurs pulsions et contradictions, qui vivent dans un espace dilaté, à l'ombre d'un temps qui n'a pas la même valeur qu'au Nord, qui s'étire à l'infini parce que, justement, il est infini ».

Le faiseur de trous se compose de dix-sept chapitres parmi lesquels sont insérés cinq chapitres en italique consacrés à des réflexions philosophiques, scientifiques et historiques :

- Oui je sais. Je sais qu'il y a quelque chose. Les sables, les grands regs. Les millénaires de présence ici. Il y a forcément quelque chose sous ces milliards de kilomètres cubes de sable. Combien de temps qu'on est ici ? 1000, 2000 ans ? Plus, sûrement, 10.000 ans, puisqu'au Néolithique il y avait déjà des hommes ici [...] Où sont-ils allés ? [...] Où sont alors les squelettes ? Bien sûr, le sable est trop fort, il recouvre tout. Il a englouti des civilisations entières. Mais y a-t-il eu une civilisation ? Pourquoi ne retrouve-t-on pas leurs ossements ? Où ont-ils été enterrés ?²⁹⁹

Si l'auteur s'intéresse autant aux civilisations anciennes, à la géologie et à l'archéologie c'est parce qu'il s'interroge constamment sur les origines du peuple maghrébin. Selon lui, nul ancêtre n'ait pu demeurer sur une terre, ou du moins la traverser, sans laisser son empreinte. Ce sont peut-être les traces de ce passage que cherche Akli en creusant des trous dans les routes du Sahara, et ce sont peut-être des réponses que cherche Chawki Amari à travers ses récits de voyage. Les chapitres en italique ne font pas partie de l'histoire et sont consacrés à des méditations. Le premier chapitre en italique n'est pas numéroté, on ne peut donc l'inclure parmi les autres chapitres, il représente plutôt une sorte de préface au roman. Nous avons relevé dans le tableau ci-dessous les thèmes de ces chapitres en italique :

Tableau 6 : Les chapitres en italique dans *Le faiseur de trous*

²⁹⁸ AMARI, Chawki, *Le faiseur de trous*, Éditions Barzakh, 2007.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 14.

Préface	Les trous
Chapitre 7,5	Les civilisations anciennes
Chapitre 10,5	Les ancêtres
Chapitre 13,5	Les ancêtres
Chapitre 17,5	Prolepse : Zahra, la fille de Trabelsi et l'épouse de Akli, parle de son père et de son mari.

Le faiseur de trous est donc l'histoire de Akli, un étranger qui creuse des trous dans les routes du désert, ce qui trouble le quotidien paisible de la population et agace excessivement les automobilistes, notamment Afalawas, un Tergui qui vend clandestinement des marchandises :

Afalawas est en colère. Une roue est foutue. Pas seulement le pneu, mais toute la roue. Sa Toyota vient de tomber dans un énorme trou. Afalawas est très énervé ; pourtant, en tamacheq, son prénom signifie "le souriant". Mais là, il n'a pas du tout envie de rire. Un imbécile a creusé un énorme trou³⁰⁰

Ainsi que Moussa et Aissa, deux cantonniers qui travaillent pour le compte de la wilaya de Tamanrasset et qui tentent de réparer les dégâts causés par le faiseur de trous. Mais *Le faiseur de trous* c'est aussi l'histoire de plusieurs personnages charmants, mystérieux, voire fantomatiques comme Trabelsi, un camionneur originaire d'El Oued qui vient d'apprendre que sa femme vient d'accoucher d'une fille « Zahra », Ammi Fota qui vit dans le campement d'El Kono et qui décide d'aller voir pour la première femme Saida, la femme qu'il aime, après avoir reçu une lettre.

Deux personnages féminins apparaissent également dans *Le faiseur de trous*, il s'agit de Yassina et de Rimitti. C'est Yassina la plus âgée, 64 ans. Elle tient avec Rimitti, 24 ans, un café en plein désert. Elles servent surtout du thé et une omelette quand il y a des œufs, l'eau est rare dans ce désert qui dort sur des rivières souterraines. Yassina doit attendre l'arrivée occasionnelle de Trabelsi qui lui ramène ses deux jerricans d'eau. Trabelsi est aussi son ami, son confident et son fidèle client. Rimitti est moins jeune, elle porte dans sa personnalité le caractère libertin et sensuel du rai, après plusieurs mariages ratés, Rimitti se donne toujours à l'amour tout en gardant son indépendance. Yassina et Rimitti vivent en plein désert, c'est le néant, les cafés et les restaurants sont rares, les endroits de loisirs et de détente sont rares,

³⁰⁰ AMARI, *Le faiseur de trous*, op. cit, p. 20.

Yassina et Rimitti apportent ce qui manque à cet endroit désertique : elles apportent une touche féminine au décor, elles apportent de l'affection, du thé, un repas et parfois même un toit.

Tout au long de l'histoire, les personnages se demandent pourquoi Akli creuse des trous dans le désert. Quelle est sa motivation ? Quel est son objectif ? Que cherche-t-il dans les profondeurs du Sahara ? Trabelsi tente d'établir une communication avec le faiseur de trous et de converser avec lui afin de percer le mystère qui l'entoure mais leurs discussions n'apportent pas de réponses convaincantes. *Le faiseur de trous* est l'histoire d'une quête existentielle entreprise au fin fond de l'Algérie. On cherche des réponses dans les méandres des paysages sahariens, dans les dunes sableuses, et dans les profondeurs du désert. Akli creuse des trous à la verticale comme à l'horizontale afin d'y trouver des réponses mais la quête s'avère ardue et vouée à l'échec. Dans le chapitre seize, Trabelsi aperçoit sa voiture et descend dans un trou horizontal pour le chercher, le lecteur reste sur sa faim puisqu'il n'apprend rien sur le sort de Akli et de Trabelsi. Dans le dernier chapitre, la narration nous projette dans l'avenir où la fille de Trabelsi est désormais l'épouse de Akli, elle prend la parole pour évoquer l'histoire de son père et celle de son mari.

Le troisième récit qui place l'action en plein désert est une nouvelle. C'est la sixième nouvelle du recueil *À trois degrés, vers l'Est* publié en 2008. Dans la nouvelle intitulée « 3° E », il s'agit d'un long voyage au Sahara. Les deux protagonistes, deux jeunes Algérois anonymes, quittent Alger un matin et se dirigent vers le Sud. Durant ce long voyage, le fantastique est introduit progressivement à travers des événements inexplicables qui se développent et s'aggravent au fur et à mesure de leur voyage. Définitivement installé dans l'histoire, les événements étranges troublent les esprits des personnages qui confondent réalité et irréalité, se perdent dans leurs souvenirs et sombrent dans l'irrationnel. L'histoire finit par prendre une tournure tragique quand les deux personnages sont directement confrontés à la mort.

La nouvelle commence par une discussion entre les deux amis algérois sur la géographie et sur les frontières. Leurs propos se caractérisent par un certain comique fondé sur l'ironie et la moquerie : « - ... *C'est le Mali qui est à gauche ou le Niger ? - C'est le Mali. Il n'est pas à gauche mais à l'Ouest*³⁰¹ ». Une discussion matinale qui porte sur la question des frontières qui, en réalité, émane de la volonté du colonisateur à séparer le peuple nord-africain, et que l'un des

³⁰¹ AMARI, Chawki, *À trois degrés, vers l'Est*, Éditions Chihab, 2008, p. 81.

deux amis trouve absurde et ridicule : « *Je me suis souvent imaginé les types qui tracent les frontières. À genoux sur la pierre et le sable, sous quarante-cinq degrés, en plein désert, à tracer des lignes au stylo noir. Et un Targui, au loin, qui se dit : ils sont fous ces Gaulois*³⁰² ».

Dans « 3°E », les deux protagonistes sont confrontés à plusieurs énigmes qui vont se développer et devenir de plus en plus complexes au fur et à mesure que la narration se développe. La première est celle du Sud, elle commence par un voyage vers le sud. Elle est énoncée par une question « - *Comme ça à dix heures trente ?*³⁰³ ». L'un des personnages est étonné de la proposition de son ami qui consiste à entreprendre un long voyage (plus de 1000 kilomètre) sans motif et sans objectif précis, et ce, de manière hâtive. Plus tard, les deux personnages prennent position vis-à-vis leur décision quand ils seront devant un barrage militaire : « - *On va se promener*³⁰⁴ ».

Cette première énigme est celle du voyage, elle formule la problématique qui entoure ce déplacement : pourquoi les personnages décident-ils d'entamer un long voyage sans motif apparent ? Les deux voyageurs se contentent d'expliquer leur motivation par leur envie de « se promener ». Le premier blocage se produit peu après le début de ce voyage. Les deux amis rencontrent des personnes étranges et l'atmosphère qui règne sur l'endroit est grotesque, voire burlesque :

Un targui imperturbable en baskets fluo est assis sur une pierre. Un chien errant mange de maigres herbes. Deux chèvres en lunettes vertes déambulent pas loin. Une femme, du Nord, allaite son enfant, assise dans un fauteuil rouge style Louis XV posé dehors. Un gosse d'une douzaine d'année en T-Shirt Zidane et qui a l'air de s'emmerder, joue avec un roseau à frapper le sol³⁰⁵

Le blocage est formulé ainsi : « *Ils n'ont pas l'air normaux par ici* ». Les deux amis tentent de trouver une explication rationnelle à cette rencontre hors du commun : « *C'est sûrement le soleil conjugué à l'ennui*³⁰⁶ ». Mais le blocage se reproduit encore une fois quand les deux amis consultent une carte sur laquelle on avait mis trois targui et un acacia, ils sont davantage étonnés lorsque les trois targuis ne sont pas surpris en constatant que Tindi, l'auteur

³⁰² AMARI, *À Trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 82.

³⁰³ *Ibid.*, p. 85.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 89.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 94.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 82.

de la carte, les avait marqués sur une carte : « *Ça ne vous étonne pas ? On met des gens et des arbres sur une carte, comme s'il s'agissait d'un village ou d'une montagne*³⁰⁷ ».

Les deux voyageurs sont désormais convaincus que leur voyage n'est pas ordinaire et que les endroits visités représentent un mystère qu'il faudrait élucider. C'est pourquoi les deux protagonistes se promettent encore une fois de trouver une explication rationnelle à ces phénomènes, ils décident donc de chercher l'auteur de cette carte. La deuxième énigme concerne Tindi, un personnage excentrique qui provoque de plus en plus la confusion dans l'esprit des deux algérois : « *Ils ne savent plus où est la plaisanterie et où est la vérité*³⁰⁸ », le comique donc est mêlé à des phénomènes étranges qui prendront par la suite un aspect tragique.

Conclusion

Nous avons présenté dans ce deuxième chapitre le parcours professionnel de l'auteur du corpus que nous avons retenu pour notre recherche. Un parcours riche et complexe où l'auteur altère entre écriture journalistique et écriture littéraire. En publiant des nouvelles et des romans, Chawki Amari n'a jamais cessé d'écrire des chroniques qui influencent à coup sûr ses écrits littéraires. Toutefois, l'expérience journalistique de Chawki Amari a été marquée par des arrestations et par des poursuites judiciaires à cause de certaines de ses publications qui touchent des éléments sacrés de la nation comme le drapeau, ou simplement des hauts fonctionnaires du gouvernement comme l'ex wali de Jijel. Mais le journaliste a opté pour un autre moyen subtil pour révéler les lacunes du pouvoir établi, évoquer le terrorisme et aborder la crise sociopolitique du pays, et ce, à travers des récits tragiques et en utilisant une démarche d'écriture relative au comique avec ses différents aspects : ironie, burlesque, satire, etc. Ainsi, les récits de Chawki Amari s'inspirent profondément de ses chroniques, puisqu'ils ont les mêmes caractéristiques.

D'abord, les nouvelles de Chawki Amari ont hérité de la forme et du fond de la chronique : la nouvelle est courte, représente souvent une satire sociopolitique et utilise un comique corrosif. Les thèmes qui y sont traités n'inspirent rien de comique (mort, crime, massacres, adultère, corruption,...) et pourtant Chawki Amari commence souvent ses histoires par des situations comiques ou par des discours comiques : *Le faiseur de trous*, *L'âne mort*, « *Un homme trop debout* », « *3° E* », « *Il fait toujours beau quelque part* », « *Naïm anonyme* »,

³⁰⁷ AMARI, *À Trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 98.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 104.

« *Mohamed ZH* », « *Mehdi Imam* », « *Achour et Achoura* », etc. Dans ses chroniques, Chawki Amari fait parfois le contraire, il commence avec un ton sérieux en évoquant un sujet global (événement historique, phénomène naturel, phénomène social), ensuite il enchaîne avec un sujet tout particulier sur lequel il se focalise et le rend objet de dérision et de moquerie, pour finir avec la chute (ou la conclusion) et là aussi il triomphe en révélant au lecteur une réalité – au fond amer – sur la situation du pays.

Un autre aspect dans la carrière du journaliste qui a profondément influencé son écriture littéraire, il s'agit de ses études en géologie. En effet, Chawki Amari a énormément de connaissances dans ce domaine et dans les disciplines voisines : géographie, cartographie, archéologie, paléontologie, Histoire et astronomie. Cela explique le cadre spatiotemporel choisi dans ses histoires. De plus du décor urbain, Chawki Amari préfère placer les événements dans le désert qui évoque le passé, donc l'origine de tout. Selon l'écrivain, le Sahara regorge de mystères autour des ancêtres, des civilisations et du changement dans tous ses aspects. Les paysages sahariens sont une source d'inspiration enrichissante et inépuisable pour l'écrivain qui a publié un roman (*Le faiseur de trous*), un récit (*Nationale 1*) et une nouvelle (« 3° E ») ayant comme cadre spatial le désert algérien. Quant au temps, il est souvent ambigu et volatile, tout comme l'avenir de l'Algérie qui demeure encore dans la confusion et dans l'incertitude.

Quant aux thèmes de ses textes, ils sont aussi sombres que le passé de l'Algérie. La décennie noire reste une période cauchemardesque qui a profondément marqué l'écrivain. De nombreuses histoires de Chawki Amari évoquent cette époque sinistre, ainsi que les crimes et les massacres qui ont été perpétrés durant dix années de malheurs : « *C'était écrit dans le journal* », « *Il fait toujours beau quelque part* », « *L'insoutenable sensualité du plastique* », « *La route des cœurs* », etc. D'autres écrits de l'écrivain, se focalisent sur l'après décennie noire et décrivent le traumatisme du peuple (*Après-demain*). Et si l'écrivain s'inspire du comique acerbe de ses chroniques pour cadrer son récit, l'histoire racontée a un fond tragique qui rappelle le passé douloureux de l'Algérie. Nous allons montrer dans les chapitres suivants comment est raconté le récit tragique à travers l'écriture comique et quelle serait la finalité de cette démarche d'écriture si singulière.

Chapitre III

Le comique au service du tragique dans les écrits littéraires de Chawki Amari

Dans le chapitre précédent, nous avons présenté la carrière professionnelle et littéraire de l'auteur de notre corpus. Nous sommes revenues sur le parcours journalistique de Chawki Amari entamé durant les années quatre-vingt-dix en tant que reporter participant à des ouvrages collectifs. Ces ouvrages traitent de questions politiques, économiques, sociales et humanitaires. Cependant son travail en tant que journaliste et chroniqueur s'enrichit davantage grâce à ses contributions dans les journaux francophones *Le Matin*, *La Tribune* et *El Watan*. Nous avons étudié dans le deuxième chapitre quelques-unes de ses chroniques publiées dans la rubrique « Point Zéro » dans le journal *El Watan*. Nous avons mis en exergue quelques procédés d'écriture utilisés dans ses chroniques, nous avons par la suite identifié les thèmes traités dans ces chroniques et les stratégies d'écriture utilisées par le chroniqueur. Nous avons donc montré comment il procède pour introduire son sujet, le développer, le commenter et finir par une conclusion pertinente, convaincante et surtout ironique.

Nous avons constaté l'utilisation régulière et subtile de certains outils d'écriture relatifs à l'argumentation et parfois même au comique comme les questions rhétoriques à caractère ironique, les questions oratoires, le commentaire ironique ou encore le discours satirique, et ce, dans le but de mettre en dérision les représentants du pouvoir politique comme les ministres, les walis et même le président de la république. Ainsi, sont remis en question et discrédités leurs statuts, leurs discours et leurs décisions. Cela explique les différentes poursuites judiciaires et les nombreuses arrestations qui ont marqué la carrière journalistique de Chawki Amari et qui sont dues également à sa profession en tant que caricaturiste.

En 2004, Chawki Amari choisit de publier aux éditions Chihab certaines de ses chroniques dans un recueil qu'il intitule *Lunes impaires*. Nous avons présenté la description de ce recueil dans le chapitre précédent et montré la diversité de ces textes : il s'agit à la fois de chroniques, de contes et de nouvelles, mais toutes à caractère satirique et traitant toutes de la situation du pays : crise sociopolitique, crise économique, terrorisme, catastrophes naturelles, etc. Mais comme nous l'avions mentionné dans le deuxième chapitre de cette partie, le journaliste avait entamé sa carrière littéraire dès la fin des années quatre-vingt-dix avec son premier recueil de nouvelles *De bonnes nouvelles d'Algérie* publié en 1998 aux éditions

Baleine. Ce recueil de nouvelles sera réédité dix ans plus tard aux éditions Chihab sous l'intitulé *À trois degrés, vers l'Est*, et il ne s'agit pas de la seule production littéraire du journaliste, d'autres écrits littéraires (nouvelles et romans) seront publiés entre 1998 et 2018. Ces écrits ont été présentés et décrits dans le deuxième chapitre dans le dessein de les analyser dans le troisième chapitre de cette partie.

Il est donc nécessaire de revenir sur les textes qui composent notre corpus afin de les analyser et de les interpréter dans ce présent chapitre. Chawki Amari a publié quatre romans, deux recueils collectifs, un recueil de nouvelles dont il est l'unique auteur et un recueil de chroniques et de nouvelles, mais notre choix a porté sur les écrits dont il est le seul auteur, et sur un nombre limité de nouvelles et de romans. La raison en est toute simple : nous estimons que les textes qui forment notre corpus sont représentatifs de l'écriture littéraire de Chawki Amari. Et comme notre travail est limité par le temps, le corpus devra également être limité et bien précis. Ainsi, notre corpus est composé d'une partie du recueil de nouvelles *À trois degrés, vers l'Est* (2008) et des deux romans suivants *Le faiseur de trous* (2007) et *L'âne mort* (2014).

Ce troisième chapitre sera composé de trois sous-chapitres. Le premier sera consacré à la description du corpus, le deuxième à l'analyse des personnages comiques, des effets comiques et du rire. Dans le troisième sous-chapitre nous allons procéder à l'analyse de l'ironie et du récit parodique. D'abord, nous tenterons d'identifier le genre littéraire de chaque texte composant notre corpus, d'identifier les thèmes qu'il aborde et de présenter la structure narrative des histoires racontées. Dans le deuxième sous-chapitre, il s'agit dans un premier temps d'identifier l'origine et la nature du rire dont il est question dans les écrits de Chawki Amari : s'agit-il du rire du lecteur, celui du personnage ou les deux à la fois ? Et d'expliquer l'origine du rire (personnage comique) et l'effet comique. Dans un deuxième temps, nous mettrons en exergue le rire des personnages : Est-ce là un rire sardonique, un rire hystérique ou un rire complice ? Ainsi que l'humour du narrateur et ses différentes manières de s'exprimer. Nous nous référons essentiellement aux travaux de Bergson pour identifier et analyser le rire, les principes du comique et les effets comiques. Pour analyser les personnages comiques, nous allons utiliser le tableau des formes comiques et tragiques établi par Alfred Michiels. Dans le troisième sous-chapitre, nous procédons à l'étude de l'ironie narrative et dramatique dans les textes qui composent notre corpus et tenterons par la suite de montrer le caractère parodique de certains écrits de Chawki Amari.

Dans la conclusion de notre chapitre, nous allons procéder à l'interprétation des résultats de notre analyse. Autrement dit, nous tenterons d'apporter des réponses aux questions posées au début de notre recherche, soit en confirmant, soit en infirmant les hypothèses émises au début de notre travail de recherche et qui tentent de répondre aux questions suivantes :

- Pourquoi utiliser des procédés comiques pour raconter une histoire tragique ?
- L'utilisation du comique serait-elle due à une influence littéraire ou journalistique ?
- Le comique aurait-il un impact plus fort sur le lecteur que le registre pathétique ?
- Le comique serait-il une réécriture du tragique ?
- Le comique serait-il une autodérision, une forme de thérapie, un moyen de résignation ?

Nous tenterons de répondre à ces questionnements avant de conclure notre travail de recherche par une conclusion générale dans laquelle nous répondrons à la problématique posée au préalable : comment le comique, comme procédé d'écriture littéraire, est-il utilisé dans le récit tragique ?

10 Description du corpus et classification générique des textes

Dans le chapitre précédent, nous avons effectué une présentation et une description globales des œuvres littéraires de Chawki Amari. Dans le présent chapitre, il s'agit de limiter et de préciser le corpus que nous sommes sur le point d'analyser, et par la suite de l'interpréter. La lecture des romans et des nouvelles du journaliste algérien nous a permis de constater la récurrence et l'utilisation de différents procédés comiques que nous allons répertorier après avoir décrit le corpus à analyser. Néanmoins, nous allons opter pour un nombre précis de textes littéraires et qui seraient représentatifs de l'écriture littéraire de Chawki Amari, notamment l'écriture à caractère comique. Nous allons identifier le genre littéraire de ces textes, analyser leur structure narrative, identifier les personnages et les analyser dans le but de vérifier à quel point ils sont dotés d'un caractère comique. Lorsque les textes qui forment notre corpus seront identifiés et décrits, nous procéderons par la suite à l'analyse de ces procédés comiques, ce qui permettra d'identifier l'origine et la nature du rire dont il est question dans les écrits de Chawki Amari.

Le corpus que nous sommes sur le point d'analyser se caractérise par sa diversité : il se compose de romans et de nouvelles de plusieurs genres différents. Ce qui nous amène justement à limiter et à préciser les textes à analyser, et à identifier leurs genres littéraires. Cette démarche rendra plus pertinente notre analyse par la suite. Nous allons donc commencer par sélectionner les textes à analyser et identifier leurs genres tout en expliquant le choix de notre classification générique. Toute classification sera de ce fait argumentée et justifiée.

10.1 Romans d'aventures et récits philosophiques

Dans le tableau ci-dessous, sont présentés les romans qui forment notre corpus ainsi que les genres auxquels ils pourraient appartenir, nous fournirons ensuite les explications qui justifient notre classification générique.

Tableau 7 : Corpus et genres : romans

Romans	Genres	Thèmes
<i>L'âne mort</i> (2014)	Roman d'aventures Roman de crime	Personnages fugitifs, Crise socio-économique, Amour, amitié et rivalité, Voyage, Crime passionnel.
<i>Le faiseur de trous</i> (2007)	Roman d'aventures Roman philosophique	Questions existentielles, Civilisations anciennes, Ancêtres, Paysages sahariens, Symbolique des trous

Le tableau 7 présente une description globale des deux romans qui forment notre corpus. Il s'agit de deux romans, l'un publié en 2007 et l'autre publié en 2018. Nous avons précisé dans ce tableau les genres littéraires dans lesquels nous pourrions classer ces romans ainsi que les thèmes dominants dans chaque roman.

➤ *L'âne mort* (2014)

L'âne mort est classé dans le roman d'aventures et dans le roman du crime. Avant d'apporter des explications à ce classement, il est nécessaire de rappeler les caractéristiques du roman d'aventures et du roman du crime afin de renforcer nos arguments et de donner plus de crédibilité à nos explications.

D'après Jean-Yves Tadié³⁰⁹, « *Un roman d'aventures n'est pas seulement un roman où il y a des aventures ; c'est un récit dont l'objectif premier est de raconter des aventures, et qui ne peut exister sans elles*³¹⁰ ». Le roman d'aventures est donc un roman dont l'objectif principal est de raconter des aventures ou une aventure qui est : « *l'irruption du hasard, ou du destin, dans la vie quotidienne, où elle introduit un bouleversement qui rend la mort possible, probable, présente, jusqu'au dénouement qui en triomphe – lorsqu'elle ne triomphe pas*³¹¹ ». Le roman d'aventures commence alors par une situation initiale rapidement bouleversée par un événement imprévu qui vient perturber l'équilibre de la situation. Cette situation initiale peut être représentée par un voyage durant lequel surgit l'aventure à la suite d'un bouleversement quelconque, ou peut représenter l'avant-voyage, et c'est le voyage qui vient en conséquence d'un bouleversement car ce dernier va amener le protagoniste à se déplacer, à s'enfuir, à se cacher.

L'âne mort correspond tout à fait à cette présentation du roman d'aventures. Il s'agit de trois jeunes algérois (deux hommes et une femme) qui mènent une vie monotone à Alger. Chômeurs à quarante ans, ils décident de se rendre chez un ancien commissaire, tout en espérant que cet homme puisse les aider à monter leur propre entreprise dans l'import-export. Mais lors de leur visite chez cet homme riche et puissant, dans son immense et luxueuse villa, les trois amis commettent l'irréparable : en voulant jouer avec l'âne de leur hôte, ils finissent par le faire tomber dans la piscine et l'animal meurt noyé. Les trois infortunés décident de prendre la fuite en prenant avec eux le cadavre de l'animal dans le coffre de leur voiture. Ainsi, commence leur mésaventure.

Le lecteur poursuit alors le voyage de ces trois personnages en cavale qui tentent de fuir la colère et la vengeance de l'ex commissaire. Ils essayent donc de s'éloigner de la capitale et de trouver un endroit sûr en attendant de trouver une solution. En effet, le roman d'aventures : « *organise son suspense de telle sorte qu'aucun événement ne porte en lui-même de signification immédiate, que la solution (en termes de vie ou de mort) comme l'explication (en termes de vérité ou d'erreur) en soient toujours différées*³¹² ». Les trois protagonistes décident donc de se rendre en Kabylie où un personnage beaucoup plus dangereux les attend

³⁰⁹ TADIÉ, Jean-Yves, *Le roman d'aventures*, Gallimard, 2013, p. 5.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 5.

³¹¹ Dans « 3° », on suit les pérégrinations de deux amis Algérois qui voyagent dans le Sud, en même temps que les discussions de trois Targui sédentaires sous un acacia, et qui finiront tous par se rencontrer.

³¹² TADIÉ, *loc. cit.*, p. 8.

au bout du chemin, et delà le roman d'aventures prend une caractéristique propre au genre policier, plus précisément le roman de crimes. Il faut préciser que la narration dans *L'âne mort* de Chawki Amari, comme elle l'est dans sa nouvelle « 3° »³¹³, est intercalée : nous suivons parallèlement deux histoires dans deux lieux différents. Ainsi, deux histoires sont racontées dans le roman : celle des trois amis et celle d'Izouzen, un dangereux tueur en série, qui va recevoir les trois amis qui fuient Alger.

Nous retrouvons dans *L'âne mort* les personnages du roman d'aventures. Il s'agit de personnages désespérés qui, voulant améliorer leur situation socio-économique³¹⁴, commettent une erreur impardonnable, suite à quoi la nature de leur objectif se voit modifiée : au lieu de chercher la fortune et le bonheur, ils cherchent désormais à survivre. La différence entre le protagoniste des romans d'aventures des siècles précédents (avant le XXe siècle) tels que nous les avons connus, et les protagonistes du roman *L'âne mort*, pourrait résider dans la notion d'héroïsme qui aurait relativement changé. Le héros dans le roman d'aventures, comme Robinson Crusoé, se caractérise par sa bravoure, son intelligence, son habileté et sa détermination. En revanche, les trois amis algérois commencent leur aventure par une erreur qu'ils auraient pu éviter s'ils s'étaient abstenus de jouer avec l'animal. Un jeu qui s'est retourné alors contre eux, ou une plaisanterie qui a mal tourné représente dans ce récit l'élément qui déclenche l'aventure ou la mésaventure.

Bien-entendu, cela ne fait pas de *L'âne mort* un roman de crime. Il faut attendre la progression de l'histoire pour voir l'élément du crime s'introduire dans le récit, bien qu'il apparaisse prématurément dans l'histoire quand le narrateur évoque la vie d'un personnage solidaire qui épouse des femmes mais qui finit par les tuer. Au fur et à mesure de la lecture, nous comprenons que c'est ce personnage qui va accueillir les trois amis algérois et nous réalisons qu'ils seront en danger et que leur situation risque d'empirer puisqu'ils seront hébergés chez un dangereux criminel.

➤ *Le faiseur de trous (2007)*

³¹³ Dans la nouvelle « 3° E », on suit parallèlement les aventures tumultueuses de deux jeunes voyageurs et le quotidien tranquille de trois Touareg sédentaires sous un acacia.

³¹⁴ La quête est un thème récurrent dans le roman d'aventures. La recherche d'un trésor, d'un objet précieux ou d'un moyen pour s'enrichir ou simplement une quête de bonheur dans laquelle les personnages se lancent malgré les obstacles : *L'Ile au trésor* (1883) de Robert Louis Stevenson.

Pour ce qui est du *Faiseur de trous* (2007), il serait également un roman d'aventures mais dont l'aventure n'est pas aussi explicite qu'elle l'est dans *L'âne mort*, puisqu'il s'agit avant tout dans ce récit, d'événements se déroulant au Sahara algérien où vivent de façon permanente les personnages du roman, soit parce qu'ils sont originaires du Sahara comme Afalawas, un personnage Targui, soit parce qu'ils y travaillent comme Trabelsi, un camionneur qui se déplace en permanence pour livrer des marchandises diverses et variées.

Le faiseur de trous peut être considéré comme un roman d'aventures parce qu'il met en scène des personnages en perpétuel déplacement, à l'exception de Yassina et Rimitti qui tiennent un café au milieu de nulle part dans le Sahara et qui ne se déplacent presque jamais. Trabelsi sillonne souvent et régulièrement les routes du Sahara parce qu'il est camionneur et transporte des marchandises en tout genre. Afalawas est obligé de se déplacer parce qu'il est contrebandier. Lakhdar se déplace souvent parce qu'il est gendarme. Quant à Ami Fotta, il décide d'entreprendre un long voyage pour retrouver son amour, et Akli se déplace pour creuser des trous, ce qui contrarie les autres personnages. En creusant des trous, Akli endommage les routes, les véhicules seront à leur tour endommagés et les déplacements des personnages seront alors interrompus, et c'est là où réside l'élément déclencheur de l'aventure. Sans compter les autres facteurs naturels qui peuvent mettre en péril le voyage et la vie des personnages comme les tempêtes de sable, la chaleur extrême, la pénurie d'eau, le passage subit de dromadaires sur les routes, etc.

Mais *Le faiseur de trous* est aussi un roman philosophique. Nous avons mentionné dans le chapitre précédent que le roman contient une préface et quatre chapitres en italique dans lesquels l'auteur se livre à des réflexions existentielles, géographiques et historiques. La préface, texte introducteur du roman, a pour thème les trous. Le chapitre 7,5 évoque les civilisations anciennes, les chapitres 10,5 et 13,5 ont pour thème les ancêtres, le chapitre 17,5 est une prolepse qui projette le lecteur plusieurs années plus tard et présente la vie de Akli le faiseur de trous.

Le faiseur de trous serait un roman philosophique parce qu'il pose des questions plus qu'il n'apporte des réponses. Les personnages de ce roman s'interrogent constamment sur le personnage intrigant de Akli qui creuse des trous pour des raisons obscures. Ils s'interrogent sur les motivations de ce personnage et sur la finalité de ses actes. Il semblerait que les chapitres en italique viennent développer ces interrogations et expliquer le forage entrepris par Akli. La préface expose le thème principal du roman, le trou qui ne serait que le contraire d'un

dromadaire, et les trous sont partout au Sahara tout comme les dromadaires. Les chapitres en italique viennent renforcer l'idée de quête. On s'interroge sur les ancêtres et sur les civilisations anciennes :

Il y a forcément quelque chose sous ces milliards de kilomètres cubes de sable. Combien de temps qu'on est ici ? 1000, 2000 ans ? Plus, sûrement, 10.000 ans, puisqu'au Néolithique il y avait déjà des hommes ici. Des familles groupées et presque heureuse qui vivaient d'agriculture, mangeaient, chassaient, peignaient, gravaient. Où sont-ils allés ? Pourquoi ne trouve-t-on que quelques pointes de flèches et des silex taillés, toujours les mêmes ? Se sont-ils tous entretenus avec leurs pointes de flèches ? Où sont alors les squelettes ? Bien sûr, le sable est trop fort. Il recouvre tout³¹⁵

C'est pourquoi Akli creuse des trous, il est probablement en train de chercher des traces d'hommes primitifs, des indices qui peuvent prouver leur existence passée : des instruments qu'ils avaient fabriqués et utilisés, des ossements, des gravures, etc. Ces chapitres en italique qui évoquent les premiers hommes représenteraient les réflexions de Akli et ses interrogations. Ces chapitres pourraient donc informer le lecteur sur les motivations de ce personnage qui intrigue les natifs du Sahara. Akli ne comprend pas ce vide qui s'étend sur le Sahara, il ne comprend pas non plus le vide qui existe sous le sable et sous les dunes. Il sait que cette terre a été l'auberge de civilisations anciennes pendant des siècles et des millénaires, mais aucune trace concrète n'a été trouvée afin de satisfaire un chercheur curieux et déterminé comme Akli :

Pourquoi ne trouve-t-on pas leurs ossements ? Où sont-ils été enterrés ? Et les gravures du Tassili, les pharaons berbères, la civilisation zénète, la Tombouctou targaie, les Reines des sables ? Le Dieu Amon est passé par là, a connu Tanit, Yellou, l'ancien Dieu d'avant les Dieux modernes. Où sont-ils allés ? S'ils sont morts, où est leur testament ? Garamantes de l'Antiquité, Libyques et Lybiens, le Sahara central fut aussi un pôle de civilisation³¹⁶

Ces chapitres expriment donc la déception de Akli qui, en cherchant sous les sables des marques de civilisations anciennes, ne trouve que les traces d'un environnement pollué : « *Ici, quand on creuse, on trouve des boîtes de thon rouillées et des sachets noirs*³¹⁷ ». Mais Akli est convaincu que ses ancêtres ont bien construit des monuments significatifs, il n'arrive pas à accepter l'idée qu'ils aient vécu autant de siècles sur cette terre sans construire des monuments qui leur sont propres et qui représentent leur culture et leurs croyances religieuses :

On a bien construit quelques monuments, comme les djédars de Tiaret, plus nombreux que tous les dolmens de France, les tombeaux de Reines, de Tin Hinan et de la Belle de Tipaza, plus beaux que tous les vieux tombeaux d'Espagne. On a bien fabriqué quelques

³¹⁵AMARI, *Le faiseur de trous*, op., cit, p. 65.

³¹⁶*Ibid.*, p. 65.

³¹⁷*Ibid.*, p. 83.

trésors. Où sont-ils ? Pourquoi personne n'a-t-il jamais rien trouvé, à part quelques tumulus informes et austères ? Sous ces milliards de kilomètres cubes de sables, il y a sûrement quelque chose. Sous ces énormes dunes dorment des tonnes de secrets. Ce n'est pas normal qu'il n'y ait rien. Les premiers Berbères du Sahara n'auraient-ils rien construit ? N'auraient-ils fait que manger et dormir pendant des milliers d'années ? Impossible³¹⁸

Mais si l'on n'a pas réussi à trouver quelque chose de concret qui indique la présence passée de ces hommes, c'est parce qu'on n'a pas cherché leurs traces. L'homme est occupé à chercher du liquide (eau, pétrole), des sources d'énergie et de survie qui pourraient lui assurer l'avenir et améliorer son niveau de vie, mais personne ne s'intéresse à connaître le passé des ancêtres, leur mode de vie, leur culture, leurs coutumes, leurs réalisations, leurs erreurs, personne ne s'interroge sur les trous, l'origine de tout, la fin de tout :

Les trous. Un trou où tout commence, un autre où tout finit. Des trous partout. Il y a des trous pour le pétrole, pour le gaz, pour l'eau. Des trous seulement pour le liquide. Et les solides ? Rien pour eux, à part les tombes, ces trous de la mort. Le territoire est-il trop grand ou les Algériens trop fainéants ? Il y a du diamant, que personne ne cherche. Des pierres précieuses, des vestiges du Néolithique, des squelettes de dinosaure en diamant. Il y a des choses que personne ne cherche. Personne ne veut creuser, pour ne pas trouver quelque chose de compromettant. Laisse le puits couvert, dit un proverbe³¹⁹

Voilà pourquoi Akli creuse des trous au fin fond de l'Algérie. Il cherche ce que personne n'ose chercher. Il cherche des signes d'une civilisation ancienne, les empreintes des premiers hommes, des monuments qui symbolisent la grandeur de ses ancêtres, des trésors enfuis dans les profondeurs du Sahara, un passé glorieux et éternel.

10.2 Fantastique, nouvelle policière et *short stories*

Comme nous l'avons précisé précédemment, notre corpus se compose aussi de textes littéraires courts, il s'agit de six nouvelles du recueil *À trois degrés, vers l'Est* (2008). Ces textes sont présentés dans le tableau ci-dessous et dans lequel nous précisons le genre littéraire auquel appartient chacune de ces nouvelles et les thèmes qu'elles abordent :

Tableau 8 : Corpus et genres : nouvelles

Recueil	Textes	Genres	Thèmes
<i>À trois degrés, vers l'Est</i> (2008)	1- <i>Vérités verticales</i>	Policier	Meurtres en série, Crise socio-économique.
	2- <i>C'était écrit dans le journal</i>	Fantastique	Phénomènes étranges,

³¹⁸ AMARI, *Le faiseur de trous*, op. cit., p. 83-84

³¹⁹ *Ibid.*, p. 103.

		Disparitions inexplicables.
3-	<i>Un homme trop debout</i>	Sentimental Triangle amoureux, Adultère.
4-	<i>3° E</i>	Aventures Fantastique Voyage, Phénomènes étranges.
5-	<i>Le Un</i>	Aventures Pèlerinage (voyage)
6-	<i>Il fait toujours beau quelque part</i>	Policier Terrorisme, Exil, Personnage fugitif.

À trois degrés, vers l'Est (2008) est une réédition d'un recueil publié en 1998 et intitulé *De bonnes nouvelles d'Algérie*. Nous avons présenté ce recueil de nouvelles dans le chapitre précédent. Nous allons procéder à présent à la présentation des nouvelles que nous sommes sur le point d'analyser. Elles sont au nombre de six et ont été publiées dans la première édition ainsi que dans la deuxième.

➤ Vérités verticales

Cette première nouvelle qui ouvre le recueil peut être classée dans le genre policier. Présentons d'abord ce genre littéraire né vers 1841 dans la littérature anglo-saxonne avec notamment, Edgar Allan Poe qui écrit les premières nouvelles policières inspirées de faits divers et publiées dans les deux recueils de nouvelles *Histoires extraordinaires* et *Nouvelles histoires extraordinaires*. Le genre policier naît également avec le romancier Wilkie Collins connu pour son roman intitulé *Pierre de lune* (1868). L'écrivain anglais est considéré comme le précurseur du roman policier anglais et, plus largement, comme l'inventeur du thriller. Le poète et critique littéraire T.S. Eliot écrit à propos de *La Pierre de lune* :

Tout ce qu'il y a de bon et d'efficace dans la narration policière moderne se trouvait déjà dans *La Pierre de lune*. Les auteurs postérieurs ont ajouté l'usage des empreintes digitales et autres bagatelles du genre, mais pour le fond, ils n'ont réalisé aucun progrès en ce qui concerne la personnalité ou les méthodes du détective. Le sergent Cuff est le policier parfait. Il possède une personnalité réelle et attrayante : il est brillant sans être infaillible³²⁰

L'idée généralement répandue dans le roman policier est celle de l'énigme qui nécessite un mystère autour duquel se construit la trame narrative, et dont la solution est souvent révélée à la fin. Le personnage principal dans le roman policier est l'enquêteur qui mène l'enquête et

³²⁰ Propos cités dans le résumé de la quatrième de couverture du roman *La Pierre de Lune*, publié aux Nouvelles Éditions Oswald (Neo), 1987.

qui finit par résoudre l'énigme grâce à son sens de l'observation et de l'analyse. Cette règle propre au roman policier est de tradition anglosaxonne puisque les premiers enquêteurs de nouvelles et de romans policiers respectent cette règle : le personnage du Chevalier Dupin dans *Double assassinat dans la rue Morgue* d'Edgar Allan Poe et le célèbre détective Sherlock Holmes créé par Sir Arthur Conan Doyle, dans *Le Chien des Baskerville* (1902) et dans ses nouvelles *Les aventures de Sherlock Holmes* (1892). Cette règle typiquement britannique perdure toujours et traverse les frontières puisque nous la retrouvons comme trame essentielle du roman historique de l'Italien Umberto Eco, *Le Nom de la rose* (1980). Dans certains romans policiers, le personnage qui mène l'enquête ou qui réussit à résoudre l'énigme n'est pas forcément un policier ou un détective privé. C'est le cas du roman *Le Mystère de la chambre jaune* (1907) de l'écrivain français Gaston Leroux où c'est un journaliste, Joseph Rouletabille, qui finit par révéler la vérité et par démasquer celui qui a tenté d'assassiner Mathilde Stangerson.

À quel point la nouvelle « Vérités verticales » correspondrait-elle à cette règle spécifique du genre policier ? Cette nouvelle s'inscrit dans le genre policier puisqu'elle met en scène l'enquête d'un inspecteur de police sur des meurtres en série : « *Puisque je vous dis qu'ils sont tous morts !! Et dans l'ordre. Celui du premier étage, ensuite celui du deuxième, puis le voisin du troisième !*³²¹ », explique Raho, l'un des occupants de l'immeuble à l'inspecteur Drid chargé de l'enquête. Dans cette nouvelle, il s'agit d'un assassin qui procède selon une logique verticale : il tue les habitants qui occupent un immeuble haut-standing à Alger. Il commence par le résident qui occupe l'appartement du premier étage, ensuite il assassine celui du deuxième, et finit par s'en prendre à ceux qui occupent le troisième étage et le quatrième étage :

- Premier meurtre, 1^{er} étage : Un homme un peu malade est poussé du balcon de son appartement. Drid, l'inspecteur pense qu'il est simplement tombé.
- Deuxième meurtre, deuxième étage : Jeune couple amoureux avec un enfant. Ils meurent tous dans un accident de voiture en rentrant chez eux le soir.
- Troisième meurtre, troisième étage : C'est une avocate d'une quarantaine d'années qui meurt dans une explosion de gaz chez sa sœur dans une maison pas très loin, on pense que c'est un accident.

³²¹AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 9.

- Quatrième meurtre, quatrième étage : un couple avec cinq enfants furent poignardés. Drid pense que c'est un cambriolage.

C'est Raho qui arrive à faire le lien entre ces quatre meurtres et en fait le terrible constat à l'inspecteur Drid qui ne semble nullement convaincu par l'hypothèse des meurtres en série : « *Trois morts. Oui, d'accord. Mais des morts accidentelles, ce qui ne compte pas. Faut voir avec les statistiques et l'espérance de vie. Pas avec nous*³²² ». L'inspecteur ne semble éprouver aucune inquiétude, contrairement à Raho qui ressent la peur : « *Raho a peur. Trois morts, c'est trop*³²³ ». Il est convaincu qu'il sera le prochain : « *C'est normal. Il habite au cinquième. Il sera le prochain*³²⁴ ».

On retrouve dans certains textes du genre policier des tentatives d'explication de nature surnaturelle ou superstitieuse. C'est le cas par exemple du roman *Le Chien des Baskervilles* d'Arthur Conan Doyle qui raconte l'enquête menée par le détective Sherlock Holmes et le docteur Watson sur le meurtre d'un membre de la famille Baskerville qui serait maudite et pourchassée par un chien démoniaque. L'histoire s'inspire de la légende des chiens fantômes (black dogs) du folklore britannique. On précise dans l'histoire qu'il plane sur la famille maudite l'ombre d'une ancienne légende : un ancêtre cruel et brutal dévoré par un énorme chien diabolique. Lorsque Sir Charles Baskerville succombe d'une attaque cardiaque, en pleine nuit, dans la lande, dans d'étranges circonstances, Sherlock Holmes est chargé de protéger son héritier de cette malédiction familiale. C'est aussi le cas de la nouvelle « Vérités verticales » où l'on fait référence à des croyances ancestrales et à des superstitions qui expliqueraient les meurtres dans cet immeuble :

Qui aujourd'hui, dans l'Algérie coincée entre le paranormal aigu des superstitions ancestrales et la modernité de la raison, peut encore croire au hasard de trois morts empilés verticalement, du premier au troisième étage d'un bel immeuble tout neuf ?
Personne³²⁵

On revient donc aux explications données par les légendes urbaines, on revient à l'origine de cet immeuble qui repose sur une scène de crime et qui devient par conséquent un endroit maudit :

³²² AMARI, *Le faiseur de trous*, op. cit, p. 10.

³²³ *Ibid.*, p. 17.

³²⁴ *Ibid.*, p. 18.

³²⁵ *Ibid.*, p. 10.

L'immeuble résidentiel a été construit par des Chinois, très présents actuellement sur le marché du bâtiment, sur un ancien charnier datant de l'époque du terrorisme. Une vingtaine de corps ont été trouvés recroquevillés sur eux-mêmes, dans la position de la victime innocente. Ça porte malheur dit – on d'habiter là où les gens sont morts³²⁶

Comme toutes les nouvelles du genre policier, « Vérités verticales » introduit l'élément du mystère et celui du suspense afin de retarder la révélation de la vérité. Plusieurs suspects sont signalés dans l'histoire. Raho n'a plus confiance en son entourage et commence à suspecter son voisin et sa copine : « *Sa déposition terminée, Raho a hésité entre aller voir un psychiatre ou déménager. Finalement, il est rentré chez lui, en pensant au milliard de Chinois. Hanouna est là. Elle n'a pourtant pas les clés*³²⁷ ». Raho finit par sombrer dans la paranoïa : « *L'assassin. C'est le voisin du sixième. Le vieux. Il a essayé de me tuer hier soir avec un sécateur*³²⁸ ». Mais le genre policier est le genre littéraire des fins les plus surprenantes et les plus inattendues. Raho qui semble de prime abord un personnage terrorisé, traumatisé et probablement la prochaine victime de l'assassin s'avère être un homme dangereux, et l'inspecteur Drid qui paraît peu troublé par les événements et qui rejette l'hypothèse de l'assassinat est en réalité un policier habile et opportuniste.

➤ C'était écrit dans le journal

Cette nouvelle décrit la confusion de Boukentosh, un homme qui travaille à Alger, face à la disparition soudaine de tous les habitants de cette ville. Le seul vieil homme qu'il rencontre sur son chemin lui explique qu'on a décidé de faire disparaître toute la population, mais les deux personnages n'arrivent pas à comprendre les raisons pour lesquelles ils n'avaient pas disparu comme les autres : « - *Il n'y a plus rien. Plus de gens, plus rien. Ils en ont décidé ainsi... - Mais c'est complètement dingue cette histoire ! Et toi, qu'est – ce tu fais là puisqu'il n'y plus rien ? - Je ne suis rien. C'est peut – être pour ça que je suis encore là*³²⁹ ».

Boukentosh décide de rentrer chez lui à Boufarik par un train qui démarre sans chauffeur. Une fois rentré, il ne trouve personne. Apparemment, sa maison est vide et toute l'Algérie est déserte. La seule rencontre qu'il fait à Boufarik est celle d'un terroriste qui vient de s'échapper de prison. Ce terroriste n'a désormais qu'un seul but : tuer Boukentosh. Mais il lui accorde vingt-quatre heures pour s'enfuir ensuite il se mettra à sa recherche, puisqu'il est le

³²⁶ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 13.

³²⁷ *Ibid.*, p. 20.

³²⁸ *Ibid.*, p. 23.

³²⁹ *Ibid.*, p. 42.

seul à avoir survécu dans ce vaste pays : « - *Ecoute. Je dois te tuer mais tu es le dernier homme. Si je te tue maintenant, que vais – je faire après ? J'ai bien réfléchi. Je te donne vingt – quatre heures pour t'enfuir*³³⁰ ».

En laissant Boukentosh prendre de l'avance, le terroriste pense pouvoir donner un sens à son existence car qu'il aura un but à atteindre : tuer cet homme, et il fera tout pour atteindre son objectif. Or, l'existence de Boukentosh sera beaucoup moins intéressante et beaucoup plus effrayante, car il faudrait désormais fuir ce terroriste afin de sauver sa vie, ce personnage passera le reste de ses jours traqué et angoissé. L'histoire finit par une moralité : Il y a deux sortes d'homme : l'un est décidé, l'autre est traqué. Le deuxième est celui qui dort le plus mal : « *Dans deux trains, deux hommes seuls. L'un cherchant l'autre. L'autre cherchant une solution. L'un est décidé, l'autre est traqué. Le deuxième est celui qui dort le plus mal*³³¹ ».

On peut classer « C'était écrit dans le journal » dans le genre fantastique puisque l'intrigue tourne autour d'un phénomène étrange face auquel le personnage hésite entre une explication rationnelle et une explication surnaturelle. C'est la définition du fantastique telle qu'elle est expliquée par Todorov dans son ouvrage *Introduction à la littérature fantastique* (1970) :

Dans un monde qui est bien le notre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est parti intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturelle³³²

Le personnage ignorant l'origine de ces phénomènes étranges et incapable de leur trouver une explication rationnelle, tente alors une explication irrationnelle. Cette incompréhension est définie par Rachel Bouvet par le terme d'indétermination ou de zone d'indétermination en reprenant les termes de Roman Ingarden : « *Les espaces explicitement et réellement figurés sont alors séparés comme par des lacunes (Lucken) ; ils représentent pour*

³³⁰ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 48.

³³¹ *Ibid.*, p. 49.

³³² TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, éditions du Seuil, 1970, p. 29.

ainsi dire des zones d'indétermination. Autant de situations qui sont tout à fait impossibles dans l'espace réel³³³ ».

La nouvelle « C'était écrit dans le journal » correspond donc aux caractéristiques du récit fantastique dans la mesure où la situation initiale est bouleversée par un événement inhabituel : « *Changement de décor, changement de température. La rue est vide. Un désert de béton gris. Il est environ quatorze heures*³³⁴ », le personnage central se pose alors sa première question qui relève de l'étonnement : « *Pourquoi n'y a – t – il personne dans la rue à cette heure ?*³³⁵ ». Quand Boukentosh réalise qu'il est le seul homme de la rue, et probablement de la ville, il commence à chercher des explications, tantôt rationnelles, tantôt irrationnelles au phénomène dont il est témoin :

- Grève générale : « *Une grève générale...Boukentosh pense à une bombe d'une technologie nouvelle. Une bombe qui effacerait les êtres humains sans faire de bruit*³³⁶ »,
- Deuil collectif : « *Peut – être une journée de deuil ? La commémoration d'un mort célèbre ?... Au restaurant il y avait du monde. Il n'y a que là où il y avait du monde. Il faut y retourner, ils lui expliqueront peut – être*³³⁷ »,
- Explications de nature psychanalytique, géopolitique, scientifique ou qui relève de l'extrapolation (science-fiction) : « *Guerre bactériologique, descente extraterrestre, rêve éveillé, drogue dure, exode massif*³³⁸ ».

D'autres éléments du genre fantastique se réunissent dans la nouvelle « C'était écrit dans le journal », comme la peur et l'angoisse : « *Ce vide le met mal à l'aise*³³⁹ », « *Boukentosh a pâli. Il est devenu blanc. Boukentosh a replongé dans l'angoisse. Sa main fouille dans ses cheveux, des tics nerveux parcourent son visage*³⁴⁰ », et l'histoire continue avec une multitude d'interrogations. Le personnage principal laisse apparaître son étonnement et sa confusion. L'on remarque aussi sa détermination à comprendre cet étrange événement et tente en vain de

³³³ INGARDEN, Roman, *L'œuvre d'art littéraire*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1983, p. 192.

³³⁴ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 37.

³³⁵ *Ibid.*, p. 38.

³³⁶ *Ibid.*, p. 38.

³³⁷ *Ibid.*, p. 39.

³³⁸ *Ibid.*, p. 41.

³³⁹ *Ibid.*, p. 39.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 47.

lui formuler une explication rationnelle. Le héros commence peu à peu à accepter l'explication surnaturelle et face au terroriste il finit par abandonner ses recherches et décide de s'enfuir pour sauver sa vie.

➤ « Un homme trop debout »

Amin, un Algérois qui fréquente Myriam, femme mariée vivant à Bejaïa, pense à ses ébats sexuels avec elle en conduisant, il a alors une érection au moment où il se fait contrôler par la police. C'est donc une histoire d'amour et d'adultère : *« Myriam a trente trois ans, elle ne peut plus changer, changer de comportement avec son mari, ce qui lui ferait certainement peur. Elle n'a pas non plus envie de divorcer, pour la simple raison qu'au fond, elle aime son mari³⁴¹ »*, mais Myriam ne peut se passer de sa relation avec Amin. Une relation fougueuse à travers laquelle cette femme se libère et se découvre : *« Elle ne l'a pas toujours réalisé mais depuis son aventure avec Amin, elle se découvre, sensuelle et charnelle, gourmande et osée, libérée et débridée, faisant des choses qu'elle n'aurait jamais imaginé faire un jour, pas même y penser il y a quelques années³⁴² »*.

La situation d'Amin est délicate car il cherche à cacher son érection devant deux policiers curieux, perplexes et déterminés à connaître le secret du jeune conducteur. Cette situation embarrassante génère un comique inattendu, un comique qui émane du corps et qui provoque le rire des deux policiers et l'énervement d'Amin. L'histoire d'amour telle qu'elle est présentée dans cette nouvelle, le thème de l'adultère et les sentiments de frustration et de jalousie qui entourent ce triangle amoureux font que cette nouvelle soit classée dans le genre sentimental qui traite essentiellement de l'amour et qui finit généralement par une fin heureuse, ou malheureuse.

➤ « 3° E »

La nouvelle « 3° E » est l'histoire la plus longue du recueil. Nous l'avons présentée dans le chapitre précédant en la classant comme un récit de voyage. Rappelons-le, « 3° E » raconte le voyage de deux jeunes algérois vers le sud de l'Algérie. Ils rencontrent au cours de leur voyage trois Touareg qui leur donnent une carte intrigante indiquant l'emplacement de ces trois personnages. Après avoir appris que c'est un dénommé Tindi qui a conçu cette carte, les

³⁴¹ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 71.

³⁴² *Ibid.*, p. 70.

deux amis décident de le chercher afin de comprendre pourquoi il marque des gens sur des cartes géographiques. La suite de leur voyage est une série de phénomènes étranges dont ils seront témoins et d'événements tragiques qui bouleverseront leur voyage.

Nous avons classé cette nouvelle dans le genre fantastique car elle comporte plusieurs énigmes qui bloquent les personnages et qui les amènent à s'interroger sur la nature du phénomène constaté. Par exemple, en rencontrant dans une station d'essence : « *Deux chèvres en lunettes vertes déambulent pas loin. Une femme, du Nord, allaite son enfant, assise dans un fauteuil rouge style Louis XV posé dehors*³⁴³ », les deux amis constatent que ces gens « *n'ont pas l'air normaux*³⁴⁴ », mais tentent néanmoins de trouver une explication rationnelle : « *C'est sûrement le soleil conjugué à l'ennui*³⁴⁵ », et ce premier blocage n'est que le début d'une longue série de phénomènes étranges auxquels ils seront confrontés :

- L'énigme de la carte : « *Ça ne vous étonne pas ? On met des gens et des arbres sur une carte, comme s'il s'agissait d'un village ou d'une montagne*³⁴⁶ »,
- L'énigme de Tindi : « *Qu'a voulu dire Tindi ? Le triangle, ce sont les trois. Le point au centre c'est l'acacia. Peut – être que c'est lui le plus important*³⁴⁷ »,
- L'énigme des pierres de Tindi : « *Devant la maison de Tindi, à la place de ce qu'aurait pu être un jardin sous un autre climat, des pierres sont disposées par terre, dessinant des formes géométriques particulières*³⁴⁸ ».

C'est cette dernière énigme qui intrigue davantage les deux curieux et qui leur provoque une série de malheurs :

Puis il remonte vers la maison et découvre la nouvelle forme du diagramme. Il comprend. La nuit, son compagnon a déplacé les pierres pour les rassembler au centre du diagramme en un seul tas. Il est inquiet. Il cherche son ami, qu'il découvre plus haut, vers la plaine de dunes. - Qu'est ce que tu as fait ?
L'autre ne répond pas. Il est assis sur un rocher, l'air malade, comme pris de fièvre.
- Qu'est ce que tu as ?
Au bout d'un moment, il sort de sa torpeur :
- Il faut qu'on parte.
- On a un pneu crevé.
- On s'en fout. Il faut qu'on parte.

³⁴³ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est, op. cit.*, p. 94.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 95.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 95.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 98.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 105.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 115-116.

Le malaise est installé, les Algérois décident de partir très vite³⁴⁹

La dernière énigme dans cette nouvelle, et sans nul doute la plus importante, c'est l'énigme des pierres, elle introduit des événements tragiques et retarde l'explication rationnelle tant attendue par les personnages et par le lecteur « *Les deux Algérois ont failli céder au surnaturel*³⁵⁰ ». Les personnages se rendent compte que les pierres de Tindi sont à l'origine des phénomènes étranges auxquels ils sont confrontés.

Ce récit de voyage, bien qu'il semble de prime abord suivre une narration linéaire où les événements se produisent de façon chronologique, des dépassements spatio-temporels sont toutefois perçus dans certaines séquences. Nous percevons dans « 3° E » des scènes et des actions simultanées, mais aussi des sauts dans l'espace et dans le temps provoquant ainsi la confusion dans l'esprit des personnages et du lecteur. Mais la première caractéristique de cette nouvelle est le comique avec ces deux aspects : l'ironie et le burlesque. Le déplacement des pierres de Tindi provoque des phénomènes relevant du fantastique : la série d'ennuis commence et les deux personnages se retrouvent de plain-pied face à la mort. Une mort qui semble imaginaire puisque les deux amis sont projetés dans un monde illusoire où des hallucinations viennent défiler des images délirantes et terribles.

➤ « Le Un »

Ali Benmohamed, un Algérien pratiquant rêve depuis toujours d'accomplir le pèlerinage, sauf qu'il est agoraphobe : il ne supporte plus la foule depuis l'explosion d'une voiture piégée à Alger Centre. Ali a soixante-dix ans et se retrouve pour la première fois dans un avion détourné par un groupe de terroristes, il essaye de négocier avec eux, ce qui les a provoqués davantage. Les terroristes décident de jeter Ali de l'avion. Ali finit par mourir dans un espace vide. « Le Un » est donc un récit de voyage spirituel, un pèlerinage que Ali Benmohamed souhaite accomplir malgré son agoraphobie et en optant pour des moyens peu ordinaires :

Ali Benmohamed contempla pendant une heure le cercle qu'il venait de tracer. Un grand cercle qui passait par l'Afrique, l'Asie et l'Europe. Trois continents. Il fallait tourner sept fois en suivant ce cercle, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, pour faire le pèlerinage sans se rendre à La Mecque³⁵¹

³⁴⁹ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 126.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 105.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 164.

Autre chose particulière dans ce voyage très particulier de Ali Benmohamed, c'est l'argent grâce auquel il s'offre ce pèlerinage, il s'agit d'une somme d'argent qu'il s'est procurée grâce aux jeux de hasard :

Dieu n'aime pas les jeux de hasard car le hasard n'existe pas, c'est lui qui maîtrise le destin. Dieu n'aime pas les jeux d'argent, car la richesse n'existe pas, c'est lui qui donne et qui prend. Mais Ali en est convaincu. Dieu lui pardonnerait puisque son objectif est d'accomplir le pèlerinage et qu'il n'y a pas d'autres solutions pour lui. Il a joué et il a gagné. Dieu était là. Il lui a soufflé les chiffres sacrés³⁵²

Mais Ali Benmohamed était convaincu que son pèlerinage est correct et sera sans doute accepté par Dieu : « *Il faut qu'il accomplisse les sept tours avant de mourir, sans quoi le pèlerinage ne serait pas complet. Dieu ne l'accepterait pas, c'est Lui qui lui a donné l'argent pour son voyage*³⁵³ ». Le voyage spirituel de Ali Benmohamed prend une tournure tragique quand il se retrouve dans un avion contrôlé par des terroristes. Il finit alors projeté dans le vide avant même d'accomplir les sept tours sacrés du pèlerinage.

➤ « Il fait toujours beau quelque part »

Nous avons classé cette nouvelle dans le genre policier car il s'agit de l'histoire d'un homme pourchassé par deux groupes d'hommes armés : le premier est constitué de policier, le second de terroristes. Arrivé à un bar, il y pénètre et demande l'asile politique selon une loi récente dite *L'aânaia*. Le patron du bar accorde ce droit au réfugié à condition qu'il consomme de l'alcool, ensuite fait entrer les deux chefs armés. Avant de quitter le bar, le terroriste abat le patron du bar. Les clients se sont enfuis sans payer et le fugitif est devenu un alcoolique qui erre dans la Rue Didouche Mourad.

Le personnage du fugitif suscite la curiosité et intrigue le lecteur qui s'interroge tout au long de sa lecture sur son identité, son passé, son présent et surtout sur les raisons qui l'amènent à fuir à la fois la police et les groupes terroristes. Néanmoins, l'on finit par comprendre qu'il s'agit d'un homme qui a perdu sa femme et tout ce qu'il possédait : « - *Rien, je n'ai plus rien. Ni métier ni logement. Pays tordu. Dix ans d'étude pour rien. L'Etat est incapable de nous assurer un travail. Encore moins un logement. Incapable d'assurer notre sécurité. A quoi sert l'Etat alors ?*³⁵⁴ ».

³⁵² AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 165.

³⁵³ *Ibid.*, p. 167-168.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 181.

Cette nouvelle est l'un des textes les plus intéressants de notre corpus parce qu'elle permet l'analyse du burlesque comme étant une forme de comique relative au corps et aux mouvements, dans la mesure où les actions y sont présentées d'une manière comique et ridicule et les poursuites sont souvent accompagnées d'effets comiques. Nous reviendrons sur l'analyse du burlesque dans le deuxième sous-chapitre et tenterons d'interpréter l'emploi de ce procédé comique.

Dans ce premier sous-chapitre, nous venons d'exposer les textes qui forment notre corpus et d'identifier les genres littéraires auxquels ils appartiennent. Nous avons précisé que notre corpus d'étude se compose de deux romans et de cinq nouvelles. Il s'agit du roman *Le faiseur de trous* (2007), c'est un roman d'aventures et un roman philosophique, et de *L'âne mort* (2014), un roman que l'on peut classer comme un récit d'aventures et comme un roman de crime. Quant aux nouvelles, elles font partie du recueil *À trois degrés, vers l'Est* (2008) qui englobe des nouvelles policières, des récits de voyage, des nouvelles fantastiques et de science-fiction, ainsi que de nouvelles traitant des thèmes divers et variés : amour, trahison, adultère, crise politique, terrorisme, etc.

Nous avons classé les deux romans dans le récit de voyage et d'aventures et nous avons expliqué les raisons qui nous ont amené à opter pour ce classement : les deux romans racontent des déplacements, des voyages, des aventures et globalement une quête. On retrouve dans les deux romans les caractéristiques et les thèmes se rapportant au roman d'aventures : l'action, les péripéties, le suspense, le danger, la survie, etc. *Le faiseur de trous* est considéré comme un roman philosophique car il aborde des questions existentielles : le passé, les ancêtres, les civilisations anciennes, etc. Quant à *L'âne mort*, de plus qu'il est un roman d'aventures, c'est aussi un roman de crime car il met en scène des meurtres en série, ce qui met en péril la vie des personnages principaux.

Pour ce qui est des nouvelles, elles sont classées dans quatre genres principaux : le policier, le fantastique, le sentimental et le récit d'aventures. Les nouvelles « Vérités verticales » et « Il fait toujours beau quelque part » sont des nouvelles policières : l'une raconte des meurtres en série et l'enquête de l'inspecteur Drid, l'autre raconte la fuite d'un homme anonyme pourchassé par la police et par des terroristes. Les nouvelles « C'était écrit dans le journal » et « 3° E » sont classées dans le genre fantastique parce qu'elles mettent en scène des événements étranges et des personnages hésitant entre une explication rationnelle et une explication irrationnelle. Dans « C'était écrit dans le journal », le personnage principal essaie

de trouver une explication à la disparition soudaine et massive de la population. Dans « 3° E », les deux Algérois essaient de résoudre l'énigme de la carte, celle de Tindi et celle des pierres, des énigmes accompagnées de phénomènes étranges se produisant dans des lieux désertiques et hostiles, ce qui met en danger les deux amis et déclenche l'aventure.

La nouvelle « Un homme trop debout » est classée dans le genre sentimental parce qu'elle met en scène une relation adultère qui peut mettre en danger les protagonistes et qui ne se termine pas forcément en happy-end (*Madame Bovary*, *Anna Karénine*, etc). Quant à la nouvelle intitulée « Le Un », nous avons choisi de la classer dans le récit de voyage, mais nous avons insisté sur le caractère spirituel de ce voyage car la nouvelle raconte le pèlerinage d'un vieil homme et qui prend vers la fin de l'histoire une tournure inattendue et tragique.

Si nous avons consacré un sous-chapitre à l'étude générique des textes composant notre corpus, c'est parce que nous pensons que les genres littéraires de ces récits auraient un lien avec la manifestation du comique. En effet, nous supposons que le rire dans le récit tragique peut installer une atmosphère inquiétante qui annoncerait l'intrigue policière, le récit fantastique et/ou l'événement tragique, et si nous arrivons à prouver cela nous aurons confirmé l'une des hypothèses de notre recherche et nous aurons expliqué l'une des fonctions du comique dans le récit tragique.

11 Analyse des personnages et des effets comiques dans les écrits littéraires de Chawki Amari

Nous venons de présenter les romans et les nouvelles qui forment notre corpus et qui seront l'objet de notre analyse. Il s'agit à présent d'étudier le point sur lequel repose notre travail de recherche. Nous avons supposé tout au long de notre travail que les écrits littéraires – tout comme les écrits journalistiques – de Chawki Amari sont caractérisés par un certain comique qui se manifeste sous différents aspects. Si nous avons émis cette hypothèse c'est parce que nous avons décelé un semblant de comique dans ses écrits, et si nous avons pu le repérer c'est parce que ses textes ont suscité en nous le rire ou le sourire, car le rire n'est que le résultat logique et naturel d'un fait ou d'un discours à caractère comique. Comme nous l'avons expliqué dans la première partie de notre thèse, le rire peut avoir une autre cause que le comique, c'est pourquoi nous jugeons utile de préciser la nature de ce rire et son origine. Mais rappelons d'abord qu'il existe trois émetteurs du rire au cours de la narration, au cours de la lecture, ou

pendant les deux activités (narration/lecture) : le rire du lecteur, le rire du narrateur et le rire du personnage.

11.1 Le rire du lecteur

Il est tout à fait normal que nous commençons d'abord par ce type de rire, car sans lui nous ne pouvons affirmer l'existence du comique dans les écrits littéraires de Chawki Amari ou d'un tout autre écrivain. Il faut préciser qu'il est délicat d'aborder la question du rire quand il s'agit du lecteur, car il ne s'agit pas d'un seul lecteur, mais de plusieurs lecteurs qui liront les écrits du journaliste, et l'on ne peut affirmer que tous les lecteurs de Chawki Amari vont rire en lisant ses écrits. Nous l'avions expliqué précédemment dans notre travail : ce qui nous fait rire ne fait forcément rire les autres.

Néanmoins, Henri Bergson a su théoriser le rire dans son célèbre ouvrage *Le rire* que nous avons cité dans la première partie de notre travail et dont nous avons présenté et expliqué les idées en illustrant avec des exemples donnés par le philosophe français et par d'autres exemples de nos lectures et de la vie quotidienne. En effet, le rire tel qu'il est présenté par Bergson se caractérise par son universalité : il est propre à l'homme et identique à tous. Le rire présenté par le philosophe français dans son étude correspond donc à celui de tous les humains quelles que soient leur nationalité, leur origine, leur culture et leur religion. Aussi, les situations comiques qui provoquent le rire telles qu'elles sont présentées par Bergson feraient rire tout être humain, car en définitive le rire est naturel et spontané, il est incontrôlable.

Rappelons à présent les principes du rire et les situations comiques qui peuvent provoquer le rire et vérifions s'il s'agit des mêmes situations qui peuvent faire rire ou sourire tout lecteur de Chawki Amari. Le rire a quatre principes : le caractère humain, l'insensibilité, la collectivité et l'intelligence. Le personnage qui fait rire doit être humain, ou un animal dont les caractéristiques sont humaines. Ensuite, il suffit que deux personnes rient pour confirmer qu'il s'agit d'un personnage comique ou d'une situation comique, la personne qui rit doit éprouver de l'insensibilité face à la situation, et cette dernière ne doit pas être comique avec exagération.

Les deux sources principales du rire du lecteur dans tout récit narratif sont les personnages comiques, les situations comiques et le discours comique. Nous avons donc un comique de caractères qui englobe le portrait moral du personnage, sa psychologie et ses réactions, c'est le cas comme nous allons le voir de Raho et de Boukentosh. Ensuite, un comique

de situation généré par un événement imprévu, étrange ou absurde, comme la disparition de la population dans « C'était écrit dans le journal », la fuite inexplicable d'un homme dans « Il fait toujours beau quelque part » ou encore l'érection et l'arrestation d'Amin dans « Un homme trop debout ». Et enfin, un comique de mots qui se manifeste à travers le discours et les discussions, c'est le cas par exemple dans la nouvelle « 3°E », ou dans les romans *Le faiseur de trous* et *L'âne mort*.

11.1.1 Antihéros et personnage ridicule

Les personnages présentés dans les textes de notre corpus sont des êtres humains, ils peuvent donc susciter le rire. Ces personnages provoquent l'amusement et le rire du lecteur qui se détache pendant un moment de ses sentiments envers les personnages et cela pour deux raisons : d'abord parce que ces personnages qui figurent majoritairement dans des nouvelles, sont présentés brièvement et l'histoire est trop courte pour laisser installer l'affection et la compassion dans le cœur du lecteur tout au long de la lecture. Ensuite, ces personnages présentés dans le corpus sont décrits d'une manière ridicule. Ils sont présentés comme des antihéros : personnages dotés d'une intelligence minime ou basique, ou feignant l'ignorance et la stupidité. Ces personnages sont souvent maladroits, lâches, nerveux ou impulsifs, prenant des décisions absurdes, perdant le contrôle de leurs émotions et se retrouvant souvent dans des situations embarrassantes, voire dangereuses, ou simplement des personnes ordinaires, ayant des difficultés financières et commettant des erreurs quand il faut faire preuve d'intelligence, de tact et de courage. Néanmoins, ces personnages sont présentés d'une manière non exagérée afin que le lecteur ne ressente pas de la répugnance à leur égard, bien au contraire le lecteur peut tout à fait s'identifier à ces personnages, d'où son rire ou son sourire. Nous présentons ci-dessous des personnages de Chawki Amari dont le caractère comique suscite le sourire et parfois même le rire du lecteur.

➤ Raho dans « Vérités verticales »

Raho est le personnage principal de la première nouvelle du recueil *À trois degrés, vers l'Est*. Cette nouvelle s'intitule « Vérités verticales », et comme nous l'avons expliqué dans la présentation du corpus, elle raconte des meurtres en série. Raho vit seul mais fréquente une jeune femme appelée Hanouna, il vit dans un bel appartement qu'il a réussi à acheter en économisant durant de longues années : « *Raho a économisé pendant ces années, durement, ne mangeant qu'une fois par jour, ne faisant les courses qu'une fois par semaine et ne sortant*

*qu'une fois par mois*³⁵⁵ ». Raho était donc contraint de suivre un rythme de vie monotone et sans surprises. Il devait respecter un programme dont les activités sont préétablies et qui se répètent dans la même cadence.

La répétition de ces actions crée un effet comique et rend le personnage ridicule aux yeux du lecteur : soit le lecteur s'identifie au personnage de Raho, qui comme toute personne dont les ressources d'argent sont limitées, se retrouve contraint de mener un rythme de vie régulier pour éviter les excès en tout genre. Soit le lecteur trouve ce rythme de vie ennuyeux et se moque d'un personnage qui se prive des plaisirs de la vie pendant plusieurs années afin de se procurer un apparemment dans un immeuble haut standing. Le lecteur se sent alors supérieur en se comparant au personnage de Raho et rit « *des faiblesses des autres* », car les hommes « *s'imaginent que ces défauts d'autrui servent à faire mieux sortir leurs propres avantages*³⁵⁶ », comme l'avait expliqué Hobbes dans ses travaux sur la nature humaine.

Malheureusement, la situation de Raho n'a pas changé après avoir obtenu cet appartement, elle a même empiré. Sans compter le fait qu'il est témoin de meurtres perpétrés contre ses voisins, il se trouve toujours dans le même rythme de vie. Raho semble une personne solitaire et sans amis. Il a une petite amie qui finit par le quitter et c'était la seule personne qui lui rendait visite. Raho semble être une personne stressée et seule au monde. Il a la manie de se curer les ongles avec une clé et n'aurait pas de relations sociales, ni amicale, ni familiale : « *Raho se cure les ongles avec la clé de la boîte aux lettres, petite clé qu'il n'utilise d'ailleurs jamais pour autre chose puisqu'il ne reçoit pas de courrier*³⁵⁷ ».

Raho représente l'antihéros qui sacrifie sa vie entière au détriment d'un objectif purement matériel, mais qui finit par se heurter à une réalité amère et décevante. Néanmoins, Raho ne suscite pas la pitié du lecteur parce qu'il est, en partie, responsable de son échec. Il est donc ridicule dans sa posture d'homme inquiet, stressé et paranoïaque.

Les dichotomies luxe/parcimonie et confort/solitude sont à l'origine d'une contradiction qui se révèle dans la situation de Raho avant et après l'achat de son appartement haut standing. Ce principe de contradiction a fait l'objet de réflexion de Paul Scudo dans son ouvrage *Philosophie du rire* (1840) dans lequel il explique que la nature humaine est d'un antagonisme

³⁵⁵ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 12.

³⁵⁶ HOBBS, op. cit.

³⁵⁷ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, loc. cit., p. 13.

qi fait d'elle le siège d'une multitude de contradictions et de dualités, faisant de l'homme l'objet d'un dualisme qui représente le drame-même de son existence.

Dans son article « Comique littéraire et théories du rire », Daniel Grojnowski reprend cette idée de contradiction qui provoque le rire :

...il (le rire) témoigne de notre imperfection, et de ce fait suscite un sentiment de supériorité à la vue des défauts de nos semblables ; il manifeste ainsi la joie maligne de notre vanité ; il n'affecte jamais que ce qui est humain ; il révèle autant la nature de l'objet que celle du sujet³⁵⁸

L'objet est donc le personnage comique qui se dévoile au lecteur dans toutes ses contradictions, révélant ainsi ses imperfections et son échec, et le sujet n'est autre que le lecteur qui rit du malheur du personnage, un rire qui exprime la vanité et l'orgueil, un rire qui « *n'est jamais innocent*³⁵⁹ ».

Tout au long de l'histoire racontée dans « Vérités verticales », une série d'événements tragiques se succède jusqu'à la fin de l'histoire. Une fin inattendue et surprenante qui marque un bouleversement dans la vie du personnage principal. Après la mort de ses voisins à la suite de plusieurs meurtres perpétrés dans quatre appartements de l'immeuble haut-standing où il habite, et après la mort naturelle (probablement un arrêt cardiaque) de monsieur Bazz (premiers suspect de cette série de meurtres), Raho rachète l'appartement de ce dernier à un prix abordable car : « *six étages avec des morts constituent une malédiction assez solide et un argument de baisse dans l'immobilier*³⁶⁰ ». Cet achat a fini par confirmer les soupçons de l'inspecteur Drid qui se présente aussitôt chez Raho lui proposant un accord : « *Son appartement contre la vie, son appartement pour échapper à la promiscuité de la prison*³⁶¹ ».

Le personnage ridicule de Raho confirme encore une fois son incapacité à se tirer d'affaire et sa situation, après avoir atteint le paroxysme du confort matériel, se dégrade et connaît une chute vertigineuse puisque Raho finit par quitter son appartement et retourner vivre chez sa mère : « *Dans son ancien quartier, au rez-de-chaussée. Chez sa mère. Et ses horribles voisins*³⁶² ». Si cette fois-ci le lecteur ne rit pas de ce personnage ridicule qui suscite sans conteste son mépris, il peut sourire du moins d'un sourire narquois qui exprime justement le

³⁵⁸ GROJNOWSKI, Daniel, « Comique littéraire et théories du rire ». In : *Romantisme*, 1991, n°74. Rire et rires, p. 5.

³⁵⁹ SCUDO, Paul, *Philosophie du rire*, Poirée, Libraire-Editeur, Paris, 1840, p. 105.

³⁶⁰ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 33.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 34.

³⁶² *Ibid.*, p. 35.

dédain éprouvé à l'égard du personnage et qui reflète l'ironie du sort : Raho qui a sacrifié sa vie toute entière pour un appartement au cinquième étage d'un immeuble luxueux, échoue finalement au rez-de-chaussée d'un immeuble sordide.

➤ **Boukentosh dans « C'était écrit dans le journal »**

Dans le recueil *À trois degrés, vers l'Est*, existe un autre personnage dont la situation frôle le ridicule. Il s'agit de Boukentosh dans la nouvelle « C'était écrit dans le journal ». Il prend un repas banal dans un restaurant moyen au centre d'Alger, ensuite se retrouve terriblement seul dans cette ville. L'homme panique, cherche des réponses, et se sent profondément blessé quand il apprend qu'il n'a pas disparu comme les autres parce qu'il n'est pas important : « *Je suis un intellectuel, moi ! Je réfléchis ! Je participe à l'édification, je participe au règlement de la crise ! Je travaille ! Je suis un cadre ! Je devrais disparaître moi aussi !*³⁶³ ». Le lecteur rit de la réaction de Boukentosh qui se sent humilié : il préfère disparaître comme toutes les personnes importantes que de survivre comme toutes les personnes insignifiantes. Là encore, la supériorité du lecteur prend le dessus et provoque son rire moqueur. Faisant partie du hors-texte et capable de raisonner mieux qu'un personnage de fiction paniqué et désespéré, le lecteur aurait opté naturellement pour la survie et serait à même de comprendre la réaction absurde de Boukentosh qui envie la population disparue.

L'idée de contradiction revient encore une fois dans le cas de Boukentosh et rappelle l'idée de Baudelaire selon laquelle l'homme est tiraillé entre un sentiment d'échec et celui de triomphe, le mettant ainsi dans une situation à la fois absurde et ridicule et provoquant le rire du lecteur : « *Dénonçant toutes sortes d'aberrations, le rire agit en moniteur vigilant de l'individu qui éprouve successivement le sentiment de l'idéal, le dédain des défauts et la satisfaction d'un choix judicieux*³⁶⁴ ».

Boukentosh se voit comme une personne maudite. Il est le seul survivant d'une disparition collective à laquelle il n'arrive pas à trouver une explication rationnelle. Se retrouvant seul dans un pays désertique, il aurait souhaité qu'il disparaisse lui aussi, probablement par lâcheté, car le fait de se retrouver seul dans un pays désertique implique un effort de survie et une tentative d'adaptation. Robinson Crusoé est le meilleur exemple de l'homme courageux qui investit son intelligence dans la survie et dans l'intégration dans un

³⁶³ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 43.

³⁶⁴ GROJNOWSKI, op. cit., p. 6.

monde hostile. Ce n'est pas le cas de Boukentosh, un autre antihéros de Chawki Amari qui préfère disparaître, voire mourir et cela fait de lui, aux yeux du lecteur, un personnage ridicule.

Le sentiment d'échec éprouvé par le personnage de Boukentosh représente une absurdité aux yeux du lecteur qui voit dans la survie du personnage principal une opportunité que ce dernier doit saisir. Alors que le lecteur envisage un destin fabuleux à ce personnage qui vient de survivre à une disparition massive de la population, se retrouve heurté cette fois-ci encore à un antihéros qui aurait préféré disparaître lui aussi et comprend aussitôt que ce personnage-là doit fuir un terroriste dangereux qui a pour seule et ultime mission de tuer Boukentosh : « *C'est marrant, je suis venu pour te tuer*³⁶⁵ », lui dit le terroriste qui semble lui aussi se moquer de la situation de Boukentosh. Se retrouvant dans la même situation (n'ayant pas disparu comme toute la population), le terroriste trouve un moyen de donner un sens à sa survie, il se fixe donc un objectif, celui d'assassiner Boukentosh et lui laisse une marge d'avance (vingt-quatre heures) pour lui permettre de s'en fuir.

À cette fin ouverte que Chawki Amari propose dans sa nouvelle « Il fait toujours beau quelque part », le lecteur peut lui attribuer différentes interprétations mais la seule qui puisse satisfaire le lecteur et changer sa vision à l'égard du personnage principal est celle-ci : Boukentosh doit saisir la chance d'être le seul survivant pour persévérer, se protéger de tous les dangers et surtout pour affronter le danger quelle que soit sa nature, et ce n'est qu'à partir de ce moment (la fin de l'histoire et le commencement d'une histoire alternative) que le récit comique prend une tournure tragique où la notion d'héroïsme prend toute sa grandeur et tout son sens.

➤ **Amin dans « Un homme trop debout »**

Dans la nouvelle « Un homme trop debout », un autre personnage est ridiculisé à la suite d'un événement imprévu et hors du commun. Amine, le personnage principal de cette nouvelle se retrouve avec une érection au mauvais moment et c'est cette situation embarrassante qui suscite le rire du lecteur. La nouvelle « Un homme trop debout » induit le lecteur en erreur à cause de son titre qui laisse penser qu'il s'agit de l'histoire d'un homme debout, dans le sens de « responsable », « courageux ». L'incipit de la nouvelle ne révèle d'ailleurs en aucun cas le caractère burlesque de l'histoire :

Oui, baisser la lumière des phares, ralentir. Baisser la musique, allumer le plafonnier, s'il marche. Ça va, il marche encore, la voiture n'est pas aussi déglinguée que ça. Bien-sûr, rétrograder en deuxième, voire en première quand on a vraiment beaucoup de choses à se

³⁶⁵ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 47.

reprocher. S'arrêter presque, attendre gentiment le signe du policier et continuer son chemin en accélérant doucement, tout en saluant l'ensemble de la corporation qui veille sur vous et vos enfants³⁶⁶

De prime abord, le lecteur identifie le premier thème de cette histoire : la sécurité. Avec comme motif les policiers et les barrages. Le narrateur continue dans ses réflexions sur la question sécuritaire en Algérie et sur la situation du pays au lendemain de la guerre civile. Il ne réalise pas encore que la sécurité dont il est question dans cette histoire est celle d'Amin et que le danger qui le guette sur la route n'est pas un terroriste, ni un conducteur ivre, il s'agit simplement d'une érection qui va gâcher sa soirée et qui va le ridiculiser devant deux policiers curieux :

Amin n'a pas obtempéré, pour une raison bien simple : en pensant à Myriam comme il le faisait avant de se faire arrêter à ce maudit barrage, en se rappelant avec images et sons tout ce qu'il fait avec elle, tout ce qu'il fera demain avec elle, il a eu une érection. Une solide érection, du genre qui se voit. Quand on est assis, il n'y a aucun problème. Mais debout, c'en est un, et gros³⁶⁷

L'érection est un phénomène tout à fait naturel mais tellement délicat quand il se produit au mauvais endroit et au mauvais moment. La description de ce phénomène accentue le comique de cette situation et rend le personnage davantage ridicule, ce qui va forcément susciter le rire du lecteur, un lecteur qui ne s'attend pas à ce genre de bouleversement. Le rire du lecteur émane cette fois-ci de son caractère diabolique et de son envie d'apprécier la souffrance d'autrui, un rire satanique qui, comme l'explique Baudelaire : « *est intimement lié à l'accident d'une chute ancienne, d'une dégradation physique et morale*³⁶⁸ ». La dégradation physique est représentée dans ce cas-là par l'érection et qui génère par la suite une dégradation morale se reflétant dans l'énervement du personnage principal. Ce n'est qu'après avoir appris la nature du problème d'Amin que le lecteur comprend la signification profonde du titre « Un homme trop debout » et réalise la raison pour laquelle Amin serait un homme trop debout.

L'énervement d'Amin constitue lui aussi une dégradation physique importante qui va bouleverser l'histoire. Après avoir ri de l'érection d'Amin, les policiers se mettent à fouiller sa voiture à la recherche de magazines ou de contenus pornographiques qui auraient provoqué l'érection du conducteur. Ils espéraient même trouver une femme cachée sous le siège mais les policiers n'avaient rien trouvé de tel. La fouille terminée, Amin était déjà énervé et se retrouve par la suite dans un commissariat de police, accusé d' « *offense et de manque de respect à agent*

³⁶⁶ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 67.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 69.

³⁶⁸ BAUDELAIRE, op. cit.

dans l'exercice de ses fonctions³⁶⁹ ». Amin subit une arrestation absurde : « *Il a beau chercher un motif à cette arrestation, il n'en trouve pas*³⁷⁰ », et devient le Joseph K. d'un procès qui n'a aucune raison d'être. Par la suite, le conducteur subit « *une longue série de questions, toutes aussi ridicules les unes que les autres*³⁷¹ ». Un interrogatoire ridicule à l'image de sa situation.

Vers la fin du récit, l'histoire prend une tournure tragique. En effet, le lecteur apprendra que l'inspecteur qui interroge Amin n'est autre que le mari de Myriam et tout porte à croire que l'inspecteur apprendra aussitôt cette vérité. La fin tragique de cette nouvelle n'est pas explicitement révélée dans la fin mais tous les éléments sont là pour que le lecteur puisse l'imaginer. Le lecteur ne rit plus et invertit son imagination et ses émotions dans la construction d'une fin certainement tragique. Le rire occupe donc un laps de temps provoqué d'abord par le changement physique que subi involontairement le corps du personnage, ensuite par le rire des autres personnages, réaction tout à fait naturelle mais pas forcément légitime aux yeux du personnage. La suite des événements (fouille du véhicule, arrestation, interrogatoire,...) enclenche le drame et fait basculer le récit du comique au tragique.

➤ **Le réfugié dans « Il fait toujours beau quelque part »**

Le troisième personnage ridicule qui fait l'objet de notre étude dans le recueil de la nouvelle *À trois degrés, vers l'Est* est le personnage principal de la nouvelle intitulée « Il fait toujours beau quelque part ». Il s'agit d'un homme qui fuit à la fois des policiers et des terroristes. Cet homme est anonyme et le lecteur n'a aucune information sur son identité, sur sa profession ou sur les raisons qui l'amènent à fuir la police et les terroristes. Une situation kafkaïenne qui rappelle encore une fois le personnage de Joseph K. dans *Le Procès* et qui contraint le réfugié à courir et ensuite à demander l'asile politique dans un bar.

La situation rocambolesque de cet homme qui court dans tous les sens génère un comique relatif à la violence physique. C'est le burlesque tel qu'il est connu dans le cinéma muet et dans le cinéma comique des années vingt et trente. Le réfugié devient davantage comique quand il consomme de l'alcool et finit ivre dans un bar : « *Le réfugié en est à sa deuxième bière. L'alcool lui est monté à la tête. Il est détendu, il n'a plus peur, il a même envie de rire*³⁷² ». La situation ridicule de cet homme s'enivrant dans un bar afin d'échapper à la police

³⁶⁹ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 74.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 74.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 75.

³⁷² *Ibid.*, p. 178.

et aux groupes terroristes, provoque le rire du lecteur qui ne peut s'empêcher de se moquer d'un homme soul perdant sa dignité dans quelques verres d'alcool. Le journaliste américain Heywood Broun (1888-1939) aurait dit un jour: « *The first thing in the human personality that dissolves in alcohol is dignity*³⁷³ ». Le lecteur, tout à fait sobre et ignorant l'identité de cet homme, se voit supérieur par rapport au réfugié et rit là encore de la dégradation du personnage.

Mais le lecteur s'aperçoit aussitôt que le réfugié est un homme qui souffre profondément et qui n'a d'autres remèdes que l'alcool. L'homme en cavale noie son chagrin dans l'alcool et rit d'un rire sardonique exprimant ainsi sa perte et sa douleur. Mais le rire sardonique du réfugié exprime également la vengeance ou la délivrance ; Dans ce bar, le fugitif échappe à ses traqueurs et peut enfin s'exprimer librement. Sous l'effet de l'alcool, le réfugié commence à délirer en révélant probablement la vérité sur sa personne : « *Mon identité ? Mais je n'en n'ai pas. C'est connu, les Algériens n'ont pas d'identité. Nous ne sommes que des numéros impersonnels. Un métier ? Chômeur. Je suis chômeur*³⁷⁴ ». Ainsi, est révélé le véritable problème de cet homme qui n'est autre que celui des autres Algériens : crise identitaire et crise socio-économique. Ce réfugié devient alors un personnage désespéré, perdu et blasé et à travers lui s'identifie le lecteur algérien. La situation du réfugié qui d'abord se caractérise par son comique physique, devient par la suite la situation tragique propre à tout algérien, et le récit qui commence par une situation comique prend là aussi une tournure tragique.

À travers notre étude des quatre personnages Raho, Boukentosh, Amin et le réfugié, nous pouvons comprendre que les éléments constituant leurs caractères et leurs personnalités engendrent un effet comique quand ils perdent leur équilibre. La rupture de l'équilibre se produit quand le personnage adopte un comportement contradictoire par rapport à la norme qui se présente sous différentes formes d'héroïsme. Ainsi, des réactions comme la dépression, la fuite, la consommation d'alcool ou encore la colère, engendre un déséquilibre entre les facultés humaines et fait osciller le récit entre le comique et le tragique.

Alfred Michiels nous fournit un tableau³⁷⁵ qui regroupe les formes du comique dans son « Essai sur le talent de Regnard et sur le comique en général »³⁷⁶ et qui présente la rupture de

³⁷³ « La première composante de la personnalité humaine soluble dans l'alcool, c'est la dignité ».

³⁷⁴ AMARI, *op. cit.*, p. 181.

³⁷⁵ Voir annexe des tableaux.

³⁷⁶ MICHIELS, Alfred, « Essai sur le talent de Regnard et sur le comique en général » (Préface des O.C. de Regnard, Paris, 2 vol., 1854).

l'équilibre entre les facultés humaines. Nous avons tenté d'éclaircir et de synthétiser le comique dans les quatre nouvelles étudiées (« Vérités verticales », « C'était écrit dans le journal », « Un homme trop debout » et « Il fait toujours beau quelque part »), et ce, en utilisant le tableau établi par le critique franco-belge :

Tableau 9 : Rupture de l'équilibre entre les facultés humaines dans « Vérités verticales »

Physique		
Prédominance des instincts physiques		
Comique	Attendrissante	Terrible
La vie amoureuse de Raho se base sur les relations charnelles.	Le sentiment de solitude éprouvé par Raho malgré la présence de Hanouna.	La possibilité que Hanouna tue Raho.
Affective		
Prédominance du sentiment et de la passion		
Comique	Attendrissante	Terrible
L'amour excessif pour le luxe rend le personnage ridicule et insignifiant.	Lorsque l'amour du luxe contraint Raho à vivre avec parcimonie.	L'amour du luxe amène le personnage à devenir un tueur en série.

Le tableau 9 présente la rupture de l'équilibre entre les facultés humaines dans la nouvelle « Vérités verticales ». Les facultés dont il est question sont celles du personnage principal Raho, elles sont de nature physique et affective. Les facultés physiques du personnage sont à prédominance sexuelle, ou généralement matérielle. Le narrateur de l'histoire nous apprend que Raho a une petite amie qui se prénomme Hanouna et qui n'est pas portée sur les échanges romantiques : « *J'aime pas quand tu m'appelles chérie, c'est très anonyme* ³⁷⁷ ». Le lecteur apprend à travers la narration que Raho et sa petite amie ont régulièrement des relations sexuelles dans l'appartement de Raho : « *Ils ont fait l'amour une dernière fois* ³⁷⁸ ». En lisant la nouvelle « Vérités verticales », nous n'avons pas l'impression que les deux personnages sont amoureux, du moins leur amour se limite aux relations charnelles : « *... elle n'a pas les clés. Il l'apprécie beaucoup bien-sûr, mais pas jusque-là* ³⁷⁹ ».

Le fait que la vie amoureuse de Raho se base sur les relations charnelles engendre un certain comique qui rend le personnage insignifiant, ridicule et superficiel. Mais par moments, ce personnage suscite la pitié du lecteur qui comprend que Raho éprouve une solitude profonde et a des difficultés à établir des relations sociales avec son entourage, et c'est là que les facultés

³⁷⁷ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 14.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 24.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 19.

physiques passe du comique au pathétique et prennent une caractéristique attendrissante. La possibilité que Hanouna assassine Raho vient du fait que cette femme est présentée par le narrateur comme étant une personne ayant des pulsions meurtrières : « *Hanouna a déjà essayé de tuer ses parents, sans succès*³⁸⁰ ». Le récit peut donc prendre une tournure tragique et les facultés physiques peuvent alors prendre une forme terrible.

Tableau 10 : Rupture de l'équilibre entre les facultés humaines dans « C'était écrit dans le journal »

Intellectuelle		
Prédominance des facultés intellectuelles		
Comique	Attendrissante	Terrible
Quand Boukentosh est déçu parce qu'il n'a pas disparu comme les autres.	Quand Boukentosh essaie de trouver une réponse rationnelle à ses questions.	Quand le terroriste élabore le plan de tuer Bouketosh.

Le tableau 10 présente la rupture de l'équilibre entre les facultés humaines dans la nouvelle « C'était écrit dans le journal ». Il s'agit cette fois-ci des facultés intellectuelles qui sont perturbées face à l'apparition d'un phénomène étrange. Ces facultés prennent une forme comique lorsque Boukentosh n'apprécie pas l'hypothèse selon laquelle il n'aurait pas disparu parce qu'il ne vaudrait rien. En effet, la seule personne qu'il rencontre, un vieil homme, lui apprend qu'on avait décidé de faire disparaître tout le monde pour mettre un terme à toutes les crises et à tous les conflits : « *Il n'y a plus rien. Plus de gens, plus rien. Ils ont décidé ainsi [...] Sans hommes, pas de crise, pas de problèmes, pas d'attentats, pas de crimes, pas de sang, rien. Un pays vide est un pays heureux*³⁸¹ ». Le vieil homme ajoute qu'il n'a pas disparu comme les autres parce qu'il ne vaut rien et que Bouketosh serait lui aussi dans la même situation : « *À mon avis, toi non plus, tu n'es pas grand-chose, si tu es encore là*³⁸² ».

Paradoxalement, Boukentosh réagit mal à cette hypothèse et trouve que sa présence est une erreur : « *Comment je ne suis rien ! Je suis un intellectuel, moi ! Je réfléchis ! Je participe à l'édification, je participe au règlement de la crise ! Je travaille ! Je suis un cadre ! Je devrais disparaître moi-aussi !*³⁸³ ». La réaction de Boukentosh est absurde : il ignore ce qui est arrivé aux autres, il ignore où ils se trouvent. Il ne s'interroge pas sur leur sort. Ils sont probablement morts ou emprisonnés quelque part, mais cela ne l'intéresse pas. Il aurait seulement préféré

³⁸⁰ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 21.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 42.

³⁸² *Ibid.*, p. 42.

³⁸³ *Ibid.*, p. 43.

disparaître avec eux pour prouver à lui-même qu’il n’est pas insignifiant, et cette réaction prend une forme comique parce qu’un héros au sens traditionnel et habituel du terme aurait été heureux d’être encore en vie et aurait pensé qu’on l’avait épargné pour atteindre un but précis ou pour accomplir une mission quelconque.

Mais avant de rencontrer le vieil homme et d’avoir cette réaction hilarante, Boukentosh a investi ses facultés intellectuelles pour essayer de trouver une explication rationnelle à la disparition de la population : une bombe de technologie nouvelle, un deuil collectif, une guerre bactériologique, un exode massif, etc. Boukentosh a même pensé aux explications les plus farfelues : une descente extraterrestre, un rêve éveillé, une drogue dure, etc. Ses facultés intellectuelles prennent alors une forme attendrissante car le lecteur compatit au début avec cet homme qui réfléchit et tente de trouver des réponses quelle que soit leur nature. En effet, le lecteur se met à la place du personnage, s’imagine dans la même situation et réalise qu’il aurait pensé aux mêmes hypothèses émises par le personnage.

Vers la fin de la nouvelle, Boukentosh rencontre un terroriste qui lui apprend qu’il est venu pour le tuer : « *C’est marrant, je suis venu pour te tuer. [...] Parce que j’en ai reçu l’ordre. D’Abou Yasmine*³⁸⁴ ». Le célèbre émir de la région. Cependant, le terrosiste réfléchit et décide finalement de reporter sa mission. Il accorde vingt- quatre heures à Boukentosh pour s’enfuir : « *Ecoute. Je dois te tuer mais tu es le dernier homme. Si je te tue maintenant, que vais-je faire après ? J’ai bien réfléchi. [...] Dans vingt quatre heures je me mets à ta recherche*³⁸⁵ ». C’est à partir de cet instant, vers la fin de l’histoire, que les facultés intellectuelles du terroriste prennent une forme terrible annonçant le danger et la mort. Quant aux facultés intellectuelles de Boukentosh, elles peuvent reprendre une forme attendrissante car le héros va certainement réfléchir à une issue, à un moyen d’échapper à la mort, ou peut-être bien à un moyen de tuer le terroriste pour sauver sa vie : « *Dans deux trains, deux hommes seuls. L’un cherchant l’autre. L’autre cherchant une solution. L’un est décidé, l’autre est traqué. Le deuxième est celui qui dort le plus mal*³⁸⁶ ».

Tableau 11 : Rupture de l’équilibre entre les facultés humaines dans « Il fait toujours beau quelque part »

Comique	Physique
	Attendrissante
	Prédominance des instincts physiques

³⁸⁴ AMARI, *À trois degrés, vers l’Est, op. cit.*, p. 47.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 48.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 49.

Lorsque le réfugié se met à boire et à rire.

Lorsque le réfugié, ivre, commence à se confier aux autres.

Le tableau 11 concerne la rupture des facultés humaines dans la nouvelle « Il fait toujours beau quelque part » et qui sont à prédominance physique. L'élément physique qui manipule les facultés humaines dans cette histoire n'est pas la sexualité, mais il s'agit de l'ivresse. C'est l'alcool qui agit sur les facultés du personnage et qui provoquent leur déséquilibre. Dans le bar, le propriétaire accepte d'accorder au fugitif l'asile politique à condition qu'il consomme de l'alcool, chose que le fugitif accepte sans négocier, et ce, dans l'espoir de sauver sa peau.

Le réfugié se met alors à boire excessivement et finit par se souler. Sous l'effet de l'alcool, il se met à rire et ses facultés physiques prennent alors une forme tout à fait comique. Mais au bout de quelques minutes de délire, le réfugié commence à parler en révélant la vérité sur sa situation : « *Rien, je n'ai plus rien. Ni métier ni logement. Pays tordu. Dix ans d'études pour rien. L'Etat est incapable de nous assurer un travail. Encore moins un logement. Incapable d'assumer notre sécurité [...] Ils ont tué ma femme. Des fous, des psychopathes*³⁸⁷ ». Les facultés physiques changent alors de forme et deviennent attendrissantes, les sentiments qui règnent sur la scène sont le chagrin, le désespoir, la colère. Et les émotions éprouvées par le lecteur ne sont que pitié, compassion et tristesse.

Tableau 12 : Rupture de l'équilibre entre les facultés humaines dans « Un homme trop debout »

Physique		
Prédominance des instincts physiques		
Comique	Attendrissante	
Quand Amin a une érection et les policiers se moquent de son état.	Quand Amin s'énervé ensuite il est arrêté par les policiers.	
Affective		
Prédominance du sentiment et de la passion		
Comique	Attendrissante	
Quand l'amour passionnel provoque une érection au mauvais moment.	Quand l'amour passionnel met Amin en danger.	
Morale		
Prédominance de la volonté et du sentiment moral		
Comique	Attendrissante	Terrible
Quand Amin est arrêté à cause d'une érection.	Quand l'inspecteur pense à libérer Amin.	La possibilité que l'inspecteur apprenne la vérité.

³⁸⁷ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 181-182.

Le deuxième tableau explique la rupture de l'équilibre entre les facultés physiques, affectives et morales dans la nouvelle « Un homme trop debout ». Les facultés physiques sont dominées par l'instinct physique, particulièrement l'instinct sexuel, les facultés affectives sont représentées par l'amour passionnel et les facultés morales sont caractérisées par la volonté et le sentiment moral.

Les facultés physiques prennent d'abord une forme comique quand Amine a une érection au mauvais moment et les policiers du barrage se mettent à rire de sa situation, mais par la suite Amine s'énervé parce que les policiers se sont mis à fouiller son véhicule comme l'on fouille la voiture d'un dangereux criminel. Ainsi, les événements prennent une tournure sérieuse et le lecteur ne rit plus avec les policiers mais compatit avec le personnage que les policiers arrêtent à cause d'une érection.

Les facultés affectives, quant à elles, sont perturbées à cause de l'amour passionnel qu'éprouve Amin à l'égard de Myriam et qui crée une situation assez gênante. Une érection qui se produit au mauvais endroit et au mauvais moment si elle ne suscite pas la honte, provoque certainement le rire. De prime abord, les facultés affectives prennent une forme comique à cause de cette érection imprévue et évidemment involontaire. Ces facultés affectives représentées par le phénomène de l'érection et provoquant le rire des policiers et du lecteur se transforment aussitôt en facultés physiques attendrissantes. En effet, elles annoncent le danger auquel Amine est confronté et provoquent la pitié et la compassion du lecteur.

Le récit comporte également des facultés humaines à prédominance morale. Elles se reflètent dans la compassion de l'inspecteur de garde qui prend la déposition d'Amin et qui n'est autre que le mari de Myriam, la maîtresse d'Amin. L'inspecteur fait appel à son jugement moral pour prendre une décision concernant le sort d'Amine, il estime qu'une érection n'est pas suffisante pour arrêter un homme : « *L'inspecteur a regardé la déposition et l'a trouvée particulièrement ridicule*³⁸⁸ ». Le cas d'Amin est donc tout bonnement comique aux yeux du lecteur et aux yeux de l'inspecteur et les facultés morales prennent une forme attendrissante quand l'inspecteur envisage de libérer Amin parce qu'il juge l'homme innocent, mais vers la fin de l'histoire, le suspense augmente à cause d'Amin qui appelle Myriam alors qu'il est encore au commissariat. L'inspecteur se met alors à l'interroger sur sa petite amie, la femme qui a provoqué son érection, et ose même lui demander de lui parler au téléphone. C'est à ce moment

³⁸⁸ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 77.

là que le lecteur réalise que le personnage principal encourt un véritable danger car l'inspecteur reconnaîtra certainement la voix de son épouse. Dans ce cas-là, les facultés morales de l'inspecteur et sa volonté de libérer Amin exposent ce dernier au danger et prennent ainsi une forme terrible.

11.1.2 Les effets comiques

Dans son ouvrage, Bergson met en exergue un bon nombre de situations qui peuvent avoir un effet comique. Nous avons cité et expliqué dans la partie théorique de notre thèse ces différents effets comiques, à savoir : le diable à ressort, le pantin à ficelles, l'effet boule de neige et le quiproquo. Ces effets concernent soit le discours, soit le comique de corps et de mouvements. Globalement, c'est la répétition qui génère ces situations, il s'agit de la répétition des mots ou celle des actions. Le résultat de ces situations est souvent la chute ou l'incompréhension. Nous retrouvons certains de ces effets comiques dans les textes de notre corpus :

➤ Le pantin à ficelles dans « Vérités verticales »

Le pantin à ficelles est l'une des situations comiques qui repose sur un jeu de manipulation, et parfois même d'inversion. Dans « Vérités verticales », Raho, résidant dans un immeuble luxueux à Alger, est pris d'inquiétude et de peur après l'assassinat des ses voisins qui habitaient dans la même résidence. Occupant le cinquième étage, Rahou constate que la mort est en train de monter et est convaincu qu'elle finira par l'atteindre. Tout au long de l'histoire, le lecteur ne soupçonne pas Raho, puisqu'il est présenté comme un personnage innocent et traqué par une mort verticale. L'inspecteur Drid, quant à lui, n'exprime aucune inquiétude face à cette tragédie qui vient frapper l'un des immeubles le plus luxueux d'Alger. Toutefois, il commence à remettre en question sa façon de considérer la mort des résidents de cet immeuble après la mort de toute une famille qui occupait l'appartement du quatrième étage.

Jusque là Raho est loin de tout soupçon. C'est Monsieur Bazz, voisin du sixième étage, qui est le premier suspect de Raho et de l'inspecteur Drid. Ce dernier convaincu, ou pas, par l'hypothèse selon laquelle Monsieur Bazz aurait assassiné ses voisins, interroge le vieil homme, le provoque et l'énervé jusqu'à ce que le vieux ait une attaque cardiaque. Par la suite, Raho s'installe dans l'appartement de Monsieur Bazz : « *Rahou a donc racheté l'appartement de*

*monsieur Bazz à ses héritiers. Pas trop cher puisque six étages avec des morts constituent une malédiction assez solide et un argument de baisse dans l'immobilier*³⁸⁹ ».

Comme nous l'avions expliqué plus haut, le caractère excentrique et misanthrope de Raho le rend un personnage ridicule aux yeux du lecteur, il occupe ainsi le statut d'antihéros car sa personnalité et sa vie en général sont intimement associées à des sentiments négatifs : la peur, l'inquiétude et la solitude. Clairement, Raho est incapable de commettre un crime, il n'est pas capable non plus de résoudre une énigme. Tout au long du récit, le lecteur écarte ses soupçons de cet homme insignifiant qui semble jouer le simple rôle de spectateur devant une série de meurtres.

Ce n'est que vers la fin de l'histoire que la vérité sur les cinq meurtres est révélée : « *Raho comprend très vite que Drid a tout compris*³⁹⁰ ». En effet, l'inspecteur Drid avait compris que c'est Raho qui a assassiné ses voisins, il est donc le personnage manipulateur qui a su dissimuler la vérité sur son identité et sur ses intentions tout au long de l'histoire. Raho est le personnage qui a induit en erreur le lecteur de la nouvelle en se présentant comme la victime et en soupçonnant monsieur Bazz, et ce n'est que vers la fin de la nouvelle que le lecteur apprend la vérité, quand l'inspecteur Drid propose un accord à Raho : « *Son appartement contre la vie, son appartement pour échapper à la promiscuité de la prison*³⁹¹ ». Une proposition que Raho accepte sans hésiter et revient vivre chez sa mère, dans son ancien quartier « *avec cinq meurtres sur la conscience*³⁹² ».

Mais le véritable manipulateur dans « Vérités verticales » demeure sans conteste l'inspecteur Drid qui, d'abord feint l'indifférence à l'égard de cette série de meurtres et se montre peu convaincu devant Raho par l'hypothèse du meurtre : « *- Trois morts. Oui, d'accord. Mais des morts accidentelles, ce qui ne compte pas. Faut voir avec les statistiques et l'espérance de vie. Pas avec nous*³⁹³ », réagit l'inspecteur face à trois meurtres successifs dans le même immeuble, une réaction qui semble absurde et ridicule selon le lecteur de la nouvelle. Ensuite, l'inspecteur prétend mener une enquête sérieuse en réponse aux inquiétudes de Raho : il interroge Raho sur ses relations avec le voisinage et fait subir à monsieur Bazz un interrogatoire fatal. Il se présente enfin chez Raho pour lui proposer la liberté contre son bel

³⁸⁹ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 33.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 34.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 34.

³⁹² *Ibid.*, p. 35.

³⁹³ BERGSON, op. cit., p. 8.

appartement. Cette fin surprenante et inattendue va réduire le personnage de Raho au vaurien qui perd soudainement son confort matériel et sa liberté de choisir. Après avoir commis plusieurs crimes et après avoir sacrifié sa vie pour habiter dans un beau quartier à Alger, Raho renonce à tout ce qu'il possède, sa vie y compris. Une situation absurde et ridicule qui transforme la gravité de ses crimes en comédie dont lui seul est le bouffon :

Tout le sérieux de la vie lui vient de notre liberté. Les sentiments que nous avons mûris, les passions que nous avons couvées, les actions que nous avons délibérées, arrêtées, exécutées, enfin ce qui vient de nous et ce qui est bien nôtre, voilà ce qui donne à la vie son allure quelquefois dramatique et généralement grave. Que faudrait-il pour transformer tout cela en comédie ? Il faudrait se figurer que la liberté apparente recouvre un jeu de ficelles³⁹⁴

Et là nous réalisons enfin que Raho n'est pas libre et ne l'a jamais été, car il a longtemps été trompé par l'inspecteur. Raho perd sa liberté de vivre dans un bel appartement et garde son rôle de personnage ridicule qui s'est laissé berner par l'inspecteur. C'est donc l'inspecteur Drid qui tient les ficelles et qui manipule le personnage de Raho jusqu'à ce qu'il le piège et lui ôte sa liberté. Le lecteur quant à lui, sort triomphant de ce coup de théâtre. Certes, ce n'est pas lui qui a tenu les ficelles, mais la fin orchestrée par l'inspecteur Drid a satisfait son sentiment de supériorité : « *À défaut du spectateur, il faut en moins des acteurs pour tenir les ficelles*³⁹⁵ ».

➤ **Le diable à ressort dans « C'était écrit dans le journal »**

Comme nous l'avons expliqué dans la première partie de notre thèse, le diable à ressort est un effet comique que l'on retrouve dans le théâtre. Il se manifeste à travers la répétition des actions et parfois même à travers la répétition des mots et des phrases dans le discours. L'objectif en est d'insister et de persévérer dans une action ou dans une idée. La répétition dans les actions ou dans les discours entraîne souvent un effet comique parce qu'elle rend ridicule celui qui répète l'action et celui qui subit cette répétition.

On retrouve le diable à ressort dans la nouvelle « C'était écrit dans le journal » à travers la répétition d'une action menée par le personnage principal Boukentosh chaque fois qu'il tente de trouver une explication à l'étrange situation dans laquelle il se trouve. En sortant d'un restaurant, Boukentosh se retrouve seul dans une ville désertique. Il est surpris et inquiet et essaie de justifier l'absence de toute la population. Souvent, il cherche les réponses dans le journal :

³⁹⁴ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 108.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 108.

Boukentosh pense à une bombe d'une technologie nouvelle. Une bombe qui effacerait les êtres humains sans faire de bruit. Il déplie son journal et l'ouvre à la page science. Rien qui indique une technologie de ce genre [...] Boukentosh replie son journal et continue sa marche³⁹⁶

Dans le train, Boukentosh répète la même action, il pense que quelque chose lui aurait échappé, qu'il n'avait pas bien lu les informations, alors il ouvre son journal pour une deuxième fois : « *Il s'installe sur un siège et ouvre son journal. Il relit le rectificatif, relit les informations politiques. Economie : nouvelle découverte de pétrole dans le Sud. Les Américains sont d'accord*³⁹⁷ », mais Boukentosh ne trouve pas la réponse en lisant ces informations, d'autant plus que le train ne démarre pas : « *Boukentosh replie son journal et se lève*³⁹⁸ ». Il parcourt les wagons du train dans l'espoir de trouver un voyageur, mais il se rend compte qu'il est seul dans ce train, seul dans la gare et probablement seul dans la ville.

Boukentosh sort de la gare et ouvre son journal pour une troisième fois : « *Boukentosh déplie son journal et l'ouvre. Rien qui indique une commémoration. [...] Boukentosh replie son journal et se dirige vers le centre*³⁹⁹ », mais il entend le bruit du train et décide de revenir à la gare. Mais avant, il se rend au restaurant où il avait déjeuné. L'établissement est déjà fermé : « *fermé ou cause décès* ». Boukentosh s'interroge pour la première fois en cette étrange journée sur la date qu'il vérifie en consultant son journal pour la quatrième fois : « *Boukentosh déplie son journal et vérifie la date. C'est bien ça, le 3 novembre. Le journal est d'aujourd'hui. Alors qu'est-ce qui ne va pas ? Il replie son journal et marche dans la rue, sans but précis*⁴⁰⁰ ». En errant dans la ville déserte, Boukentosh finit par rencontrer un homme. Un vieil homme qu'il lui apprend que l'explication à la disparition des gens se trouve dans le journal : « *- Tu n'es pas au courant ? C'est pourtant écrit dans le journal. [...] Il n'y a plus rien, c'est fini. C'est écrit à la page trois*⁴⁰¹ », et ce n'est qu'en ouvrant son journal pour la cinquième fois que Boukentosh trouve la réponse à sa question :

Boukentosh déplie fébrilement son journal et l'ouvre à la troisième page. Un petit encadré en haut à droite. Il ne l'avait pas remarqué. Selon un communiqué du ministère de l'Intérieur, il n'y aura plus rien à partir du jeudi 3 novembre 2008. Pour des raisons de sécurité et pour trouver une solution définitive à la crise, les autorités ont décidé de tout suspendre⁴⁰²

³⁹⁶ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 38.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 38.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 39.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁰¹ BERGSON, op. cit., p. 41.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 41-42.

Ces actions répétées (déplier et replier le journal) provoquent un comique de répétition qui rend le personnage ridicule, notamment quand il n'arrive pas à trouver l'explication dans le journal. L'idée de chercher la réponse dans le journal est ce diable à ressort qui surgit et resurgit à tout bout de champ :

Imaginons maintenant un ressort plutôt moral, une idée qui s'exprime, qu'on réprime, et qui s'exprime encore, un flot de paroles qui s'élance, qu'on arrête et qui repart toujours. Nous aurons de nouveau la vision d'une force qui s'obstine et d'un autre entêtement qui la combat. Mais cette vision aura perdu de sa matérialité [...] nous assisterons à une vraie comédie⁴⁰³

Cette idée est la recherche d'une explication. Elle s'exprime dans cette action répétitive de chercher des réponses dans le journal ou par la question que le personnage se pose en permanence et chaque fois différemment. Il la réprime en fermant son journal et en errant dans la vieille mais elle revient encore plus persistante. Boukentosh se retrouve donc coincé entre deux alternatives : chercher l'explication dans le journal ou la chercher dans les rues. Ce va et vient entre les deux actions replier/déplier le journal provoque un effet comique car le personnage s'adonne à ce jeu « amusant » tant qu'il n'a pastrouvé la réponse à sa question. Il faut attendre l'apparition du vieil homme pour que Boukentosh réalise que la réponse ne se trouve nulle part ailleurs que dans le journal qu'il a consulté plusieurs fois. Une découverte intrigante et surprenante qui rend le personnage comique et la situation tout à fait grotesque.

➤ La répétition et le comique de mots

Au côté des deux effets comiques que nous venons de citer (le pantin à ficelles et le diable à ressort), Bergson explique le mécanisme d'un troisième effet comique, c'est la répétition de mots qui s'incrit dans le comique verbal ou dans le comique de mots. Comme nous l'avions vu précédemment, la répétition ne se limite pas aux actions et peut contaminer le discours. Néanmoins les deux types de comique (actions et mots) reposent sur le même principe :

Énonçons la loi qui définit, selon nous, les principaux effets comiques de répétition de mots au théâtre : Dans une répétition comique de mots il y a généralement deux termes en présence, un sentiment comprimé qui se détend comme un ressort, et une idée qui s'amuse à comprimer à nouveau le sentiment⁴⁰⁴

⁴⁰³ BERGSON, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 104-105.

La répétition de mots est donc tout à fait identique à l'image du diable à ressort qui peut exprimer à la fois un comique d'actions⁴⁰⁵ et un comique de mots. Ce principe de répétition est résumé par Bergson dans ce qu'il a appelé « *Du mécanique plaqué sur du vivant* » et qui n'est autre que la répétition : « *En effet, le "mécanique" est justement un terme métaphorique utilisé pour rendre compte des phénomènes d'automatisation du vivant, c'est-à-dire de répétition*⁴⁰⁶ », explique Jean de Guardia dans son article « Les trois grincements de la machine (Bergson-Molière : retour critique) » où il propose justement une relecture du *Rire*. Selon Guardia, la répétition mise en exergue dans la théorie bergsonienne ne représente pas un effet comique, mais elle constitue l'essence même du comique. Cela est expliqué par le fait que l'effet comique peut se dissiper à force de le répéter : au fur et à mesure de répéter la même plaisanterie, cette dernière ne devient plus comique. Il faut donc distinguer entre un comique qui se répète et un comique engendré par la répétitions, c'est le deuxième qui représente le principe-même de la théorie du rire et qui fait l'objet de toute étude sur le comique.

Au risque de nous répéter, nous rappelons brièvement le principe de la répétition dans le comique en reprenant l'exemple de *Tartuffe* de Molière, donné par Bergson pour illustrer le comique de la répétition :

Quand Dorine raconte à Orgon la maladie de sa femme, et que celui-ci l'interrompt sans cesse pour s'enquérir de la santé de Tartuffe, la question qui revient toujours : "Et Tartuffe ?" nous donne la sensation très nette d'un ressort qui part. C'est ce ressort que Dorine s'amuse à repousser en reprenant chaque fois le récit de la maladie d'Elmire⁴⁰⁷

Cet exemple illustre parfaitement le comique de la répétition. Il s'agit là de la répétition dans le discours qui implique généralement un dialogue entre deux personnages où l'un des personnages interrompt le discours de l'autre, et ce, en répétant la même phrase qui exprime la même idée. Cela reflète donc l'image du diable à ressort qui, chaque fois qu'on essaie de le réprimer, ressort encore une fois dégageant une idée qui persiste et qui rompt le discours prononcé par l'autre personnage.

Dans les écrits littéraires de Chawki Amari, certains discours comportent la répétition, mais nous constatons qu'il ne s'agit pas tout à fait de la répétition telle qu'elle présentée dans

⁴⁰⁵ Nous en avons vu l'exemple avec le personnage de Boukentosh dans la nouvelle « C'était écrit dans le journal ».

⁴⁰⁶ GUARDIA, Jean de, « Les trois grincements de la machine (Bergson-Molière : retour critique) », *Etudes littéraires*, vol 38, n° 2-3, hiver 2007 : le comique de répétition, p. 15.

⁴⁰⁷ BERGSON, *loc. cit.*, p. 105.

le théâtre de Molière et qui fait l'objet de l'analyse bergsonienne. Dans la nouvelle « 3^eE », il existe un bref échange verbal entre l'un des jeunes algérois et le pompiste :

- Du super. Le plein.
- Super, répond tout aussi nonchalamment le pompiste.
- Ça va ?
- Ça va.
- Alors, en ce moment, ça circule ?
- Ça circule.
- C'est ça, vous répétez toutes les phrases ?
- Toutes les phrases⁴⁰⁸

Nous remarquons que le pompiste n'interrompt pas le discours de l'Algérois en introduisant une phrase qu'il répète par la suite, mais il ne fait que répéter les mots et les phrases prononcés par son interlocuteur : « super », « ça va », « ça circule », « toutes les phrases ». Étant donné les circonstances de la discussion, la répétition dans ce cas-là ne fait pas rire le jeune Algérois : les deux hommes ne se connaissent pas, le pompiste se trouve dans son lieu de travail et l'Algérois n'est qu'un passant qui s'arrête dans une station d'essence pour faire le plein. En effet, c'est la relation entre les deux personnages, le lieu où se déroule l'action, ainsi que les conditions dans lesquelles ils se trouvent qui déterminent la nature du discours et son effet sur les personnages.

Si les deux personnages se connaissaient assez bien, les répliques du pompiste auraient amusé l'Algérois. Rappelons-nous que le rire est celui d'un groupe, ou du moins celui de deux personnes liées par une certaine complicité. Dans la première partie de notre thèse, nous avons repris l'exemple donné par Bergson qui invite son lecteur à se mettre dans la peau d'un voyageur dans un train : « *Il vous est peut-être arrivé, en wagon ou à une table d'hôte, d'entendre des voyageurs se raconter des histoires qui devaient être comiques pour eux puisqu'ils en riaient de bon cœur. Vous auriez ri comme eux si vous eussiez été de leur société*⁴⁰⁹ ». Mais comme l'Algérois ne connaît pas le pompiste et ne s'attendait pas à cette réaction, ses phrases répétées par le pompiste l'inquiète et le mettent mal à l'aise : « *Ils n'ont pas l'air normaux par ici*⁴¹⁰ ».

On peut interpréter la répétition dans cette situation comme un refus de communication : le pompiste répète les phrases de l'Algérois pour le mettre mal à l'aise et pour mettre un terme

⁴⁰⁸ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est, op. cit.*, p. 94.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 95.

à l'échange car il refuse d'entretenir une conversation avec le voyageur. La répétition du dernier mot ou de la dernière proposition est appelée anadiplose. Elle est généralement employée dans l'argumentation, elle clôt le discours. Mais dans les textes de Chawki Amari, elle a un effet comique que seul le lecteur perçoit parce qu'il a l'impression que le pompiste se moque de l'Algérois. Quant au personnage, il est confus et se sent gêné, et si l'on revient au genre littéraire auquel appartient cette nouvelle, nous réalisons que la répétition dans ce cas-là a pour objectif d'installer une atmosphère inquiétante qui annonce l'irruption du fantastique dans le récit.

Mais parfois, la répétition ne représente pas un effet comique dans les écrits de Chawki Amari. Dans la nouvelle intitulée « Le Un », le nom « Dieu » est répété plusieurs fois. Il s'agit dans ce cas-là d'une épanaphore : répétition d'une formulation en début de phrase. Le mot est également repris en utilisant l'anaphore grammaticale « Lui » avec L majuscule faisant référence à « Dieu » :

Dieu n'aime pas les jeux de hasard car le hasard n'existe pas, c'est Lui qui maîtrise le destin. Dieu n'aime pas les jeux d'argent, car la richesse n'existe pas, c'est Lui qui donne et qui prend [...] Dieu lui pardonnerait puisque son objectif est d'accomplir le pèlerinage [...] Dieu était là. Il a soufflé les chiffres sacrés⁴¹¹

Cette nouvelle raconte le voyage d'un vieil homme qui s'appelle Ali Benmohamed, il finance son pèlerinage avec une somme d'argent gagnée aux jeux de hasard. L'avion dans lequel Ali Benmohamed voyage est détourné par un groupe terroriste. Dans le passage suivant, l'épanaphore est réutilisée pour reprendre le nom de « Ali Benmohamed », et ce, à plusieurs reprises :

En descendant vers la terre, vers l'Enfer, Ali Benmohamed sait qu'il va mourir [...] Ali Benmohamed a jugé que c'était son destin [...] Ali Benmohamed a simplement regardé en bas et vu un village grouillant de monde. Ali Benmohamed n'aime pas la foule [...] Ali Benmohamed s'est écrasé dans la vallée de l'Omo, dans la célèbre Rift Valley⁴¹²

Chawki Amari s'inspire probablement du Coran dans la répétition des mots. En effet, les textes coraniques contiennent ce genre de procédés, prenons comme exemple le verset suivant : « (1) *Au nom d'Allah, le Tout Miséricordieux, le Très Miséricordieux. (2) Louange à Allah, Seigneur de l'univers. (3) Le tout Miséricordieux, le Très Miséricordieux* » (Al-Fâtiha). Le nom d'Allah (Dieu) est répété plusieurs fois et ses anaphores commencent toujours par une lettre majuscule dans la traduction française. Il y a d'autres mots qui se répètent dans un seul

⁴¹¹ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 165.

⁴¹² *Ibid.*, p. 170.

verset coranique. Dans le Coran, il existe une autre figure de style qui relève de la répétition, c'est l'épiphore, c'est la répétition du dernier mot d'une phrase : « (1) *Dis 'Je cherche protection auprès du Seigneur des hommes. (2) Le Souverain des hommes. (3) Dieu des hommes. (4) contre le mal du mauvais conseiller, furtif (5) qui souffle le mal dans les poitrines des hommes* » (An-Nâss). Dans la nouvelle « Le Un », la répétition insiste sur la relation « Dieu/Ali Benmohamed », donc la relation « Dieu/homme ». Elle insiste également sur la notion de « destin » qui représente l'essence de la foi et que seul Dieu est responsable du destin, il règne en Maître Absolu.

La reprise du sujet pronom personnel est une tournure populaire dans la littérature française du XXème, devenue par la suite une tournure courante à la fois dans l'oral et dans l'écrit. Marcel Proust avait écrit dans son célèbre roman *À la Recherche du temps perdu* : « *Il faut que le bœuf, il devienne comme une éponge [...] les soufflés ils avaient bien de la crème* ». La répétition du sujet pronom personnel s'est répandue aussi bien dans le discours enfantin que dans les discours politiques, les présidents français Nicolas Sarkozy et François Hollande illustrent bien cette tendance. Dans les discours du président algérien Abdelaziz Bouteflika, nous remarquons que l'ancien chef de l'État répète assez souvent le dernier mot de ses phrases.

La répétition dont il est question dans la nouvelle « Le Un », c'est l'épanaphore. En stylistique, le premier effet de l'épanaphore est certainement comique, notamment quand elle est employée au théâtre (répétition moliéresque). Mais elle est également utilisée en art oratoire (discours politique) afin de marteler le raisonnement du locuteur et afin de convaincre son interlocuteur. Dans « Le Un », le nom du personnage « Ali Benmohamed » est répété tel qu'il est pour insister sur plusieurs idées qui concernent l'histoire : Ali Benmohamed est à la fois le seul personnage de son histoire et le personnage principal du récit. Ali Benmohamed s'est débrouillé seul pour se procurer l'argent de son pèlerinage. Ali Benmohamed vit seul et ne compte sur personne. Ali Benmohamed sera le seul passager qui sera jeté d'un avion. Ali Benmohamed mourra seul. La répétition du prénom « Ali Benmohamed » vient alors insister sur l'unicité et sur la solitude qui caractérisent le personnage et son histoire. Le titre, « Le Un » reflète donc cette caractéristique et la fin de l'histoire vient confirmer sa signification. La répétition dans « Le Un » n'engendre aucun effet comique contrairement à l'absurdité de la situation qui suscite l'hilarité du lecteur encore une fois.

➤ **L'effet domino ou le récit burlesque dans « Il fait toujours beau quelque part »**

L'effet domino ou l'effet boule de neige est un effet comique évoqué et expliqué dans l'œuvre de Bergson et que l'on retrouve dans une nouvelle de Chawki Amari « Il fait toujours beau quelque part ». L'effet domino, tel qu'il est expliqué par Bergson, représente la situation d'une personne qui se précipite dans un espace en heurtant une autre personne, qui bouscule à son tour une troisième personne, qui tombe sur une quatrième personne, etc. Il s'agit donc d'un comique d'actions comme celui du cinéma muet, en particulier le cinéma comique des années vingt et des années trente. C'est pourquoi l'effet domino est associé au cinéma burlesque dont le comique se base sur la violence physique et sur la répétition des actions : course, bousculade, glissade, chute, etc.

Dans la nouvelle « Il fait toujours beau quelque part », la scène d'exposition met en scène un homme en fuite. En effet, le récit in medias res commence par une scène présentant un homme qui court et qui semble vouloir échapper à un autre personnage. Après un incipit mettant en dérision la société algérienne, le personnage en fuite est aussitôt introduit pour déclencher le récit :

Il fait beau. La rue est longue et droite. Quelques passants flânent, les mains dans les poches, les poches vides. Une jolie fille est arrêtée par un garçon laid. Bref dialogue, elle passe son chemin. Un chat en couleur dort sous un arbre fraîchement peint. Une vieille dame très distinguée crache par terre. [...] Deux jeunes s'affichent sur le mur, la jambe gauche repliée, la main droite dans la poche, et l'autre autour d'une cigarette [...] :

- Regarde ce type qui court. Tu crois qu'il fait du jogging ?
- Depuis des années on ne fait plus de jogging en Algérie. C'est trop risqué. Dès que l'on voit quelqu'un courir, ça paraît louche, on lui tire dessus⁴¹³

En effet, l'homme ne court pas pour faire du sport, car la scène qui suit laisse comprendre que cet homme tente de fuir quelqu'un. Il traverse la rue en courant, bousculant les gens autour de lui et provoquant ainsi un effet domino :

En sueur, il entre dans le passage souterrain, manque de renverser un étalage, et manque de tomber par terre. Il glisse, dérape, se rattrape aux murs, s'accroche aux vitrines. Il se retourne, ils sont sûrement derrière. Il court, bouscule les passants effrayés qui le prennent pour un terroriste. En nage, il ressort du souterrain par le passage du caravansérail. Trop de monde. Il se retourne encore. Il ne les voit pas mais ils sont certainement derrière lui. Comment en est-il arrivé là ? Pays de fous ! Il prend les escaliers, dévale les marches à toute vitesse. Un coup de feu claque derrière lui⁴¹⁴

⁴¹³ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 171-172.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 172.

Le personnage principal demande l'asile politique dans un bar et en sort ivre-mort, il s'agit également de l'ironie de situation. Dans cette nouvelle, c'est la situation de toute l'Algérie qui est ridiculisée, d'abord en imaginant un certain accord entre la police et les groupes terroristes, qui les amène à rechercher les mêmes suspects ou à mener les mêmes enquêtes, ensuite en imaginant l'asile dans un bar. Chawki Amari se moque encore de la réalité algérienne, mais d'une façon subtilement exagérée, il imagine une évolution extrême de la guerre civile en Algérie et une réaction passive de la part d'un peuple résigné qui accepte les conséquences de cette situation déroutante.

L'histoire de cette nouvelle est racontée de façon burlesque. Dans ce cas-là, il ne s'agit pas du burlesque comme genre, mais plutôt comme style. C'est le burlesque qui a évolué à travers le cinéma comique. En effet, le caractère ridicule de la situation et des personnages nous fait penser aux films produits par le studio américain Keystone célèbre pour ses comédies brutales. Les Keystone Cops, ces policiers stupides et incompétents sont reproduits par Chawki Amari dans les personnages des terroristes et des policiers qui tentent d'arrêter un homme probablement suspecté d'être terroriste ou d'être un agent double. L'incompétence des policiers dans la nouvelle de Chawki Amari nous fait penser aux deux policiers Dupond et Dupont dans *Tintin*, et qui provoquent un effet comique par leur incompétence, leur ressemblance et leur maladresse. Le burlesque dans « Il fait toujours beau quelque part » ne se limite pas à l'action, mais il s'étend aussi bien sur le discours : le langage est familier et les propos sont absurdes, alors que la situation est extrêmement grave, c'est le principe même du burlesque qui traite des sujets sérieux de façon vulgaire.

11.2 Le rire du personnage

Le rire du personnage est plus apparent dans le récit que celui du lecteur qui dépend souvent de la situation qui se présente dans l'histoire et des personnages présentés et décrits dans le récit, son rire dépend également de la manière dont l'histoire est racontée. Seul le lecteur est conscient de son propre rire et ne peut anticiper le rire d'un autre lecteur si ce dernier n'émet pas une réaction physiologique apparente. Contrairement au rire du lecteur qui noue une relation intime et confidentielle avec le texte. Le rire du personnage est dévoilé dans le récit par le narrateur, il est souvent émis à la suite d'une situation comique ou d'un discours comique et peut susciter en même temps le rire du lecteur :

- Tu connais la blague du camion qui transportait des trous ? demande Lakhdar, soudain rigolard, aux deux cantonniers.
- Oui, on est tombé dedans, répond Moussa.
- Bonne blague. Et c'est ce qui nous est finalement arrivé, ajoute Aïssa en riant⁴¹⁵

Mais parfois, le lecteur est témoin d'un rire imprévisible et incompatible avec la situation présentée. Il peut s'agir d'un rire hystérique ou d'un rire diabolique, voire même d'un rire qui émane d'un personnage étrange souvent associé à un phénomène surnaturel ou à une atmosphère sombre et inquiétante. Ce rire étrange est apparent dans la nouvelle fantastique « 3°E », mais abordons d'abord le rire complice dans *L'âne mort* pour montrer le caractère collectif du rire tel qu'il est défini par Henri Bergson.

11.2.1 Le rire complice dans *L'âne mort*

Dans *L'âne mort*, le rire des personnages est souvent accompagné par celui du lecteur qui reconnaît tout à fait la situation comique ou le discours comique. Quand un groupe de jeunes algériens de quarante ans se réunit autour d'une table dans un salon de thé à Alger, le rire est au rendez-vous. C'est du moins l'atmosphère joviale de la rencontre de Tisseem, Lyès et Mounir avec Amel 4G qui tente de leur proposer des idées farfelues afin qu'ils puissent s'enrichir :

- C'est la dernière idée d'Amel 4G, vite développée, à propos des aveugles qui ne peuvent pas savoir si leurs chaussettes sont dépareillées [...]
- Un petit truc en relief sur chaque chaussette, un genre de braille qui indique à l'aveugle...
- Un silence, pas pesant, mais amusé. Tisseem s'éclaffe :
- Super idée. Avec un petit bip sonore émis par les chaussettes quand elles sont trouées, comme ça les aveugles sauront qu'il ne faut pas les mettre⁴¹⁶

Les amis continuent leur discussion en se lançant des plaisanteries à l'image des idées proposées par Amel 4G tout en riant à la fois de l'imagination débordante de leur amie et de leur propre situation qui frôle le ridicule :

- Trop bien, cette histoire de chiens jetables. C'était quoi déjà ?
- Des chiens jetables.
- La civilisation du jetable, reprend Amel, vous connaissez ?
- Oui, c'est ce qui va t'arriver, répond Tisseem en riant. Ton copain va te jeter pour rentrer enfin dans la civilisation⁴¹⁷

Le rire des Algérois reprend de plus belle en évoquant le problème des chiens de compagnie que l'on doit faire sortir quotidiennement. Après avoir écouté attentivement une

⁴¹⁵ AMARI, *Le faiseur de trous*, op. cit., p. 70.

⁴¹⁶ AMARI, *L'âne mort*, op. cit., p. 26.

⁴¹⁷ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 27.

autre idée extravagante d'Amel 4G, les trois amis ne peuvent s'empêcher de rire : « *Après quelques secondes, le temps de visualiser les chiens-poubelles, les trois hésitent entre le fou rire et la lassitude. Tissam a choisi, elle est pliée sur la table, agitée de hoquets*⁴¹⁸ ».

Une autre situation amusante dans *L'âne mort*. Quand les trois amis sont reçus chez l'ex commissaire dans sa luxueuse villa, on les fait patienter dans un joli jardin avec piscine. Ils sont surpris de voir un âne qui « *somnole debout sous un impressionnant yucca d'environ trois mètres de haut*⁴¹⁹ ». La vue de l'âne les amuse et ils tentent alors de l'approcher. Sous les encouragements de Tissam, Lyès tire l'animal vers la piscine, mais l'âne tombe brusquement dans l'eau, se débat un moment ensuite se fige. Les amis le font sortir de la piscine et tentent de le réanimer, mais la gravité de la situation ne les empêche pas de rire de cet âne, notamment Tisseem qui ne réalise pas que l'âne est probablement mort : « *Tisseem en rit volontiers, même si les conséquences risquent d'être graves*⁴²⁰ », et ne perd rien de son humour : « *- Je crois que je suis allergique aux ânes morts*⁴²¹ », fait-il remarquer après un éternuement avorté.

La mort de l'âne ne semble pas les affecter ni les inquiéter. Seul Mounir réalise la gravité de leur erreur : « *Contrairement à Tissam qui s'amuse de ce drame, Mounir juge la situation extrêmement grave, ce qui lui ressemble, mais Lyès n'a toujours pas retrouvé son humour*⁴²² », mais finissent tous par succomber à la tentation de rire de la situation car au final ils préfèrent en rire que d'en pleurer : « *De cette rocambolesque tragédie de l'âne, ils rient maintenant volontiers, d'autant qu'ils n'ont pas grand-chose à faire, passés qu'ils sont, en vingt-quatre heures, d'un ennui profond à une quête accidentelle*⁴²³ ».

11.2.2 Le rire excentrique dans « 3°E »

Le comique est également lié à la bizarrerie, à tout ce qui s'écarte de la norme, à tout personnage vivant en marge de la société. On dit très souvent d'une personne qu'elle est bizarre alors qu'on pense qu'elle est drôle. Le comique est donc lié à une excentricité acceptée par l'autre. On dirait même qu'elle charme l'autre. Nous admirons le personnage de Sherlock Holmes pour son intelligence et pour la bizarrerie de ses comportements, mais toute

⁴¹⁸ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 28.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 52.

⁴²² *Ibid.*, p. 58.

⁴²³ *Ibid.*, p. 71.

extravagance drôle aux yeux des uns est aberrante aux yeux des autres, car le comique ne dépend pas seulement de la personne comique ou de la situation comique, il dépend aussi de celui qui pose son regard sur le phénomène comique.

L'étrangeté du personnage et son excentrisme ne suscitent pas souvent le rire et l'admiration, son caractère étrange est parfois intrigant notamment quand le personnage ressent une atmosphère étrange. Quelques heures après avoir pris la route, les deux amis algérois dans « 3°E » s'arrêtent dans une station d'essence pour faire le plein. Le paysage qui se présente à eux est bizarre et les personnages le sont tout autant, et quand les personnages rient, cela inquiète davantage les deux amis qui ne comprennent pas les raisons de ce rire qu'ils trouvent anormal :

- Vous avez du café ?
- Non, répond le pompiste qui a retrouvé sa nonchalance sans rire.
- Du thé ?
- Non.
- Alors vous avez quoi ?
- De l'essence.

De nouveau, il se met à rire bruyamment, comme la femme et le gosse. Les deux copains se regardent, puis payent et remontent dans la voiture qui reprend la route du Sud.

- Ils n'ont pas l'air normaux par ici⁴²⁴

Quand l'Algérois demande au pompiste s'ils ont du café ou du thé, il s'attend probablement à ce que son interlocuteur lui réponde par l'affirmatif, en lui souhaitant, par courtoisie, la bienvenue. En revanche, le pompiste lâche une réponse évidente et éclate en rire. L'Algérois est supposé en rire aussi, mais il trouve bizarre la réaction du pompiste. Si la réaction du pompiste semble drôle aux yeux du lecteur, elle ne l'est pas aux yeux des personnages qui sont témoins de phénomènes étranges et qui pensent même avoir des hallucinations. De même, le rire du pompiste est considéré comme un phénomène étrange et cela est dû aux conditions qui entourent sa manifestation :

Un targui imperturbable en baskets fluo est assis sur une pierre. Un chien errant mange de maigres herbes. Deux chèvres en lunettes vertes déambulent pas loin. Une femme, du Nord, allaite son enfant, assise dans un fauteuil rouge style Louis XV posé dehors. Un gosse d'une douzaine d'année en T-Shirt Zidane et qui a l'air de s'emmerder, joue avec un roseau à frapper le sol.⁴²⁵

⁴²⁴ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 95.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 94.

Le targui, la femme et l'enfant sont trois personnages étranges qui intriguent les deux amis qui viennent de débarquer pour la première fois au Sud et qui rencontrent des gens insolites riant pour des raisons obscures :

- Y a plus d'herbe ici. Alors les chèvres mangent du papier. On leur met des lunettes vertes pour leur faire croire que c'est de l'herbe.

Quelques secondes après, il se met à rire bruyamment. Au loin, la femme rit aussi, tout comme le gosse.⁴²⁶

Ces trois personnages, tout comme Mounir, Lyès et Tissem, forment un groupe dans lequel la même complicité et le même sens de l'humour sont partagés. Comme l'avait précisé Bergson, le rire est toujours celui d'un groupe, et même si la raison du rire n'est pas toujours évidente au personnage victime de ce rire, elle amène le lecteur à en rire aussi en devenant complice et participant à ce rire de groupe. Le rire est contagieux et peut se propager tout au long du récit et atteindre même le lecteur qui ressent l'envie de rire malgré le mystère qui entoure l'origine de ce rire.

11.2.3 Le comique de corps et le rire des policiers dans « Un homme trop debout »

Dans « Un homme trop debout », il s'agit également du rire d'un groupe. Celui de deux policiers. Le rire dans cette nouvelle est engendré par une situation comique dans laquelle se retrouve le personnage victime de ce rire. Le comique dont il est question est un comique relatif au corps. Il s'agit d'un corps qui ne bouge pas et qui tente de se cacher, mais ce corps a subi une transformation ordinaire dans des conditions défavorables. Rappelons-le, « Un homme trop debout » est l'histoire d'un jeune homme algérois qui s'appelle Amin. Il rentre à Alger et il est sur le point de rencontrer sa maîtresse Myriam, femme mariée. Alors qu'il conduit, Amin pense à ses ébats sexuels avec sa maîtresse, il a alors une érection au moment où il se fait contrôler par la police.

Un homme trop debout est masculin, d'autant plus qu'il représente un individu mâle en position debout, il n'est pas penché, il n'est pas incliné, il n'est pas prosterné non plus, et cette position est « de trop ». Cela vient du fait que Amin, pour cacher son érection, refuse de se mettre debout, c'est ce qui va intriguer les policiers, finalement sous la pression des agents de police, Amin se redresse mais finit par révéler son secret et ainsi provoquer le rire des policiers.

⁴²⁶ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 95.

Amin voulait se protéger en restant courbé, il aurait préféré protéger son secret, mais dès qu'il a eu le courage de se redresser, ses ennuis ont commencé. Cette position debout représente aussi l'érection qui ne peut être dissimulée : « *L'érection est quelque chose d'incontrôlable bien-sûr, mais ce n'est pas le moment, d'autant qu'Amin est en short, c'est l'été. Un short mou, fin et souple, et ce qui se passe à l'intérieur se voit à l'extérieur*⁴²⁷ ».

Myriam est à l'origine de cette érection, c'est elle qui l'a provoqué, à cause de « *Sa nature à réveiller les tours du onze septembre aplaties*⁴²⁸ », elle réussit donc à provoquer l'envie sexuelle chez son amant même à distance. Si le titre de la nouvelle ne fait pas l'éloge de sa sensualité, et si le narrateur cache en quelque sorte son importance en s'intéressant surtout au problème des barrages en Algérie et aux problèmes dont Amin est victime, le personnage de Myriam s'impose de lui-même comme étant l'origine de toute l'intrigue.

Mais ce qui est davantage intéressant dans cette nouvelle, c'est le rire des policiers. Quand Amin change de posture, son érection est aussitôt dévoilée. Le dévoilement de cet élément qui fait partie de son corps et qui se cache dedans provoque le rire des policiers : « *Les policiers, tendus jusqu'alors et comprenant après coup la gêne du suspect, ont éclaté dans un long hoquet gras et sonore*⁴²⁹ ». Comme l'aurait fait remarquer Bergson, le rire des policiers est celui d'un groupe, car si Amin avait eu affaire à un seul policier, ce dernier ne se serait peut-être pas moqué de lui, et se serait contenté d'un sourire de complicité. C'est le groupe qui encourage le rire. Mais c'est ce corps *trop debout* qui suscite davantage le rire.

Dans les nouvelles de Chawki Amari « Un homme trop debout », « Il fait toujours beau quelque part », « 3°E », et « Le Un », le comique est utilisé pour raconter des événements étranges voire même tragiques. Ce comique se base sur trois principes : l'indifférence, la collectivité et l'exagération intelligente. Deux procédés sont utilisés : la répétition et le comique du corps et des mouvements. Le comique dans les écrits de Chawki Amari provoque un changement qui s'opère dans le discours et dans la narration, il permet de basculer d'un ton moqueur vers un ton sérieux, d'une situation comique vers une autre tragique, et ce, dans des circonstances étranges, voire absurdes. Le comique du corps et des mouvements rend la situation ridicule, il touche à la fois le discours et l'action. La répétition marque l'insistance sur

⁴²⁷ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 69-70.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 73.

certaines notions abordées dans le texte, elle révèle l'intention du personnage, elle a un effet comique et permet la compréhension du texte.

11.3L'humour du narrateur

Le comique dans les écrits de Chawki Amari ne se limite pas qu'au rire des personnages, mais s'étend également à l'humour du narrateur que l'on décèle à travers notre lecture. Dans les textes qui forment notre corpus, le narrateur est hétérodiégétique. Il est externe à la diégèse et ne fait pas partie de l'histoire. Il correspond au narrateur tel qu'il est défini par Gérard Genette dans son ouvrage *Figures III* :

... faire raconter l'histoire par l'un de ses personnages, ou par un narrateur étranger à cette histoire [...] On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (exemple : *L'Éducation sentimentale*), l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (exemple : *Les Hauts de Hurlevent*). Je nomme le premier [...] hétérodiégétique, et le second homodiégétique⁴³⁰

Le narrateur hétérodiégétique peut à priori maîtriser tout le savoir, il est omniscient. Tel Dieu par rapport à sa création, il en sait plus que tous les personnages, il connaît leurs comportements mais aussi leurs pensées et leurs sentiments. Il peut sans problème passer en tous lieux et il a la maîtrise du temps : le passé, mais aussi – de façon certaine – l'avenir. Le narrateur de notre corpus correspond tout à fait à cette instance narrative.

Dans *Le faiseur de trous*, le narrateur est hétérodiégétique et la focalisation (point de vue/vision) est zéro, c'est-à-dire il est omniscient. Les citations suivantes le prouvent : « *Afalawas est en colère [...] il n'a pas du tout envie de rire*⁴³¹ », « *L'auto-stoppeur poursuit, avec cette perversion maligne, il a senti qu'il a semé de la confusion et de l'intelligence dans la tête du commerçant*⁴³² », « *Ammi Fota est maintenant presque droit et s'est remis à avancer. Du coup, il ne sait plus où il va, si tant est qu'il ait su auparavant. Du coup, il a froid et pense à l'autre extrême*⁴³³ ». Le narrateur dans *Le faiseur de trous* peut donc deviner que Afalawas est en colère, que l'auto-stoppeur sent l'effet qu'il produit sur son interlocuteur et que Ammi Fotta est perdu, qu'il l'a toujours été, qu'il a froid et qu'il pense à l'autre bout.

⁴³⁰ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 252.

⁴³¹ AMARI, *Le faiseur de trous*, op. cit., p. 20.

⁴³² *Ibid.*, p. 42.

⁴³³ *Ibid.*, p. 118.

Dans la postface de ce roman, écrite en italique, une prolepse fait projeter le lecteur plusieurs années plus tard. Zahra, la fille de Trabelsi, qui venait de naître au début de l'histoire, devient une femme et prend la parole pour terminer la narration, elle devient alors la narratrice de cette postface, une narratrice homodiégétique. Elle est désormais l'épouse de Akli, le faiseur de trous :

Je m'appelle Zahra. Je suis originaire d'Oued Souf. Je suis ingénieur en télécommunications mais je ne travaille pas dans ma branche. Je gère un restaurant à Oran, spécialités sahariennes [...] Dans la grande salle du restaurant, il y a une vieille photo que je regarde tous les jours. Celle de mon père, mort à l'âge honorable de 63 ans, poumons bouchés par le sable. Mon mari m'aide au restaurant. Il a bien connu mon père, à l'époque où il creusait des trous dans le désert. Aujourd'hui, il s'est calmé et préfère construire des bosses⁴³⁴

Zahra confie au lecteur que son mari n'a pas réussi à percer le mystère qui entoure les Ancêtres et les civilisations anciennes, et selon elle, nos aïeux n'auraient rien laissé de concret. Elle ajoute qu'elle avait reçu une lettre qui a mis quinze ans pour arriver et qu'elle allait nous raconter une histoire, mais la narration s'achève sur une fin ouverte qui laisse le narrateur perplexe et s'interrogeant sur le sens d'une fin aussi confuse. Cette postface d'une trentaine de lignes qui devrait apporter des explications aux interrogations du lecteur ne fournit finalement aucune réponse quant à l'intrigue. Elle ouvre encore une fois le champ à l'incompréhension et laisse penser que l'histoire que nous promet Zahra et qui est en rapport avec la lettre qu'elle avait reçue fera l'objet d'un autre roman de Chawki Amari, ou pas.

Mais le narrateur hétérodiégétique dans *Le faiseur de trous* a un certain humour qui rend l'histoire amusante et attrayante. La description, parfois comique, des personnages, rend ces derniers attachants et les noms qu'on leur attribue accentuent leur caractère amusant. Les anthroponymes⁴³⁵ choisis font souvent référence à la culture du personnage, parfois à son caractère ou à sa fonction dans le récit : Trabelsi, Afalawas, Aïssa et Moussa, Rimitti, Ammi Fotta et Akli.

Trabelsi, par exemple, qui signifie originaire ou habitant de Tripoli, symbolise la culture nord-africaine, la civilisation phénicienne, le Passé, l'Histoire et les liens solides de la famille et des origines. Afalawas qui signifie le souriant symbolise la jeunesse et la joie de vivre tout comme Rimitti qui, dans la culture algérienne et maghrébine, est une chanteuse de raï traditionnel. Ce prénom représente la liberté, l'amour et le plaisir charnel. Pour ce qui est de

⁴³⁴ AMARI, *Le faiseur de trous*, op. cit., p. 137.

⁴³⁵ Voir annexe des tableaux.

Akli par exemple, personnage principal du récit, son prénom signifie : ancien esclave noir de la société Touareg, mais le nom vient également de l'arabe « a'kl », qui signifie « esprit ». Cela symbolise à la fois la servitude, le dévoiement, le doute, la quête et l'intelligence.

Les anthroponymes attribués aux personnages du roman *Le faiseur de trous* véhiculent le thème du roman qui se résume dans les Ancêtres, la civilisation, la culture, les origines, etc. Par ailleurs, ces personnages sont présentés et décrits d'une manière risible qui émane de l'humour du narrateur. En présentant Trabelsi, le narrateur précise : « *Il a un autocollant "Ne roulez pas trop près" à l'arrière et un "Tawkalnaâla Allah" devant, sur le haut du pare-brise. Avec ça, encadré par des talismans vendus en série, il est normalement couvert par toutes les assurances, celles d'en Haut et celles d'en Bas*⁴³⁶ ».

La scène qui introduit le personnage d'Afalawas est autant amusante malgré la colère du personnage. Ce dernier vient de tomber dans un trou en sillonnant les routes du sahara avec sa Toyota :

- Rtwsrtrour ! Rftrariwnrdr ! [...]
- Rtwsrtrour !
Une suite de jurons incompréhensibles. C'est du tamacheq, la langue des Touareg Imuhaghs avec ses nombreux « r » clairs et caractéristiques, qui ne sont pas roulés et sont communs à la plupart aux langues sahariennes et subsahariennes.
- Rftrariwnrdr !
Afalawas est en colère⁴³⁷

Rimitti porte bien son anthroponyme, elle est libertine et profondément amoureuse. Il ne s'agit pas de son vrai nom, c'est Yassina qui l'avait baptisée Rimitti :

Surnommée ainsi par Yassina à cause de ses trois mariages ratés. À 24 ans, c'est un record [...] Romantique à la limite du diabète, elle se rend folle d'amour pour ensuite hurler son indépendance. Elle aime le sucre et déteste les sucriers, d'où son incessant mouvement d'union-désunion. Yassina lui avait dit un jour que si elle était une vache elle aurait sûrement fini en viande hachée tellement sa vie l'est⁴³⁸

Dans ce grand désert où se déroulent les événements du roman, plusieurs personnages sont présentés d'une manière risible, parmi eux les personnages principaux que nous venons de citer, mais aussi les personnages secondaires comme Mokhtar, le facteur qui apporte les lettres de Saïda à Ammi Fotta. Le narrateur raconte avec amusement la naissance de Mokhtar :

⁴³⁶ AMARI, *Le faiseur de trous*, op. cit., p. 14.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 19-20.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 26.

En plus d'un métier étrange dans ce désert où personne n'écrit, Mokhtar a une particularité, celle d'être né le 13 février 1960 à Reggane. Prématuré de sept mois, Mokhtar est né le jour de l'explosion de la première bombe atomique française, sa mère enceinte, ayant lâché le bébé de peur, à la suite de la déflagration. Surtout de l'aveuglante lumière, d'après elle. Mokhtar est né comme ça⁴³⁹

Dans sa description des coutumes et des paysages sahariens, le narrateur garde son sens de l'humour. Les comparaisons sont intelligemment risibles, les métaphores sont subtiles et les hyperboles sont exagérées avec un génie implacable. Dans la citation suivante, les éléments terrestres et célestes qui forment le paysage saharien sont décrits d'une manière à la fois poétique et comique : « *Dans l'ordre, ou non, une couche de sable, une d'air, une d'étoiles, les trois couches s'empilant parfaitement comme un sandwich américain*⁴⁴⁰ ». Après le passage de Akli, le faiseur de trous, sur les dunes désertiques, l'aspect du paysage saharien est largement modifié : « *Il s'en rappelle, le désert est devenu un vrai parcours de golf. Des trous partout, pour tous les genres, de toutes les tailles et de toutes les formes*⁴⁴¹ ».

Dans le paragraphe ci-dessous, se reflète la culture géologique de l'écrivain et son talent de personnifier et d'humaniser les objets sans âmes et les matières qui composent l'univers qu'il décrit. La description poétique s'achève sur une réplique amusante qui vient marquer la rupture avec la poésie :

La nuit est claire. On devine du moins les plats et les bosses, les premiers représentants les regs et les plateaux, les autres les collines et les dunes. Deux types de formes, presque inverses, presque contraires, donnant au champ des géométries un aspect tantôt pointu, tantôt curviligne. Bien que le contraire d'une colline soit une vallée et celui d'une bosse un trou. Mais bon, d'ici on ne voit que les plats et les étendus sur l'éternité, assoupis dans l'immutabilité des destinées, les dunes sont plus féminines, plus agiles, mouvantes et changeantes, et ne dorment que d'un œil. Volatiles et gracieuses, elles n'ont qu'un seul prédateur, le vent. - Bouger pour manger du rouget, c'est cohérent⁴⁴²

Le vent se déplace alors pour se nourrir de ces dunes et devient ainsi des tempêtes de sables couvant et engloutissant tout sur leur passage. Le vent est non seulement le prédateur des dunes, mais celui des hommes et des animaux. Plus il se déplace, plus il absorbe de sables. Plus il est fort, plus il devient redoutable et dangereux.

La culture saharienne est elle aussi présentée et décrite avec humour. L'on explique alors certaines habitudes et certains rituels : « *Trabelsi se dit qu'en général, au bout du*

⁴³⁹ AMARI, *Le faiseur de trous*, op. cit., p. 98.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 12.

troisième thé, il se passe toujours quelque chose. Raison pour laquelle on boit toujours trois thés⁴⁴³ », ou l'on montre simplement que le mode de vie est pratiquement le même : « Oui, les gens du Touat s'assoient aussi⁴⁴⁴ ». L'humour vient également mettre l'accent sur les traits caractéristiques des gens du Sud qui sont relativement différents des autres :

Afalawas est Targui. De Tazroukexcitement, au nord-est du Hoggar. Tazrouk, qui avec ses 2000 mètres d'altitude a la particularité d'être le village habité le plus haut d'Algérie. Tout comme Afalawas, avec son mètre 70, a la particularité d'être à 26 ans, le Targui le plus petit de son village, les Touareg étant généralement grands, particulièrement à Tazrouk. Moussa et Aïssa sont plus grands mais ne sont Touareg. S'ils viennent d'Illizi, tout à l'est, autre région targuie, ils sont un mélange de tout et de rien. Des habitants du désert aussi mais résultats de nombreux mixages transsahariens⁴⁴⁵

De même, le narrateur dans *L'âne mort* est hétérodiégétique et omniscient comme le montre la citation suivante : « Izouzen s'est arrêté sur cette pensée : comment peser un univers infini qui ne s'arrête jamais de grossir, annulant de fait l'opération de pesée de la seconde d'avant⁴⁴⁶ », ou : « Tissam tire instinctivement sur sa jupe, pour recouvrir un peu ses cuisses. Elle gagne deux centimètres de pudeur et se senti à peine mieux sous le regard lourd du policier⁴⁴⁷ », ou encore dans la citation : « Tissam reste dans l'acariâtre véhicule à envisager sa nouvelle vie de fuyarde pendant que Mounir et Lyès sont descendus pour respirer⁴⁴⁸ ».

Tout comme les événements du roman *Le faiseur de trous*, ceux de *L'âne mort* sont racontés d'une manière comique. La narration des événements, la description des personnages et des paysages sont teintées d'un humour ironique, parfois même acerbe. En utilisant la dérision, le narrateur tente de mettre l'accent sur certains phénomènes sociaux et sur les vices de la société algérienne :

Le policier a l'air suspicieux, comme un gendarme. C'est d'ailleurs peut-être un gendarme repeint en bleu pour se fondre dans le ciel et ne pas effrayer la population traumatisée par les guerres, le vert étant paradoxalement la couleur préférée du conflit armé mais aussi du paradis [...] L'homme en bleu les dévisage : deux hommes et une femme assise à côté du conducteur, une jolie femme d'ailleurs aux cuisses biens trop dénudées. Il fouille du regard l'intérieur de la voiture et l'âme de ses occupants, revenant périodiquement sur les cuisses, la plus belle partie de son environnement visuel⁴⁴⁹

⁴⁴³ AMARI, *Le faiseur de trous*, op. cit., p. 120.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 13.

L'humour révèle également les problèmes économiques, le souci du prestige dans une ville d'apparence riche, mais dont la majorité des habitants sont de simples citoyens tentant de mener une vie de luxe sans vraiment réussir à l'atteindre, et cela se reflète par la prise d'un simple café au lait : « *Finalement ça sera deux cafés un peu légers, une limonade un peu bleue et un capuccino, breuvage très esthétique qui se transforme rapidement en café au lait très cher une fois qu'on le touche avec sa cuillère*⁴⁵⁰ ». Ce luxe imaginaire que les Algérois et les Algériens en général se sont construits pour se donner l'impression qu'ils sont riches, se reflète également dans la description des routes et des quartiers d'Alger : « *Dély Brahim, quartier nouvellement cossu d'Alger où, paradoxalement, aucune ou très peu de rues sont goudronnées, contre le mauvais œil bien-sûr*⁴⁵¹ ».

Nous venons de mettre en exergue le comique dans le corpus que nous avons analysé. Nous avons mis l'accent sur le rire du lecteur et sur celui du personnage. Nous avons compris que le rire du lecteur est provoqué par un comique qui émane de personnages ridicules : Raho, Boukentosh, Amin et le réfugié, et que les histoires racontées dans les nouvelles étudiées oscillent entre comique et tragique à la suite d'une rupture entre les facultés humaines des personnes : les facultés physiques, affectives ou encore morale basculent entre une forme comique, une forme attendrissante et une forme terrible, et ce, selon le résultat provoqué par cette rupture : le rire du personnage et/ou du lecteur, la compassion et la pitié du lecteur, le chagrin ou encore la mort du personnage.

Nous avons étudié par la suite les effets comiques dégagés par des situations grotesque soit par la trame narrative du récit, à savoir : le pantin à ficelles, le diable à ressort, l'effet domino et la répétition. Certains de ces effets sont associés au genre littéraire auquel appartient le texte. Par exemple, le pantin à ficelles est typique au genre policier, ce qui explique pourquoi la nouvelle « Vérités verticales », nouvelle policière, dégage cet effet qui au départ appartenait aux genres théâtraux, ou encore le diable à ressort ou la répétition que l'on retrouve dans le genre fantastique, notamment avec les deux nouvelles « C'était écrit dans le journal » et « 3°E », afin d'installer dans le récit une atmosphère étrange et inquiétante.

Nous avons confirmé également que le rire des personnages est toujours le rire d'un groupe et qu'il s'agit dans la majorité des cas d'un rire complice ou d'un rire excentrique. Ce

⁴⁵⁰ AMARI, *Le faiseur de trous*, op. cit., p. 21.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 40.

dernier est présent dans le récit pour perturber les personnages qui sont témoins de phénomènes étranges et pour accentuer leur peur et leur inquiétude. Il vient donc confirmer la fonction du diable à ressort et celle de la répétition dans le récit fantastique. Le rire excentrique est donc un élément qui annonce la rupture avec le rationnel et qui fait basculer le récit du comique au tragique.

Par la suite nous avons montré comment se reflète l'humour du narrateur. Nous avons analysé certains personnages présentés de façon comique et certains événements racontés de façon comique. Nous avons compris que même les paysages et les coutumes sont racontés de manière à la fois comique et poétique. Une caractéristique particulière de l'écriture de Chawki Amari qui mêle le risible du comique et le tragique de la poésie.

À présent, nous allons procéder à l'analyse d'une partie de notre corpus mais sous un autre angle. En nous focalisant essentiellement sur la structure-même du récit et sur les différentes transformations que l'histoire subit, nous allons montrer l'aspect ironique et parodique du récit dans le but d'une éventuelle catégorisation des textes littéraires de Chawki Amari dans l'écriture comique.

12 Récit ironique et parodique

Nous avons expliqué dans la première partie de notre thèse deux notions voisines au comique et qui reviennent souvent dans l'étude du comique, il s'agit de l'ironie et de la parodie. Nous allons tenter dans ce troisième sous-chapitre de montrer que certains récits de notre corpus sont à la fois ironiques et parodiques. Cela signifie que les textes de Chawki Amari auraient un sens caché derrière l'histoire racontée et qu'une lecture interprétative est possible dans ce cas-ci. Cela signifie également que l'écriture de Chawki Amari serait une reprise d'un autre texte plus ancien, et que ce dernier est probablement parodié par l'écrivain algérien dans ses écrits.

12.1 L'ironie : procédé narratif à effet comique

Nous avons montré précédemment dans ce travail de recherche qu'il existe plusieurs types d'ironie. Nous avons vu que la signification de l'ironie ne se limite pas au fait qu'elle représente le contraire de ce que l'on pense, et qu'elle peut alors signifier que l'on veut dire autre chose de ce que l'on pense. Nous avons compris aussi que l'ironie ne se limite pas qu'au discours, mais elle peut aussi être attribuée à la narration elle-même. Nous avons distingué alors

quatre types d'ironie : l'ironie verbale, l'ironie narrative (l'ironie de situation), l'ironie dramatique et l'ironie romantique. Celles que nous avons repérées dans notre corpus sont l'ironie verbale, l'ironie narrative et l'ironie dramatique. Nous allons à présent montrer comment se reflètent ces deux types d'ironie dans certains textes de notre corpus et la relation entre ironie et parodie.

12.1.1 Transformations et identités cachées dans « Un homme trop debout »

L'ironie est une forme de discours qui revient souvent dans les textes de Chawki Amari. C'est une moquerie à travers laquelle le narrateur ne veut pas forcément dire le contraire de ce qu'il énonce, puisque nous remarquons que dans les textes de notre auteur, elle est non seulement une moquerie mais aussi une description, une réflexion, une analyse et une conclusion, mais elles font toutes partie de l'ironie verbale. Lorsque le narrateur, dans la nouvelle « Un homme trop debout », décrit le personnage de Myriam « *avec sa nature à éveiller les tours du onze septembre aplaties*⁴⁵² » et celui d'Amin « *un peu obsédé, un peu pervers*⁴⁵³ », on fait référence à toutes les femmes algériennes et à tous les hommes algériens.

Ces deux phrases décrivent la société algérienne représentée dans ce cas-là par Amin et par Myriam : ces deux personnages représentent la société algérienne même si l'Algérien(ne) ne le reconnaît pas, et même si les Algériens et les Algériennes n'avouent pas avoir quelque chose d'Amin ou de Myriam. Pas seulement, ces deux phrases sont un clin d'œil à la mentalité algérienne qui considère que la nature de la femme, à elle seule, est capable d'exciter les hommes de manière surprenante : la femme n'a pas besoin d'artifices pour plaire et pour exciter, sa présence dans la rue suffit pour provoquer l'excitation sexuelle chez les hommes.

La subtilité de l'ironie réside justement dans le fait qu'elle soit difficile à repérer. Encore faudrait-il repérer l'ironie, pour ensuite la comprendre. Lorsqu'on décrit la situation de la femme en Algérie où « *les femmes doivent taire leurs sentiments et leurs émotions*⁴⁵⁴ », mais aussi l'érection qui est « *quelque chose d'incontrôlable*⁴⁵⁵ », c'est pour rendre compte d'un fardeau qui pèse sur les femmes et sur les hommes algériens : les femmes algériennes peinent à exprimer leurs sentiments parce qu'elles sont rapidement jugées et les hommes peinent à

⁴⁵² AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p. 70.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 69.

contrôler leur excitation sexuelle à force de vouloir la cacher. Ces deux phrases sont aussi une sorte d'introduction qui *contextualise* l'histoire. D'un côté, on a une femme qui cache ses sentiments : elle les cache à l'abri des regards et des soupçons, mais profite du silence et de l'obscurité de la nuit et de la discrétion de son amant pour vivre son amour. De l'autre côté, on a un homme excité qui a du mal à dissimuler son excitation.

Le lecteur est averti de prime abord de cette situation. Le couple Amin et Myriam est présenté dès les premières lignes comme une victime, et le lecteur garde ce sentiment tout au long de l'histoire, pour qu'il se voie finalement en train de compatir entièrement avec Amin et Myriam. La façon avec laquelle ce couple est présenté dès le début de l'histoire et tout au long de l'histoire prépare le lecteur à une fin, pourtant inattendue, de sorte que le lecteur compatisse avec les deux amants, pour qu'il soit compréhensif à l'égard de leur relation et pour qu'il évite de les juger.

Analysons le passage suivant : « *Myriam a trente trois ans, elle ne peut plus changer, changer de comportement avec son mari, ce qui lui ferait certainement peur. Elle n'a pas non plus envie de divorcer, pour la simple raison qu'au fond, elle aime son mari*⁴⁵⁶ ». Ici, Myriam est décrite comme une femme en proie à un véritable dilemme : montrer à son mari le changement qui s'est produit en elle et prendre le risque de divorcer, ou cacher l'autre face, l'autre vérité : elle prend Amin pour amant et se permet quelques libertés sexuelles, pour ne garder que la face qui fait apparaître Myriam comme épouse dévouée et fidèle, le visage que son mari voit quotidiennement ou croit voir. Mais Myriam, malgré ses hésitations, choisit tous les jours de faire semblant et d'étouffer ses sentiments pour Amin et son envie de se donner entièrement à lui, du moins jusqu'à ce que le soleil se couche et que son mari quitte le foyer conjugal pour aller à son travail.

Cette phrase est ironique parce qu'elle cache un autre sens, et parce qu'elle fait allusion à l'autre personnage principal de l'histoire : Amin. Le personnage masculin incarné par Amin est aussi important que le personnage féminin incarné par Myriam. Avec la société, ces deux personnages forment un triumvirat solide et équilibré : ces trois éléments se cachent des secrets alors qu'en réalité chaque élément connaît le secret de l'autre tout en pensant que son propre secret est bien gardé. La fin de l'histoire le montre bien. Myriam cache ses sentiments et sa

⁴⁵⁶ AMARI, *À trois degrés, vers l'Est*, op. cit., p.71.

relation adultère à son mari, qui finit par découvrir le secret de sa femme grâce à l'érection d'Amin qui n'est autre que l'amant de sa femme.

L'ironie dramatique, dans toute sa subtilité, se cache à son tour dans cette histoire qui semble de prime abord si ordinaire : le jeu dramatique des identités et des secrets cachés et le détournement de situation des plus inattendus nous amènent à l'ironie de situation. Celle-ci se base justement sur les transformations : « *Il ne s'agit plus simplement de deux éléments contradictoires qui se trouvent rapprochés dans une même vision, il y a une transformation qui s'opère dans le temps et dont la particularité est qu'elle se réalise contre toute attente*⁴⁵⁷ ».

Les transformations se produisent dans tous les sens. D'abord, Myriam est présentée comme une femme infidèle mais amoureuse de son amant. Une contradiction qui annonce déjà la complexité de la situation. Le narrateur tente cependant de justifier les actes de Myriam par sa nature en nous faisant comprendre qu'elle n'est en réalité pas responsable de ce qu'elle est. C'est sa nature. Une seconde transformation se produit alors dans l'image de Myriam : elle n'est plus la femme infidèle à son mari, mais plutôt la femme fidèle à elle-même.

Si ces transformations ne se sont pas apparentes chez Myriam, elles le sont chez Amin. L'évolution du personnage féminin incarné par Myriam se fait au niveau psychologique et même sociologique, alors que la transformation produite dans le personnage incarné par Amin se fait à un niveau *plus bas*, à un niveau physique. Cette transformation se reflète dans le corps et précisément dans l'érection.

Le titre de cette nouvelle. « *Un homme trop debout* » fait allusion à la position debout qui gêne Amin quand il est arrêté par les deux policiers : il doit s'incliner pour cacher son érection, et la position debout risque de la dévoiler. Le titre reflète donc la gravité de la situation : un homme trop debout risque de dévoiler son érection, et un homme qui dévoile son érection *c'est grave !* Mais ce titre fait aussi référence à l'érection elle-même, et ce qui est remarquable est l'adverbe « trop » qui vient accentuer la signification de cette position debout qui est celle de l'érection (de l'homme aussi). Cela signifie qu'en définitive Amin n'est pas seulement debout, mais il est *trop* debout, tout comme son érection. Il ne s'agit pas d'une érection indiscreète, mais d'une érection extrême que l'on ne peut dissimuler.

⁴⁵⁷ SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 53.

La première transformation d'Amin se fait alors au niveau de son corps. Elle révèle avant tout la force attractive de Myriam et sa capacité d'exciter son amant par une pensée : sa mémoire à elle seule suffit pour éveiller l'envie sexuelle. Un phénomène qui vient confirmer ce que le narrateur avait fait remarquer sur la nature de Myriam qui est capable d'*éveiller les tours du onze septembre* et sur la nature d'Amin *un peu obsédé, un peu pervers*.

La deuxième transformation se produit quand Amin est obligé d'arrêter sa voiture à cause d'un barrage et de descendre de son véhicule parce que les deux policiers l'avaient décidé. En voulant cacher son érection, Amin s'incline et refuse de se mettre debout. Ce changement est très important parce qu'il marque le dévoilement de son secret : Amin se sent menacé car son secret est sur le point d'être dévoilé. Lui qui estime que son corps n'appartient qu'à lui seul, tout comme son érection, va prendre le risque de révéler son corps et son érection à l'autre. Dévoiler son érection au grand jour serait comme dévoiler son corps entièrement nu : Amin a honte. Mais l'érection d'Amin représente beaucoup plus qu'un corps nu, elle révèle surtout sa relation avec Myriam, une femme mariée.

Une troisième transformation se produit quand les policiers obligent Amin à se mettre debout et quand celui-ci se décide enfin d'obéir aux ordres, les policiers se mettent à rire : ils s'attendaient à bien pire, mais jamais à une érection. Amin leur semble ridicule et comme tout algérien emporté par leur jugement, les policiers en rient. Amin se sent offensé, rire de son érection serait aussi rire de sa relation avec Myriam. Bien qu'elle contredise toute éthique morale ou religieuse, cette relation a de l'importance aux yeux d'Amin. Une relation qui ne concerne personne d'autre que lui, et qui se voit dévoilée au grand jour devant des policiers algériens moqueurs aux esprits trop étroits, devient une bonne raison pour qu'Amin s'énervé. Ainsi, Amin, l'homme obsédé, se transforme en Amin, l'homme en colère contre la société qui se moque de lui, de Myriam et de leur relation. Pas seulement, il est en colère contre lui-même car il n'a pas su protéger son secret et son amour, car une érection est *quelque chose d'incontrôlable*.

12.1.2 L'ironie dans *L'âne mort*

Dans *L'âne mort*, l'ironie se manifeste dans le discours. L'un des personnages, donne un exemple sur la tendance des Algériens à cacher leur fortune afin d'éviter les conséquences du mauvais œil : « *J'avais un copain relativement riche. À chaque fois qu'il achetait une voiture, il mettait dessus un autocollant "À vendre", pour que les gens croient qu'il avait des*

*problèmes financiers et qu'il était obligé de vendre sa voiture*⁴⁵⁸ ». Est-ce là les croyances au mauvais œil que l'auteur voudrait critiquer ou plutôt les mensonges qui viennent avec ? Sûrement les deux. Croire dur comme fer que tous nos échecs sont dus au mauvais œil serait une résignation et une lâcheté. Les Algériens admettent rarement leurs erreurs, et après avoir passé une bonne partie de leur vie à se lamenter sur leur sort en expliquant leurs malheurs par le destin « *el mektoub* », les algériens se mettent à chercher d'autres explications dans l'occultisme. C'est peut-être à cela que l'auteur fait allusion quand il évoque le mauvais œil.

Pour ce qui est du mensonge, il cache la vérité. Le mensonge est le moyen classique de l'ironie. L'ironie des Algériens qui va au-delà de leurs discours pour se répandre dans leur façon de se présenter et de se représenter : ils se cachent derrière de fausses identités, brouillent les pistes et feignent la pauvreté. C'est le portrait même de l'*eirôn*. Le dissimulé qui, selon Aristote et La Bruyère, serait un personnage hypocrite et méprisant. Mais *L'âne mort* révèle peu à peu les dessous de cette société en usant du même principe : l'ironie. Le narrateur ironise sur la société algérienne en cachant un vice grave derrière un défaut qui semble anodin, ainsi critique-t-il la société mais à petites doses avec l'ironie qui est à la fois moquerie et critique.

12.1.2.1 L'ironie narrative dans *L'âne mort*

L'âne mort, comme le titre l'indique, est l'histoire d'un âne, de plus qu'il était aveugle, il est mort accidentellement. C'est du moins de qui est en apparence. Quand la mort n'est pas envisagée préalablement, elle est considérée comme accidentelle. Dans le pire des cas, il s'agira d'une plaisanterie qui a mal tournée.

Tout bascule lorsque les trois amis Mounir, Lyès et Tissam décident de rencontrer un ex-commissaire qui pourrait les aider à monter leur entreprise dans l'import-export. Reçus dans sa luxueuse villa, les trois amis attendent leur hôte en admirant son jardin doté d'une piscine pleine d'eau : « *L'homme les fait entrer dans un grand jardin ombragé au milieu duquel flotte une piscine bleue, avec – summum du luxe – de l'eau dedans, jusqu'au cou. Une eau bleue et propre, qui a dû être lavée avant*⁴⁵⁹ ».

Mais les trois amis aperçoivent quelque chose d'étrange dans le jardin, une présence pour le moins inattendu. La présence d'un animal qui ne correspond pas le moins du monde au

⁴⁵⁸ AMARI, *L'âne mort*, op. cit., p. 40.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 41.

confort et à l'opulence qu'ils viennent de découvrir : « *Un âne. Un âne somnole debout sous un impressionnant yucca d'environ trois mètres de haut*⁴⁶⁰ ». Cette rencontre étonnante suscite l'amusement des trois amis « - *Un âne [...] lâche Lyès en riant. J'en crois pas mes lunettes !*⁴⁶¹ ». Mounir leur explique que c'est la propriété de l'ex-commissaire, et qu'il s'agit de son animal vénéré qui l'accompagne partout où il va, il s'appelle « Zembrek » : « *Le commissaire tient à son âne comme à la prunelle de ses yeux, comme à sa femme, comme à la prunelle des yeux de sa femme. Si jamais il arrivait quelque chose à Zembrek, Bernou est capable de tuer*⁴⁶² ».

La vue de Zembrek amuse Lyès qui décide de s'approcher de l'animal pour l'embêter. Sous les encouragements de Tissem, il traîne l'animal vers la piscine « *Traîne-le vers la piscine, il doit avoir soif !*⁴⁶³ ». Ce jeu déplaît à l'âne qui commence à s'agiter et se jette dans la piscine : « *Pendant une bonne minute, Zembrek se débat contre l'eau qui l'assaille puis ne bouge plus. Silence total, même les fleurs ont arrêté de vibrer sous la brise*⁴⁶⁴ ». À la vue de cette scène, Lyès et Tissem ne perdent rien de leur humour : « *Je crois que je suis allergique aux ânes morts*⁴⁶⁵ ». Et Lyès, responsable du drame, comme pour se justifier, méprise la situation et la victime : « *Ce n'est qu'un âne. On dira qu'on a eu une attaque*⁴⁶⁶ ». Seul Mounir réalise la gravité de la situation, il est le seul à mesurer l'ampleur de ce qui vient de se produire : « - *Il s'est noyé ! crie Mounir. Il faut le sortir de là ! Vite !*⁴⁶⁷ ».

Les trois amis retirent difficilement l'animal de l'eau, ils essayent de le réanimer, on utilise tous les moyens ordinaires pour sauver un être humain ou animal dans cette situation : massage cardiaque et bouche-à-bouche. Quelques minutes plus tard, on réalise que l'âne est mort : « *Il est mort. Cet âne est un âne mort*⁴⁶⁸ ». C'est le diagnostic de Tissem, titulaire d'un brevet en secourisme depuis plusieurs années. Mounir décide de mettre l'âne dans le coffre de la voiture et de décampier. Tissem perd subitement son humour et réalise, non pas la gravité de la situation, mais son absurdité. L'âne est un animal méprisé par l'être humain malgré les services qu'il lui rend :

⁴⁶⁰ AMARI, *L'âne mort*, op. cit., p. 42.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 44.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 49.

Oui, on dit *hmar hachak*, littéralement « âne, sauf ton respect ». Car malgré tout le travail qu'il a accompli, tous les hommes, femmes, marchandises et espoirs qu'il a portés, Alger, même, qu'il a construite sur son dos en empruntant les ruelles étroites de la Casbah, l'âne reste un animal que l'on rejette. Un animal bête et têtu, sale et seul, qui ne possède rien pour lui hormis de grandes oreilles qui n'entendent rien et un énorme sexe qui fait peur aux enfants et trouble les adolescents⁴⁶⁹

Cet animal pour lequel on n'éprouve ni affection ni pitié, devient accidentellement la raison pour laquelle les trois amis quittent Alger à la hâte avec un âne présumé mort dans le coffre de la voiture et deviennent des fugitifs - car l'âne est par la suite porté disparu et la police se met à sa recherche - Ce même animal dont Lucius prend l'apparence dans *L'âne d'or* d'Apulée. Un roman latin qui raconte les aventures d'un homme transformé accidentellement en âne. Les références à *L'âne d'or* sont innombrables. Le premier paragraphe du « Livre 4 » donne une présentation et une description de l'oiseau :

L'oiseau. Il a de la pierre le bec. Il a de l'arbre la plume, si légère et authentiquement végétale, qu'il a, par un étonnant miracle de la nature, réussi à faire pousser sur lui. Il a de l'animal la chair, et de l'humain cette incessante envie de voler, de s'élever au-dessus des contingences et de prendre l'air comme on prend la route. En théorie, l'oiseau rassemble en lui tous les règnes, minéral, végétal, animal et humain. En théorie seulement, puisque les barrières entre les règnes sont infranchissables. Mais qui, enfant ou adulte, n'a jamais rêvé d'être un oiseau ?⁴⁷⁰

Lucius rêvait d'être un oiseau. Il voulait apprendre la sorcellerie pour pouvoir se transformer en oiseau et avoir la capacité de voler. Mais dans un moment d'inattention et d'impatience, Lucius se transforme en âne au lieu de se transformer en oiseau. L'oiseau est très présent dans la mythologie est sa symbolique et très significative. Le premier animal volant qui a marqué la mythologie en général et la mythologie grecque en particulier est l'Aigle du Caucase qui, sur l'ordre de Zeus, le maître des Dieux, dévorait chaque jour le foie de Prométhée qui était attaché à un rocher sur le mont Caucase. Le Titan a été condamné à un tel supplice pour avoir volé le savoir divin afin de l'offrir aux humains. L'Aigle du Caucase fut tué par Héraclès qui délivra Prométhée.

12.1.2.2 L'ironie narrative dans *L'âne d'or* d'Apulée

L'âne d'or ou *Les Métamorphoses*, est un roman latin écrit par Apulée, il s'agit de son seul et unique roman ayant traversé le temps pour nous parvenir en entier. Apulée est né vers 125 après J-C à Madaura dans l'actuelle Algérie (frontière entre la Numidie et la Gétulie).

⁴⁶⁹ AMARI, *L'âne mort*, op. cit., p. 16.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 55.

Jeune, Apulée est accusé d'avoir fait usage de la magie pour séduire une veuve qu'il épouse lors d'un voyage en Égypte, il réussit toutefois à prouver son innocence. On raconte que cet auteur s'intéressait aux sciences naturelles et fut très attiré par la magie, cela est très apparent dans son roman *Les Métamorphoses*. Après avoir quitté l'Égypte, Apulée s'installe à Carthage où il voyage à travers les villes nord-africaines et donne des conférences en latin sur la philosophie de Platon et celle de Socrate.

D'après ce qui nous est parvenu de la vie de cet auteur, il avait écrit *L'âne d'or* à l'âge de 35 ans. Il faut préciser qu'il existe une version grecque de cette histoire sous le titre de *Lucius ou l'âne* attribué à Lucien. Les deux œuvres sont inspirées d'une l'histoire grecque intitulée *Les métamorphoses* et dont l'auteur demeure jusqu'à présent inconnu.

Le roman d'Apulée se compose de onze livres, ou ce qu'on appelle couramment « chapitres ». L'histoire est racontée à la première personne. Le personnage principal de cette histoire, qui est le narrateur principal du récit principal, s'appelle Lucius. Si j'insiste sur la notion de narrateur principal et celle de récit principal c'est parce que le roman contient des récits enchâssés, donc nous avons plusieurs narrateurs. Autre chose intéressante dans l'histoire d'Apulée : dès le commencement de son récit, le narrateur s'adresse au lecteur, autrement appelé le « narrataire », pour annoncer son histoire :

Je veux ici coudre ensemble divers récits du genre des fables milésiennes. C'est une assez douce musique, et qui va chatouiller agréablement vos oreilles, pour peu qu'elles soient bénévoles, et que votre goût ne répugne pas aux gentillesse de la littérature égyptienne, à l'esprit des bords du Nil. Vous verrez mes personnages, Ô Merveille ! Tour à tour perdre et reprendre, par l'effet de charmes opposés, la forme et la figure humaine⁴⁷¹

L'histoire commence par le voyage de Lucius, le personnage principal qui veut se rendre en Thessalie pour affaire. Dès le début de l'histoire, on nous apprend que Lucius est un personnage curieux et attiré par la magie noire pratiquée par de nombreuses femmes en Thessalie. Lors de son voyage, il rencontre deux hommes. L'un d'eux s'appelle Aristomène, celui-ci commence à raconter un deuxième récit dont il fait partie. En effet, Aristomène raconte, qu'il avait rencontré Socrate lors d'un voyage et au cours de sa narration, c'est Socrate, qui va à son tour prendre la parole pour raconter un troisième récit, dont il fait partie, par conséquent,

⁴⁷¹ APULÉE, Œuvres complètes avec la traduction en français, *La Métamorphose*, « Livre I », J.J Dubochet & Compagnie, éditeurs, Paris, 1842, p. 266.

Socrate devient le narrateur de ce troisième récit. Le thème principal de ces deux récits est la magie.

Ce procédé narratif est présent tout au long de l'histoire. En effet, arrivé en Thessalie, région connue de ses sorcières, Lucius va s'installer chez un homme appelé Milon. Lors d'une promenade en ville, Lucius rencontre une femme appelée Byrrhène, qui se présente comme sa tante (étant la sœur de lait de sa mère). Celle-ci invite Lucius chez elle et lors d'un dîner, l'un des invités de Byrrhène prend la parole pour raconter une histoire dans laquelle nous aurons une autre intrigue et d'autres personnages.

Mais le récit le plus intéressant est sans doute celui qui est raconté par la vieille maîtresse de la maison où des voleurs se cachent, il s'agit d'une histoire célèbre, celle de Psyché et Cupidon. Ce récit est raconté par cette femme à une fille appelée Charité et qui a été enlevée par des voleurs pour exiger une rançon. Nous reviendrons sur l'histoire de Cupidon et Psyché plus tard. Pour ce qui est du récit principal de ce roman, celui de Lucius, l'histoire deviendra encore plus intéressante et plus amusante lorsque Lucius rencontre une bande de voleurs qui sont sur le point de pénétrer dans la maison de son hôte, l'invité prend son courage à deux mains et massacre les trois brigands en usant de son glaive.

Le lendemain, le héros est accusé du meurtre de ces trois voleurs. Son procès a lieu publiquement devant une foule immense. Lucius tente de justifier son crime, mais nul ne semble le croire. Désespéré Lucius commence à pleurer. Ensuite, on l'oblige à découvrir les trois cadavres, mais il finit par découvrir trois outres. Soudain, la foule éclate en rire et Lucius apprend que les habitants de la ville l'ont utilisé pour célébrer la fête du rire.

Après avoir appris que c'était Pamphile, l'épouse de son hôte, qui avait animé les outres pour leur donner des formes humaines, Lucius est plus curieux au sujet des magiciennes dont Pamphile fait partie, et tente d'être témoin caché de l'un de ses tours de magie. Ensuite, il tente lui-même de réaliser un tour de magie. Malheureusement, Lucius se trompe et au lieu de se transformer en oiseau, il se transforme en âne :

Puis me voilà battant l'air de mes bras, pour imiter les mouvements d'un oiseau ; mais de duvet point, de plumes pas davantage ; ce que j'ai de poils s'épaissit, et me couvre tout le corps. Ma douce peau devient cuir. À mes pieds, à mes mains, les cinq doigts se

confondent et s'enferment en un sabot ; du bas de l'échine il me sort une longue queue [...] j'ai beau considérer ma personne, je me vois âne ; et d'oiseau, point de nouvelles⁴⁷²

Pour revenir au point qui nous intéresse dans *L'âne d'or* d'Apulée, nous remarquons que le comique est présent dans ce roman, tantôt d'une manière explicite, se manifestant dans le rire des personnages : le rire de la foule qui se moque de Lucius accusé d'un meurtre « imaginaire », tantôt d'une manière implicite, là il s'agit d'un rire qui émane du lecteur : le rire du lecteur qui voit son héros se faire ridiculiser en public après avoir massacré trois brigands, ensuite il le voit se transformer en âne alors que le héros voulait se transformer en oiseau. L'ironie se manifeste justement dans ce rapprochement entre deux caractères opposés ou deux situations opposées : le courage et les larmes d'un héros ridiculisé, ou encore l'oiseau, animal ayant la possibilité de voler, la liberté de se déplacer dans des contrées lointaines, ne subissant aucune contrainte et aucune oppression, et l'âne, animal rattaché à l'homme, étant sans cesse au service de l'homme et subissant la violence et les exigences de l'être humain.

On appelle ce type d'ironie l'ironie de situation ou l'ironie narrative. C'est le rapprochement des extrêmes opposés atteignant le paroxysme des deux côtés. La citation de Balzac précédemment citée dans la première partie de notre thèse explique bien l'ironie de situation : « *Quand on observe la nature, on y découvre des plaisanteries d'une ironie supérieure : elle a, par exemple, placé les crapauds près des fleurs.* »

L'ironie narrative est également représentée par un événement imprévu qui se produit soudainement et qui provoque un changement brutal dans la situation. Dans le cas de notre histoire, c'est un tour de magie qui a mal tourné, et à la suite de cet incident fâcheux, la vie de Lucius, le héros de notre histoire, sera complètement bouleversée : « *...On nous décharge ensuite tout à fait, pour nous laisser paître dans un pré voisin. Mais je faussai compagnie à l'autre âne et à mon cheval durant leur repas : un dîner de foin n'était pas encore de mon goût*⁴⁷³ ».

12.1.2.3 L'ironie dramatique dans *L'âne d'or*

En se transformant en âne, Lucius va devoir mener une vie d'âne : supporter le poids que les humains lui infligent, traverser des kilomètres sans se reposer, se nourrir de foin. Ce bouleversement provoque un rire singulier chez le lecteur, mais un autre rire est présent dans

⁴⁷² APULÉE, *La Métamorphose*, op. cit., « Livre III », p. 299.

⁴⁷³ *Ibid.*, « Livre IV », p. 301.

l'histoire d'Apulée, c'est le rire des personnages lorsqu'ils se moquent de l'âne qui n'est autre que Lucius, quand celui-ci prend des appétits humains. Les frères esclaves sont étonnés de voir un âne manger des pâtisseries, alors les deux personnages en rient. Mais il y a aussi le rire du lecteur qui lui, contrairement à ces deux personnages, connaît le secret de Lucius, cela nous amène à l'ironie dramatique : on parle d'ironie dramatique lorsqu'un personnage ignore un élément important dans l'histoire alors que le lecteur a cette information.

L'ironie dramatique se base sur le jeu des identités cachées et génère à la fois le comique, le tragique, le pathétique et le suspense. Bien que le rire accompagne l'ironie dramatique, celle-ci peut toutefois aboutir à une tragédie. Devenu âne, Lucius ne rit plus. Il est privé du rire qui est propre à l'homme, comme nous l'avons déjà mentionné plus loin, selon Bergson : « *Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain [...] On rira d'un animal, mais parce qu'on aura surpris chez lui une attitude d'homme ou une expression humaine.* ».

L'ironie dramatique se manifeste également dans le récit de Cupidon et Psyché, un aperçu sur cette histoire : Psyché est tellement belle que tous les hommes la vénèrent et l'honorent comme la déesse Vénus. Jalouse, Vénus ordonne à son fils Cupidon de faire en sorte que nul ne veuille prétendre la main de Psyché, ainsi ses deux sœurs se marient et Psyché n'a point de prétendants. Apollon annonce aux parents de Psyché que seul un monstre épousera leur fille, et qu'ils devraient la laisser seule sur le rocher d'une montagne, ce monstre viendra en volant et la prendra pour épouse. Sans trop nous attarder nous tenons juste à préciser que Psyché a dû vivre aux côtés de son amant sans qu'elle ne puisse le voir, il vient chaque soir, dort avec elle et disparaît le lendemain matin. L'ironie dramatique réside justement dans le fait que Psyché ignore l'identité de son amant alors que le lecteur est d'emblée averti que le mystérieux amant de Psyché n'est autre que Cupidon. Vénus a chargé son fils Cupidon de rendre Psyché amoureuse de l'homme le plus méprisable, mais par accident Cupidon se blesse avec l'une de ses flèches et tombe amoureux de Psyché, c'est pourquoi il l'accueille chez lui mais préfère garder l'anonymat. Cette blessure involontaire représente l'un des principes de l'ironie dramatique dans l'histoire de Cupidon.

Bien qu'elles contiennent un certain humour, les histoires racontées par les personnages de *L'âne d'or*, enchaînent des événements dramatiques : Aristomène est troublé par l'histoire de Socrate qui se termine d'une manière tragique. La métamorphose de Lucius qui provoque le

rire des personnages et du lecteur représente en elle-même un destin tragique. L'ironie dans *L'âne d'or* est à la fois narrative et dramatique, mais le sens que l'ironie peut prendre est beaucoup plus profond. Mais revenons à la signification simple de l'ironie : c'est dire le contraire de ce que l'on pense. Dans ce sens là, l'histoire racontée par Apulée serait inspirée d'une autre histoire (ou d'autres histoires) qui existe dans l'imaginaire de l'auteur et qui est à l'opposé de l'histoire racontée.

12.2 *L'âne mort*, un récit parodique

Plusieurs indices laissent penser que *L'âne d'or* serait une parodie de l'épopée :

- Tout au long de cette histoire, il s'agit d'un voyage. Le premier récit de voyage nous fut conté par Homère, il s'agit de l'*Odyssée*.
- La magie est très présente dans l'histoire de Lucius et même dans les récits enchâssés : il s'agit de magiciennes qui transforment les humains en animaux comme Circée qui transforment les compagnons d'Ulysse en porcelets.
- Charité est sauvée par son fiancé qui infiltre les voleurs en se faisant passer pour un voleur. Celui-ci enivre les bandits, comme Ulysse qui enivre le Cyclope, ensuite s'échappe avec Charité sur le dos de Lucius l'âne. Rappelons que le roi d'Ithaque s'est enfui avec ses compagnons, après avoir percé l'œil unique du Cyclope, en se cachant sous la laine des moutons géants.

Les références mythologiques sont innombrables, dont le meilleur exemple est le récit de Cupidon et Psyché. Enfin, l'ironie réside dans l'image du héros qui réussit à vaincre trois voleurs mais qui se transforme rapidement en antihéros pleurant sur son sort devant tous les habitants de la ville. L'antihéros par la suite se transforme en âne, l'*antihéros* du règne animal par excellence.

12.2.1 La parodie à travers le paratexte

L'âne d'or : il ne s'agit pas d'un âne en or, sauf que l'or représente la richesse et tout ce qui est supérieur et précieux, en l'occurrence l'homme qui se cache sous l'apparence d'un âne, par conséquent cet âne devient spécial : c'est un animal qui réfléchit, pourvu d'une conscience et d'un esprit. Apulée tente à travers ce titre de valoriser le genre humain et sous-entend que l'être humain est nettement supérieur à l'animal, mais capable de commettre des erreurs et de réduire son existence à celle d'un âne à cause de ses défauts et de ses vices comme

sa curiosité excessive et sa maladresse. Cette maladresse, que nous avons évoquée plus haut dans l'analyse de Bergson, vient générer dans *L'âne d'or* un effet comique mais qui se transformera rapidement en tragédie.

L'âne mort : un titre réaliste et représentatif de l'histoire racontée. Il s'agit bel et bien d'un âne mort dans le roman de Chawki Amari, mais le titre interpelle justement grâce à l'importance qu'il donne à un âne. En plus d'être un âne, cet animal est mort. On se demande alors en quoi un âne mort serait important, et en lisant le roman de Chawki Amari, nous réalisons que l'importance de Zembrek (l'âne mort) réside dans le fait qu'il soit la propriété d'un homme important (un ex-commissaire), il n'est pas alors question de n'importe quel âne, et celui qui oserait nuire à cet animal, volontairement ou involontairement, se retrouvera certainement dans une situation fâcheuse. Au départ, les personnages qui ont provoqué la mort de Zembrek avaient l'intention de s'amuser et de jouer avec l'animal, leurs jeux et leurs discours ont généré le rire qui s'est transformé en peur et en panique comme ce qui est le cas de Lucius dans *L'âne d'or*.

Apulée et Chawki Amari tentent à travers ces titres et ces deux romans de montrer la valeur et la supériorité de l'être humain, ils reconnaissent cependant que l'homme dispose aussi de défauts. Le comique est présent justement pour dévoiler au grand jour les vices de l'homme, le comique dans ce cas-là, a une ambition plus *sérieuse* que l'amusement, il tend à dénoncer les vices de l'être humain et à les corriger.

Mais les deux auteurs ont toutefois deux visions différentes de l'homme. Apulée considère l'homme comme l'être suprême, et son caractère humain suffit à lui-seul pour lui donner de l'importance. En revanche, Chawki Amari ajoute à cette conception le statut social et économique de l'homme. Pour Apulée, tous les hommes sont égaux –avec leurs qualités et leurs défauts- et peu importe leur statut socioéconomique, alors que pour Chawki Amari, l'importance de l'homme dépend essentiellement de sa situation financière et de la fonction qu'il occupe dans la société. Dans une pareille société, un animal peut avoir un statut beaucoup plus important que celui d'un homme.

12.2.2 La parodie à travers l'ironie narrative et l'ironie dramatique

L'ironie picturale (une forme de l'ironie narrative) se reflète dans *L'âne d'or* par le rapprochement entre deux animaux opposés : l'oiseau et l'âne, ou mieux encore entre l'homme et l'âne, alors que l'ironie picturale dans *L'âne mort* s'exprime à travers l'image d'un âne dans

une villa luxueuse, au milieu d'un beau jardin et tout près d'une piscine. Quant à l'ironie narrative dans *L'âne d'or*, elle se reflète à travers la métamorphose de Lucius en âne alors qu'il souhaite se transformer en oiseau. Sa curiosité et sa maladresse ont amené à ce détournement de situation.

L'ironie narrative dans *L'âne mort*, c'est le bouleversement qui s'est produit dans la vie des trois protagonistes : alors qu'ils souhaitent améliorer leur niveau de vie en se rapprochant de l'ex-commissaire, les trois algérois finissent par tuer accidentellement son âne et s'enfuient avec le corps de l'animal. Encore une fois, ce détournement de situation se produit à cause de la curiosité, de l'envie de s'amuser et de la maladresse. La transformation s'opère dans *L'âne d'or* par l'effet de la magie, alors que dans *L'âne mort*, le détournement de situation s'opère à travers l'amusement des trois personnages à la vue d'un âne dans une luxueuse villa et leur envie de s'approcher de cet animal et de le traîner jusqu'à la piscine.

L'ironie dramatique dans *L'âne d'or* réside dans le secret de Lucius, les personnages ignorent qu'il y a un être humain se cachant derrière l'apparence d'un âne, mais le lecteur a cette information. Nous retrouvons également l'ironie dramatique dans le récit de Psyché et Cupidon raconté par l'un des personnages de *L'âne d'or*. L'ironie dramatique, comme nous l'avons fait remarquer plus haut, génère à la fois le comique et le tragique.

L'ironie dramatique dans *L'âne mort* réside dans le fait que seul le lecteur connaît le secret des trois Algérois, mais aussi le secret de leur ami (le fait qu'il tue toutes les femmes qu'il épouse). Ce dernier apprendra leur secret par nécessité (ils comptent sur lui pour leur trouver une solution). Ce personnage peut être assimilé aux brigands qui ont volé Lucius l'âne et qui ont enlevé Charité. Encore une fois, l'ironie dramatique est source de comique et de tragique.

En lisant *L'âne mort* de Chawki Amari, la situation des trois Algérois nous semble par moments grotesque, voire absurde. Pourquoi les trois personnages décident de prendre la fuite à cause d'un âne mort accidentellement ? Mais le narrateur nous rappelle à chaque fois que l'animal tué est important par le fait qu'il soit la propriété d'un homme important. Après réflexion, nous réalisons que les trois amis auraient pu éviter ce drame s'ils avaient laissé l'animal poursuivre sa sieste tranquillement sous un arbre. Nos sentiments envers les trois personnages balancent entre compassion et reproches, mais le contexte de l'histoire vient par la suite apporter des excuses aux accusés : il s'agit de trois Algérois quadragénaires,

célibataires, chômeurs et totalement désespérés. Le rire est sans doute le seul remède qu'ils aient trouvé pour se reconforter.

Dans ce troisième sous-chapitre, nous avons tenté de montrer le caractère à la fois ironique et parodique de certains textes de Chawki Amari. Nous avons compris à travers l'analyse de l'ironie de situation et de l'ironie dramatique qu'il existe des liens intertextuels entre *L'âne mort* de Chawki Amari et *L'âne d'or* d'Apulée. Ces liens se tissent justement à travers l'ironie narrative et l'ironie dramatique et fait de l'un une parodie de l'autre. Mais nous avons constaté également qu'il existe un autre point commun entre les deux textes littéraires, c'est la présence du rire dans l'un et dans l'autre, un rire qui se propage dans deux récits relatant des événements tragiques.

Conclusion

Dans le dernier chapitre de notre thèse, nous nous sommes penchée sur le corpus que nous avons choisi afin de l'analyser. Nous l'avons d'abord délimité en précisant les textes qui le composent : les deux romans *Le faiseur de trous* (2007) et *L'âne mort* (2014), ainsi que le recueil de nouvelles *À trois degrés, vers l'Est* (2008). Ensuite, nous avons effectué une classification générique de ces textes en nous basant sur leur structure narrative, leurs caractéristiques et les thèmes abordés. Nous avons classé *Le faiseur de trous* dans la catégorie du roman d'aventures et du roman philosophique, et *L'âne mort* également dans la catégorie du roman d'aventures. Les deux nouvelles « Vérités verticales » et « Il fait toujours beau quelque part » sont classées dans le genre policier et les deux autres nouvelles, « C'était écrit dans le journal » et « 3° E », dans le genre fantastique. La nouvelle « Un homme trop debout » est catégorisée dans le genre sentimental et la nouvelle « Le Un » serait un voyage spirituel.

Dans le deuxième sous-chapitre, nous avons identifié et répertorié les personnages comiques et les effets comiques dans les écrits de Chawki Amari. Nous avons fait la distinction entre le rire du lecteur, celui du personnage (le rire complice et le rire excentrique) et l'humour du narrateur qui se reflète dans ses descriptions des personnages, des lieux et des coutumes. Parallèlement, nous avons analysé les personnages comiques et les formes comiques. Nous avons expliqué comment le récit mêle tragique et comique et comment sont dégagées les effets comiques : le pantin à ficelles, le diable à ressort, l'effet domino et la répétition. Nous avons expliqué que certains effets comiques sont associés aux genres auxquels appartiennent les

textes : le genre policier et le genre fantastique. Nous avons confirmé que dans certains cas le rire excentrique introduit l'élément fantastique et annonce l'évènement tragique.

Quant au troisième sous-chapitre, il est consacré à l'analyse de l'ironie dans certains textes de notre corpus. Nous avons tenté de montrer les aspects de l'ironie verbale et narrative dans la nouvelle « Un homme trop debout » et que *L'âne mort* est une parodie de *L'âne d'or* dont s'inspire l'auteur de notre corpus par le biais de l'intertextualité. Nous avons montré aussi que les rapports intertextuels sont établis à travers l'ironie picturale, l'ironie narrative et l'ironie dramatique.

Pour boucler ce dernier chapitre, nous nous devons d'apporter une interprétation à l'usage du comique dans des récits tragiques, et ce, dans le but d'apporter des réponses aux questions posées au début de notre travail de recherche. En nous basant sur les résultats de notre analyse, nous allons donc tenter de répondre à la question : quelle fonction exerce le comique dans le récit tragique ? Nous expliquons l'usage du comique dans le récit tragique par la confirmation ou par l'infirmité des hypothèses suivantes (posées préalablement dans notre thèse). Rappelons les hypothèses émises pour répondre à notre problématique :

- Hypothèse 1 : L'auteur se serait inspiré de certaines œuvres littéraires occidentales ; récits tragiques où l'on trouve le rire : comédie, drame, tragi-comédie, roman réaliste, roman tragique, théâtre de l'absurde, ou de ses écrits journalistiques, notamment ses chroniques.
- Hypothèse 2 : L'auteur serait influencé par la littérature orale arabe et orientale ; les contes populaires comme ceux de Djeha.
- Hypothèse 3 : L'irruption du comique dans le récit tragique serait lié au genre littéraire auquel appartient le texte.
- Hypothèse 4 : Le comique serait une autodérision, une forme de thérapie, un moyen de résignation.
- Hypothèse 5 : Le comique serait une démarche de réécriture. Une réécriture du tragique qui empêcherait l'Histoire de sombrer dans la banalité à force de la répéter de la même manière.
- Hypothèse 6 : Le comique serait en lui-même une forme d'autocensure ; le comique serait le masque que le récit tragique porte pour passer inaperçu quand il dénonce le régime politique ou certains phénomènes sociaux.

Voici la confirmation ou l'infirmité des hypothèses émises :

➤ **Inspirations littéraires occidentales et influence de l'écriture journalistique**

L'écrivain Chawki Amari s'inspire de ses chroniques en employant le même discours qui se base essentiellement sur l'humour et l'ironie. Généralement, le narrateur commence par l'exposition d'un problème qui touche la majorité des Algériens, un problème national, ou un phénomène social qui concerne le peuple algérien, ensuite il amène progressivement son sujet qui concerne un seul personnage. C'est le cas par exemple d'Amin dans « Un homme trop debout ». La nouvelle expose d'abord la question sécuritaire en Algérie et le thème des barrages et du terrorisme, ensuite le narrateur enchaîne avec le problème du personnage principal qui n'est autre qu'une érection au mauvais moment. C'est la même démarche employée dans ses chroniques : l'exposition/la généralisation, l'analogie, la déduction et la chute.

Quant aux inspirations littéraires occidentales, elles sont largement présentes dans les écrits de Chawki Amari. Commençons par la répétition qui entraîne souvent des effets comiques propres à la comédie française : le diable à ressort, le pantin à ficelles et l'effet domino dans « Vérités verticales », « C'était écrit dans le journal », « Le Un » et « 3° E ». Le burlesque typique au cinéma comique des années vingt et trente est également présent dans certains textes de l'auteur, notamment dans « C'était écrit dans le journal » et « Il fait toujours beau quelque part ». Nous retrouvons également dans les écrits de Chawki Amari le même rire hystérique du roman réaliste et tragique : le rire des personnages face à une véritable tragédie, le personnage excentrique dans le roman policier et le personnage ridicule, voire bouffon de la littérature à caractère comique, comme le personnage de Boukentosh ou celui de Ali Benmohamed.

➤ **Influence de la littérature arabe de tradition orale**

Nous avons pu prouver l'inspiration littéraire du célèbre roman latin *L'âne d'or* d'Apulée, considéré comme le premier roman d'origine nord-africaine, mais nous n'avons décelé aucune influence littéraire arabe de tradition orale dans le corpus analysé, ou peut-être que l'influence n'est pas d'ordre littéraire, mais plutôt de nature historique et culturelle. Dans *Le faiseur de trous*, le thème principal du roman tourne autour de l'Histoire antique, des Civilisations anciennes et des Ancêtres. Il y a souvent un retour vers le passé, une évocation des traditions et des rituels religieux et des références à la culture nord-africaine. La culture est

donc fortement présente dans les écrits de Chawki Amari et rappelle l'identité algérienne qui puise sa source dans différentes origines ethniques relativement différentes mais qui se seraient croisées et coexistées par le passé.

Comme nous l'avions montré dans la première partie de notre thèse, la figure emblématique de la littérature arabe de tradition orale est incontestablement le célèbre Djeh'a que l'on retrouve dans la culture maghrébine, dans la culture arabe, mais aussi dans l'imaginaire perse, turc, et même dans l'Europe de l'Est et dans des contrées lointaines de l'extrême Asie (Indonésie et Malaisie). Malgré sa célébrité au Maghreb et l'influence qu'il avait exercé sur des auteurs algériens comme le dramaturge Allalou et des romanciers comme Mohammed Dib et Rachid Boudjedra, le personnage de Djeh'a n'a pas été repris dans les écrits de Chawki Amari et les personnages comiques que nous avons analysés s'inspirent plutôt de personnages de la littérature et du cinéma occidentaux comme les personnages de Molière, Charlot et Mr Bean dont les caractéristiques sont reprises à travers les personnages de Raho, Boukentosh et le réfugié. Parfois, ce sont les situations dans lesquelles se trouvent ces personnages et leurs caractères qui rappellent certaines scènes comiques du cinéma muet et de célèbres personnages de bande dessinée comme les policiers Dupont et Dupond dans *Tintin*.

➤ **Comique et genre littéraire**

Nous avons confirmé lors de notre étude des nouvelles « Vérités verticales », « Il fait toujours beau quelque part », « 3°E », et « C'était écrit dans le journal » que la manifestation du comique sous ses différents aspects est intimement lié aux genres littéraires auxquels appartiennent ces textes. Le rire intervient généralement avant le fait tragique et annonce un changement d'atmosphère. Le rire perturbe le personnage qui est témoin d'un phénomène étrange et induit le lecteur en erreur car ce dernier n'arrive plus à distinguer entre le récit comique et le récit tragique.

La rupture entre les facultés humaines (physiques, intellectuelles et morales) fait basculer le récit entre comique et tragique. Quand les facultés humaines prennent une forme comique, il en résulte le rire (le rire du personnage et/ou du lecteur). Quand elles prennent une forme attendrissante, ce sont les sentiments de pitié, de tristesse et de compassion qu'éprouve le lecteur à l'égard du personnage principal. Quand finalement les facultés humaines prennent une forme terrible, le récit prend lui aussi une tournure tragique. Le rire et les effets comiques introduisent non seulement l'élément fantastique, mais ils annoncent également le récit policier

(*Vérités verticales, Il fait toujours beau quelque part*), le récit tragique (c'est le cas de toutes les nouvelles et des romans aussi), le récit de voyage (3° E, *L'âne mort*, etc.) et le récit post-apocalyptique (*C'était écrit dans le journal*).

➤ **Autodérision et satire sociopolitique**

Cette hypothèse est confirmée par l'utilisation du comique et de l'ironie dans la description de la société algérienne. Nous avons remarqué le ton moqueur utilisé par le narrateur pour mettre en dérision des personnages antihéros à travers lesquels le lecteur algérien peut s'identifier. La critique acerbe de certains phénomènes sociaux, les défauts de la société et les lacunes du pouvoir politique, et ce, en dénonçant de manière à la fois comique et subtile la crise socio-économique et les différents problèmes d'ordre social, politique et économique provoqués par un système politique défectueux. Cela se reflète de manière relativement différente dans les écrits de Chawki Amari : dans *Le faiseur de trous*, l'on dénonce par exemple la négligence des villes et des routes sahariennes, la pénurie d'eau et le manque d'aires de repos malgré les longues distances, ainsi que l'économie du pays qui se base sur les ressources en pétrole et néglige les autres ressources naturelles comme l'eau, l'agriculture et le tourisme. Dans la nouvelle « Un homme trop debout », on évoque la question sécuritaire, et dans la nouvelle « Il fait toujours beau quelque part » on revient sur les conséquences néfastes de la guerre civile.

➤ **Réécriture de l'Histoire et thérapie de groupe**

Le comique dans le récit tragique est une manière originale de réécrire l'Histoire, en l'occurrence la décennie noire et les événements tragiques qui ont profondément affecté le peuple algérien. Raconter cette tragédie de manière risible peut atténuer la douleur et permettre une certaine résignation face à la fatalité. Le lecteur qui rit de sa tragédie aussi absurde que cruelle, pourra finalement concevoir ce passé douloureux comme un mauvais souvenir et comme un cauchemar qu'il faut enterrer en permanence. Bien entendu, les textes de Chawki Aamri sont là pour le rappel et pour la mémoire collective, mais c'est surtout un moyen pacifique de tourner cette page sombre de l'Histoire algérienne et de tenter de reconstruire l'avenir du pays sur des fondements solides qui se résument dans la tolérance, la solidarité, les libertés individuelles et la liberté d'expression.

➤ **Autocensure et autoprotection**

Nous ne pouvons confirmer avec certitude le rôle du comique comme un moyen d'autocensure. Mais partant du principe que tout auteur de fiction dissimule une vérité dans ses écrits littéraires, Chawki Amari ne peut échapper à la règle. Ses romans et ses nouvelles abordent des thèmes sérieux, voire graves. Il n'est pas aisé d'évoquer le terrorisme alors que la blessure est encore profonde. Il n'est pas facile non plus d'accuser le régime de la situation lamentable dans laquelle est traîné et entraîné le pays depuis plusieurs décennies. La dénonciation directe des lacunes du gouvernement serait vue comme une attaque et l'auteur sera certainement victime de censure, voire d'emprisonnement. Le comique vient alors abriter des vérités qui ne sont pas souvent bonnes à dire ouvertement et directement. Chawki Amari se protège alors d'un pouvoir prêt à tout pour étouffer la vérité en se livrant à une écriture littéraire à caractère comique. Cela étant dit, l'écrivain continue encore à publier des chroniques qui dénoncent ouvertement mais subtilement le pouvoir politique. Nous ne pouvons donc confirmer que le comique dans ses écrits littéraires est un moyen d'autocensure. Cette manière si singulière de dénoncer les injustices et de raconter les tragédies n'est qu'une forme littéraire qui tend à romancer l'actualité et la réalité.

Conclusion de la deuxième partie

Dans la deuxième partie de notre thèse, nous avons mis l'accent sur les différentes formes d'écriture comique dans le récit tragique, particulièrement dans la littérature algérienne d'expression française, et nous avons pris comme exemples les écrits de l'écrivain algérien Chawki Amari. Cette deuxième partie est organisée de telle manière que l'on passe du général au particulier. Ainsi, se succèdent les trois chapitres en abordant, d'abord les formes du comique dans la littérature algérienne des années soixante-dix, quatre-vingt, quatre-vingt-dix et deux-mille, ensuite, en présentant Chawki Amari, l'un des écrivains les plus emblématiques de la fin des années quatre-vingt-dix, et finalement, en analysant les textes qui forment notre corpus dans le but de confirmer ou d'infirmer les hypothèses émises au début de notre travail de recherche qui s'interroge sur l'utilisation du comique dans le récit tragique.

Nous avons abordé dans ce premier chapitre les œuvres littéraires algériennes, notamment les romans tragiques qui ont marqué la littérature algérienne postcoloniale et dont les principaux pionniers sont Rachid Boudjedra et Rachid Mimouni, pour ensuite passer aux écrivains qui ont profondément influencé l'évolution de l'écriture algérienne durant les années quatre-vingt-dix, comme Abdelkader Djemaï et Boualam Sansal. En effet, ce premier chapitre commence par exposer les prémices de l'écriture comique dans le récit algérien tragique, surtout dans les écrits de Rachid Boudjedra et dont le comique a une fonction dénonciatrice : la dénonciation de la violence, du barbarisme et de l'injustice sociale qui repose sur la domination masculine, comme c'est le cas dans *La Répudiation* (1969), et *L'insolation* (1972) de Rachid Boudjedra, et dans les romans de Rachid Mimouni qui mettent en dérision la société algérienne tout en dénonçant la corruption, la bureaucratie, l'injustice, et l'analphabétisme : *Le fleuve détourné* (1982), *Une paix à vivre* (1983), *Tombéza* (1984) et *La Malédiction* (1995). Dans la même lignée, vient s'ajouter à l'écriture tragique l'écriture poétique de Tahar Djaout avec un style sarcastique qui se manifeste particulièrement dans son roman *Les chercheurs d'os* (1984) où le jeune narrateur se moque littéralement des habitants de son village, de l'illusion de liberté, de la vision chimérique du bonheur et dénonce le caractère avide et hypocrite de sa société.

Nous avons par la suite suivi l'évolution de cette écriture tragique en étudiant les romans de l'écrivain algérien Abdelkader Djemaï qui coïncident avec les événements tragiques de la fin des années quatre-vingt et les violences qui marquent le début de la décennie noire. Abdelkader Djemaï est sans doute le premier auteur algérien ayant permis l'éclatement du rire

dans une écriture tragique qui se reflète dans ses deux romans *Mémoires de Nègre* (1991) et *Un été de cendres* (1995). La tragédie du pays est décrite de manière plus cruelle dans les écrits de Boualam Sansal qui opte pour un langage agressif reflétant ainsi l'atmosphère sombre et cruelle du pays durant les années quatre-vingt-dix dans son roman *Le serment des Barbares* (1999). L'écrivain fait également usage de l'ironie sous ses différentes formes dans *L'Enfant fou de l'arbre creux* (2000) et révolutionne l'écriture littéraire algérienne en écrivant sa dystopie *2084 : la fin du monde* (2015) où il dénonce de manière subtile les lacunes du pouvoir politique et les stratégies immorales, voire criminelles employées par le gouvernement pour manipuler le peuple.

Mais parmi les écrivains de la nouvelle génération des années deux-mille, c'est Chawki Amari que nous avons choisi pour illustrer le caractère comique de la nouvelle littérature algérienne d'expression française. Nous estimons que les écrits littéraires de ce journaliste représentent une forme singulière d'écriture se caractérisant par un comique particulier dans des récits tragiques racontant dans la plupart des cas des événements s'inspirant de la décennie noire. Mais les écrits de Chawki Amari sont aussi une satire sociopolitique qui met en dérision la société algérienne et le pouvoir politique établi depuis la fin des années quatre-vingt-dix.

Afin de mieux faire connaître l'écrivain et son écriture, nous avons consacré le deuxième chapitre de cette deuxième partie au parcours journalistique et littéraire de Chawki Amari : nous avons cité quelques-unes de ses participations journalistiques dans des reportages et dans des ouvrages collectifs : *Populations en danger* (1995) et *Le drame algérien* (1994, réédité en 1996), nous avons étudié quelques-unes de ses chroniques publiées dans le journal *El Watan* tout en revenant sur ses arrestations et sur la caricature et la chronique qui ont suscité le mécontentement de certains représentants du pouvoir⁴⁷⁴, ainsi que sa célèbre chronique « Brobro sur le Mont des oliviers » qui a provoqué la colère de la communauté berbère en Algérie. Nous avons par la suite étudié la structure de ses chroniques et les procédés argumentatifs utilisés en prenant comme exemple sa chronique « Le syndrome Maya ». Nous avons également perçu l'utilisation de l'ironie et du commentaire en étudiant ses deux chroniques « Le triste destin de Victor Sintès » et « Une nation pour mon enfant ».

Le deuxième sous-chapitre était consacré à l'aventure littéraire de Chawki Amari depuis la publication de son premier recueil de nouvelles *De bonnes nouvelles d'Algérie* (1998) jusqu'à

⁴⁷⁴ Sa caricature représentant le drapeau algérien et le qualifiant de « linge sale », publiée dans La Tribune en juillet 1996 et sa chronique « Un bel été à Jijel », publiée dans El Watan le 17 juin 2006.

la publication récente de son roman *Balak*, publié en 2018. Nous avons passé en revue les écrits littéraires du journaliste qui se caractérisent par leur diversité, mais abordant tous les mêmes thèmes (crise socio-politique, terrorisme, corruption, violence, injustice, etc.) dans une écriture singulière relevant souvent du comique et de l'ironie. Nous avons mis l'accent sur son premier recueil réédité en 2008 sous l'intitulé *À trois degrés vers l'Est* parce qu'il fait partie de notre corpus d'étude. Notre intérêt s'est porté particulièrement sur son roman *Le faiseur de trous* publié en 2007 parce qu'il représente mieux l'écriture comique dans les écrits de Chawki Amari, et sur son roman *L'âne mort* publié en 2014 qui reprend cette même écriture humoristique et qui réécrit *L'âne d'or* d'Apulée dans une parodie à la fois sombre et subtile.

Dans le troisième chapitre de la deuxième partie, nous avons procédé à l'analyse concrète de notre corpus. D'abord, nous avons proposé une classification générique des textes qui forment notre corpus. Nous avons constaté qu'il s'agit de deux romans que l'on peut classer à la fois dans le roman d'aventures, dans le roman philosophique et dans le roman de crime. Il s'agit de ces deux romans *Le faiseur de trous* (2007) et *L'âne mort* (2014). Quant aux nouvelles de son recueil *À trois degrés vers l'Est*, nous avons opté pour six nouvelles qui s'inscrivent dans le genre policier, le genre fantastique, le genre sentimental et le récit de voyage. Ces nouvelles sont « Vérités verticale », « C'était écrit dans le journal », « Un homme trop debout », « 3°E » et « Le Un ».

Dans le deuxième sous-chapitre, nous avons procédé au répertoire et à l'analyse des personnages et des effets comiques dans les écrits de Chawki Amari. Nous avons repéré trois types de rires : le rire du lecteur, provoqué par la présentation et la description de certains personnages comiques et par certains effets comiques dans l'histoire racontée (le pantin à ficelles, le diable à ressort, la répétition et l'effet domino). Le rire des personnages qui émane d'une certaine complicité et qui vient atténuer la gravité des événements racontés, ou au contraire révéler le caractère excentrique du personnage et l'absurdité de la situation, et le rire du narrateur, un rire discret qui se cache derrière un humour révélateur des défauts et des vices de la société décrite dans les écrits de Chawki Amari.

Par la suite, nous avons étudié le caractère ironique et parodique de certains textes de Chawki Amari, nous avons opté pour sa nouvelle « Un homme trop debout » dans laquelle se manifestent les différentes formes de l'ironie et son roman *L'âne mort* qui parodie avec comique *L'âne d'or* d'Apulée. Nous avons donc prouvé à travers cette étude la fonction intertextuelle du comique et son rôle dans la réécriture de certaines œuvres littéraires dont l'écrivain s'inspire

profondément. En effet, nous avons pu confirmer certaines hypothèses au terme de notre troisième chapitre : nous avons confirmé l'hypothèse selon laquelle Chawki Amari se serait inspiré de certaines œuvres littéraires comme *L'âne d'or* d'Apulée, ou de certains personnages du cinéma comique ou de la bande dessinée. Par contre, nous n'avons pas réussi à prouver une quelconque inspiration d'origine arabe ou orientale et aucun personnage de ceux étudiés dans notre corpus ne corresponde au célèbre personnage Djeh'a que nous avons évoqué dans la première partie de notre thèse.

En outre, nous avons réussi à confirmer l'hypothèse selon laquelle Chawki Amari s'inspire de ses écrits journalistiques, notamment de ses chroniques où il emploie les mêmes procédés argumentatifs : le commentaire, l'ironie et la structure générale de la chronique qu'il reprend dans ses nouvelles, et l'hypothèse qui représente les écrits de l'écrivain comme une satire sociopolitique mettant en dérision la société algérienne et le système politique, tout en dénonçant les défauts de l'une et la corruption de l'autre, ainsi que l'hypothèse qui définit les textes de Chawki Amari comme une réécriture de l'Histoire dans la mesure où l'écriture comique dans le récit tragique permet la remémoration de certains événements tragiques sans pour autant affecter les blessures passées. Par ailleurs, nous n'avons pas pu prouver que l'écrivain fait usage du comique pour se protéger de l'autocensure, puisque le journaliste a toujours été direct dans sa dénonciation et dans ses accusations et assume entièrement ses propos quel que soit le contexte et quelle que soit la forme employée (caricature, chronique ou texte littéraire).

Conclusion générale

L'Histoire de l'Algérie est parsemée de tragédies qui ont profondément affecté le peuple. Après une longue période de colonisation durant laquelle différentes tortures à la fois physiques et morales ont été infligées au peuple algérien, et après tant d'injustice et de marginalisation, l'Algérie arrache son indépendance en déclenchant une révolution qui s'est exprimée par l'usage des armes et par l'écriture d'une littérature algérienne d'expression française.

Au lendemain de l'Indépendance, un autre combat voit le jour, celui de la recherche de soi, celui de la quête d'une identité bafouée et égarée entre les origines berbères, la langue arabe qui tend à s'enraciner dans la culture et la langue française, outil d'expression et de révolte des écrivains algériens. Une autre lutte se fait ressentir dans les écrits littéraires de la période post-coloniale, c'est celle qui dénonce les aberrations d'une société patriarcale et hypocrite, injuste et cruelle, nourrissant son ignorance et son arrogance dans la haine et la violence qui ont fini par se matérialiser concrètement et par éclater vers la fin des années quatre-vingt et durant les années quatre-vingt-dix, créant ainsi cette période horrible que l'on a baptisée « Décennie noire ».

C'est cette dernière tragédie dont se souviendra encore le peuple algérien dans cinquante ans, c'est cette tragédie que tout Algérien évitera à coup sûr en dépit des différences culturelles, des conflits religieux, de la crise économique et socio-politique, car c'est durant cette tragédie-là que la violence s'est exprimée dans toute sa cruauté, que les crimes les plus abominables ont été commis, que la manigance la plus malsaine a été complotée pour faire vivre le peuple algérien dans la peur et le silence.

Et ce n'est pas un hasard si le peuple algérien se révolte aujourd'hui pacifiquement contre le système politique⁴⁷⁵, car ces jeunes algériens qui marchent aujourd'hui dans les quarante huit wilayas de l'Algérie, dénonçant l'effronterie d'un système politique vieillissant, incompetent et spéculateur, ont compris qu'il existe mille manières subtiles d'exprimer son refus et sa colère et que la violence n'engendrera que la violence.

⁴⁷⁵ D'après *Libération*, plus de trois millions d'Algériens ont marché pacifiquement dans de nombreuses villes d'Algérie depuis le 16 février 2019 pour protester dans un premier temps contre la candidature d'Abdelaziz Bouteflika à un cinquième mandat présidentiel, puis contre son projet de prolonger son quatrième mandat et de reporter les élections présidentielles prévues pour le 18 avril 2019.

Le comique est l'un de ces moyens ingénieux que les Algériens utilisent pour s'exprimer librement tout en évitant les dépassements en tout genre. Les Algériens ont donc marché chaque vendredi durant plusieurs semaines, voire plusieurs mois, affichant des pancartes avec des slogans ironiques et satiriques et clamant la liberté et la justice avec humour et dérision. Mais l'utilisation du comique pour traiter des sujets sérieux, même graves, ne date pas d'aujourd'hui, ni d'hier. Comme nous l'avons vu au cours de notre travail de recherche, le comique sert des intérêts communs qui dépassent l'individualisme et peut avoir un rôle crucial dans la dénonciation des pouvoirs dictateurs et dans l'aboutissement d'un changement favorable. Chose que la violence et que les guerres n'ont pas su réaliser.

Dans l'écriture littéraire algérienne, l'ironie et la satire ont été les premières formes d'expression à caractère comique utilisées par des dramaturges comme Kateb Yacine et Mouloud Maameri, et par des romanciers comme Rachid Boudjedra et Rachid Mimouni, et ce, pour condamner des pratiques sociales répugnantes, voire barbares et une administration corrompue et incompétente. Durant les années quatre-vingt-dix, en pleine guerre civile, des écrivains comme Abdelkader Djemaï, choisissent eux aussi le rire pour exprimer la souffrance et la dépression d'un peuple traumatisé et désespéré.

L'ambition de notre travail de recherche était justement de revenir sur cette écriture comique qui exprime la douleur, qui dénonce la corruption et qui se moque d'une société inerte et désabusée. L'objectif en était de repérer cette écriture comique dans des récits tragiques, de décrire ses caractéristiques et d'expliquer par la suite l'utilisation de cette démarche d'écriture. Notre problématique s'est ainsi interrogée sur le comique utilisé dans le récit tragique et sur les raisons qui ont amené des auteurs algériens, comme Chawki Amari, à utiliser le comique pour raconter un événement tragique ou pour mettre en dérision le système politique et la société algérienne. Pour ce faire, nous avons estimé que notre travail de recherche serait plus pertinent si nous parvenions à répondre aux questions suivantes :

- Chawki Amari s'inspire-t-il de la littérature occidentale ou orientale dans son écriture comique ? L'écrivain serait-il influencé par son écriture journalistique ?
- Le rire dans les écrits de Chawki Amari serait-il une forme de résignation, une thérapie ou une auto-dérision ?
- L'écriture comique dans le récit tragique serait-elle une réécriture de l'Histoire ou un moyen d'auto-censure ?

Afin d'apporter des réponses à ces questions, nous avons émis des hypothèses au début de notre travail de recherche. Nous avons donc supposé que Chawki Amari se serait inspiré à la fois de la littérature occidentale et de ses écrits journalistiques dans son écriture comique. Ensuite, nous avons suggéré que l'écriture comique dans le récit tragique serait un moyen d'auto-dérision qui permet une sorte de thérapie de groupe. Finalement, nous avons proposé l'hypothèse selon laquelle l'écriture comique serait une réécriture du tragique.

Tenter de répondre à ses questions serait le moyen pour nous de définir le comique utilisé comme procédé littéraire dans la littérature algérienne et de comprendre la fonction du rire dans le récit tragique : serait-il un rire moqueur ? Amer, sardonique ou hystérique ? Ce rire-là exprime-t-il une moquerie, un mépris, une douleur ? Est-ce qu'il tend seulement à exprimer la douleur ou à l'atténuer aussi ? C'est au cours de notre recherche sur le comique et sur le rire que nous avons pu apporter des réponses à ces questions.

Ainsi, nous avons divisé notre thèse en deux parties : la première partie aborde la littérature à caractère comique et la deuxième partie se focalise sur le comique dans le récit tragique dans le cadre de la littérature algérienne d'expression française. Les deux chapitres de la première partie apportent des éléments de réponses à des questions qui concernent le comique comme concept générique, ensuite comme procédé littéraire. D'abord, le premier chapitre qui propose une définition du comique, met en exergue ses principes et ses formes, et définit des concepts proches du comique comme l'humour et de l'ironie. Ce premier chapitre présente également les différents genres littéraires à caractère comique (parodie, burlesque, héroï-comique et satire), et le rire sous ses différentes natures (sardonique, diabolique et carnavalesque). Vient ensuite le second chapitre qui expose la littérature maghrébine d'expression française et sur les premiers écrits satiriques et ironiques dans la littérature algérienne d'expression française.

La seconde partie de notre travail représente la partie inférieure de la pyramide inversée : après avoir proposé une théorie du comique sur laquelle se base et se réfère notre travail de recherche, et après avoir mis en exergue les caractéristiques et les thèmes de la littérature maghrébine à caractère comique, nous sommes passée à un élément bien précis et particulier dans cette littérature riche et complexe. Nous nous sommes focalisée dans le premier chapitre de cette deuxième partie sur les prémices de l'écriture comique dans le roman algérien post-colonial, ensuite nous avons suivi l'évolution de cette écriture dans la littérature des années

quatre-vingt-dix pour aboutir à celle des années deux-mille et deux-mille-dix et que nous avons baptisée la nouvelle littérature algérienne.

Dans le deuxième chapitre de la deuxième partie, nous avons présenté l'auteur de notre corpus et exposé son parcours journalistiques et littéraire dans le but de mettre en avant les caractéristiques de son écriture, les thèmes qu'il aborde dans ses romans et dans ses nouvelles et son cadre spatio-temporel privilégié qui exerce une influence sur la thématique de son œuvre en général. Nous avons donc abordé dans ce deuxième chapitre les écrits journalistiques de Chawki Amari (ouvrages collectifs, caricatures, chroniques) et ses écrits littéraires : récits, recueils de nouvelles et romans. Mais c'est dans le troisième chapitre de cette deuxième partie que nous avons précisé et délimité notre corpus. Nous avons opté pour deux romans : *Le faiseur de trous* (2007) et *L'âne mort* (2014), et six nouvelles publiées dans le recueil de nouvelles *À trois degrés, vers l'Est* (2008) : « *Vérités verticales* », « *C'était écrit dans le journal* », « *Un homme trop debout* », « *3° E* », « *Le Un* », « *Il fait toujours beau quelque part* ». Après classification générique des écrits de Chawki Amari, répertoire des personnages et des effets comiques et analyse du corpus, nous nous sommes parvenue aux conclusions suivantes :

Le corpus que nous avons analysé est un ensemble hétéroclite de textes divers et variés. Il s'agit à la fois de récits de voyages, de romans philosophiques, de nouvelles classées dans la littérature fantastique et policière, relatant des événements tragiques, des difficultés à atteindre un objectif, des complications qui surviennent accidentellement, ou des énigmes qui perturbent le quotidien des personnages, parfois dans des circonstances étranges. La mort est omniprésente dans les récits, sinon le danger de mort peut surgir à tout moment dans l'histoire. Nous avons compris que l'irruption du comique installe l'atmosphère étrange et inquiétante du récit fantastique et/ou de l'intrigue policière et annonce les événements tragiques qui font basculer le récit du comique au tragique.

La dimension philosophique des romans et des nouvelles permet des réflexions et des méditations sur le passé du peuple algérien, sur l'Histoire antique et récente de l'Algérie, sur l'origine des Ancêtres, sur les civilisations anciennes et sur le devenir de l'Algérie. Le changement que les Algériens espèrent et souhaitent par-dessus tout, s'exprime dans les écrits de Chawki Amari par une problématique qui tourne autour du hasard et de l'arbitraire et sur les multiples possibilités de mutation, de progression ou de régression. Cette idée est largement traitée dans son dernier roman intitulé *Balak* (2018).

Il existe dans les écrits de Chawki Amari trois rieurs : le lecteur, le personnage et le narrateur. Le rire du lecteur est déclenché par la manière ridicule dont sont présentés certains personnages dans les récits (Raho, Boukentosh, Amin, le réfugié). Le rire du lecteur est également provoqué par des effets comiques (le pantin à ficelles, le diable à ressort, la répétition, l'effet domino). En outre, les récits de Chawki Amari comportent des formes comiques et tragiques qui sont tantôt attendrissantes, tantôt terribles. Elles font basculer le récit entre comique et tragique à la suite d'une rupture des facultés humaines (physiques, intellectuelles et morales).

Quant au rire des personnages, il émane d'une complicité vilaine, voire diabolique, ou d'un caractère excentrique. Pour ce qui est du narrateur, on parlera plutôt de son humour que de son rire : on ne peut ni voir ni entendre le rire du narrateur, ni d'ailleurs le lire (comme c'est le cas du rire des personnages), mais l'on peut sentir son humour, et ce, en lisant ses descriptions, notamment quand il décrit les personnages, les comportements et les paysages. On sent l'humour du narrateur dans sa façon de nommer les personnages et dans sa manière de décrire les cultures et les coutumes.

Les écrits de Chawki Amari sont dans l'ensemble des textes ironiques. Hormis le fait que le narrateur ironise sur la situation socio-politique du pays, l'ironie dans sa définition narrative existe dans certains récits de Chawki Amari pour marquer les différentes séquences narratives et pour mettre l'accent sur les transformations que subit le personnage et sur les changements introduits subitement dans l'histoire. L'ironie de situation est le changement brusque que subit le cours des événements, elle marque généralement le début de l'aventure, le commencement d'un voyage, la fuite ou le retour. Elle est souvent accompagnée d'un changement de registre : on passe alors du comique au tragique. Pour ce qui est de l'ironie dramatique, elle implique le lecteur dans l'histoire, il devient complice du personnage principal puisqu'il partage son secret et en sait plus que les autres personnages. Le lecteur se voit alors supérieur à certains personnages et son rire émane de son sentiment de supériorité par rapport au caractère ridicule des personnages qui, eux, ignorent la vérité.

Certains écrits de Chawki Amari, à l'instar de *L'âne mort*, sont une parodie et une réécriture comique d'œuvres littéraires dont l'écrivain s'inspire. Meilleur exemple, *L'âne d'ord'* Apulée qui se réincarne dans *L'âne mort*, mais l'animal est présenté d'une manière parodique : l'âne d'Apulée dissimule un homme curieux mais intelligent et l'âne de Chawki

Amari se serait mort à cause de trois Algérois curieux et imprudents. La parodie serait donc un moyen de dérision et de satire sociale.

Ainsi, pourrions-nous désormais établir les caractéristiques de cette écriture comique dans le récit tragique. En prenant l'exemple des écrits de Chawki Amari, nous pouvons dire que la littérature algérienne à caractère comique se caractérise d'abord par sa diversité : écrire dans des genres littéraires différents permet la diversité dans l'utilisation du comique. L'écriture des nouvelles est influencée par des procédés comiques utilisés dans les chroniques et celle des romans s'inspire des grandes œuvres littéraires à caractère comique. Cela confirme la première hypothèse de notre recherche : l'utilisation de certaines situations comiques rappelle le théâtre comique français et les œuvres satiriques du XVIII^e siècle, et l'utilisation du burlesque rappelle le cinéma comique des années vingt et trente. Nous confirmons donc que l'écrivain s'inspire de ses écrits journalistiques (chroniques), d'œuvres littéraires occidentales à caractère comique et de certaines scènes burlesques du cinéma muet.

Ensuite, l'écriture algérienne à caractère comique se caractérise par l'ironie et la parodie. L'ironie permet une critique acerbe de la société et du système politique, elle se veut moqueuse et détache l'écrivain de toute complicité avec la société critiquée. L'écrivain se veut ici un dénonciateur de la violence, des vices et de la corruption. Il ne compatit nullement avec la situation des personnages car son écriture est teintée d'un humour noir et d'un discours cynique. Quant à la parodie, elle permet une réécriture subtile et réaliste de l'histoire tout en mettant en dérision la société et le système politique. Est donc confirmée l'hypothèse selon laquelle l'écriture comique serait une auto-dérision, une satire socio-politique, une réécriture à travers laquelle le lecteur se remet en question et conçoit la tragédie comme une leçon apprise tout en évitant de commettre à l'avenir les mêmes erreurs.

Deux hypothèses émises au début de notre recherche n'ont pas été confirmées au terme de notre thèse. Il s'agit de l'hypothèse selon laquelle Chawki Amari se serait inspiré de la littérature orientale de tradition orale et l'hypothèse qui suppose que l'utilisation du comique aurait un lien avec la censure. En analysant notre corpus, nous n'avons repéré aucune influence d'origine orientale. Nous n'avons pu détecter aucun trait caractéristique de Djeh'a, la figure emblématique du rire arabo-musulman, dans les personnages étudiés, car il s'agit de personnages ridicules, stupides et maladroits, ayant le statut d'antihéros et provoquant le rire du lecteur qui n'éprouve aucune admiration à leur égard, contrairement à Djeh'a qui semble de

prime abord naïf et simple d'esprit, mais qui finit par contrer des personnages puissants en provoquant ainsi chez le lecteur un rire d'admiration et d'étonnement.

Depuis la nuit des temps, des écrivains et des poètes critiquent le pouvoir politique en faisant usage de moyens subtils comme le comique. L'on explique l'emploi de la dérision par une tentative d'auto-censure. En effet, prétendre que l'on est que le traducteur des *Lettres persanes* et critiquer le roi et le pape à travers le regard étonné et perplexe de deux seigneurs persans aurait évité la censure à Montesquieu. Mais il se trouve que longtemps avant le Siècle des Lumières, les auteurs comiques grecs et les poètes latins riaient à haute voix et se moquaient ouvertement et publiquement des hommes politiques grecs et romains.

Nous estimons que l'auteur de notre corpus s'inspire davantage du rire des Latins que celui des Français, notamment dans ses écrits journalistiques. Chawki Amari a été arrêté et condamné à cause de ses caricatures et à cause de ses chroniques et tout le monde sait aujourd'hui qu'il n'est pas le genre d'écrivains qui se tait ou qui feint le silence et l'ignorance. Le but de ses écrits littéraires est le même que celui de ses chroniques et la manière d'écrire semble la même, mais dans ses écrits littéraires, Chawki Amari ose une subtilité propre à la littérature et imagine des histoires dans lesquelles se construisent des intrigues amoureuses, policières ou criminelles et évoluent des personnages excentriques dans une atmosphère étrange et parfois même dans un environnement hostile, alors que dans ses chroniques, le journaliste expose le phénomène et le commente tout en argumentant, pour finir par une chute ironique.

C'est aussi le cas de ses fictions dans lesquelles il reprend la structure de la pyramide inversée (du général au particulier), mais le récit littéraire a *ce je ne sais quoi* qui le distingue des autres textes non littéraires et qui le rend unique en son genre⁴⁷⁶. Ainsi, pourrions-nous confirmer avec conviction que l'utilisation du comique dans le récit tragique n'a pas pour objectif l'auto-censure, mais que l'on tente d'explorer une ancienne forme d'écriture et de la révolutionner pour se battre pour de nouvelles causes, celles de notre siècle, celles de notre société. Le comique est donc cette forme subtile ressuscitée dans la littérature algérienne d'expression française et qui resurgit chaque fois que l'on tente de l'enterrer.

⁴⁷⁶ « Le texte littéraire est toujours unique en son genre. Et cette unicité est, me semble-t-il, la définition la plus simple que nous puissions donner à la littérarité », écrit Michael Riffaterre dans son ouvrage *La production du texte* publié aux éditions du Seuil en 1979.

Dans ce travail de recherche, nous avons démontré les liens qui se tissent entre tragique et comique dans la littérature universelle et précisément dans la littérature algérienne d'expression française. Nous avons également mis en exergue les outils d'écriture utilisés dans la littérature à caractère comique et expliqué la fonction du rire dans le récit tragique. Nous pensons en toute modestie que nous avons su apporter des éléments de réponse à la problématique que nous avons formulée et que nous avons réussi à ouvrir un champ de réflexion sur l'écriture comique dans la littérature algérienne d'expression française. Comme tout travail de recherche, notre thèse n'a pas la prétention d'être un produit fini et définitif. Nous pensons que le travail d'analyse effectué durant notre recherche n'est que le début d'une enquête plus approfondie et plus rigoureuse sur le comique dans le récit tragique. Cette thèse nous a permis de nous interroger sur l'utilisation du comique dans les écrits de Chawki Amari et nous a amenée à envisager d'éventuelles études sur le comique chez d'autres auteurs algériens et maghrébins. Nous découvrirons probablement au cours de notre parcours scientifique de nouvelles lectures qui pourraient modifier ou enrichir ce présent travail, d'autant plus que l'auteur de notre corpus continue d'écrire et de publier des romans et des nouvelles. Nous ne pouvons donc trancher définitivement sur sa démarche d'écriture et sur l'utilisation du comique dans ses écrits. La nouvelle littérature algérienne est en perpétuelle évolution et nous nous devons, en notre qualité de chercheur, de suivre les vicissitudes de cette littérature et de nous interroger constamment sur ses formes, ses thèmes, ses styles, ses subtilités et sa finalité.

Bibliographie

I. Corpus d'étude

AMARI Chawki, *A trois degrés, vers l'Est* (nouvelles), Chihab, 2008.

AMARI Chawki, *L'Âne mort*, (roman), Barzakh, 2014.

AMARI Chawki, *Le faiseur de trous* (roman), Barzakh, 2007.

II. Écrits de Chawki Amari

AMARI (Chawki) et al., *Alger, quand la ville dort*, Barzakh, 2010.

AMARI (Chawki) et al., *Le drame algérien : un peuple en otage*, RSF- La Découverte, 1996.

AMARI (Chawki) et al., *Populations en danger*, MSF- La Découverte, 1995

AMARI, (Chawki) et al., *Alger, ville blanche sur fond noir*, Autrement, 2003.

AMARI, (Chawki) et al., *Qui veut noyer son chien...*, Ringolevio, 1999.

AMARI, Chawki, *Après-demain* (roman), Chihab, 2006.

AMARI, Chawki, *Balak* (roman), Barzakh, 2018.

AMARI, Chawki, *De bonnes nouvelles d'Algérie* (nouvelles), Baleine, 1998.

AMARI, Chawki, *Lunes Impaires* (nouvelles et chroniques), Chihab, 2004.

AMARI, Chawki, *Nationale 1* (récit), Casbah, 2007.

III. Œuvres littéraires

ANDERSON, Poul, *La Rançon du temps*, Le Béal, 2008.

APULÉE, *Œuvres complètes avec la traduction en français, La Métamorphose*, « Livre I », J.J Dubochet& Compagnie, éditeurs, Paris, 1842.

BEY, Maïssa, *Au commencement était la mer*, Éditions Marsa, 1996.

BOUDJEDRA, Rachid, *FIS de la Haine*, Denoël, Paris, 1992.

BOUDJEDRA, Rachid, *L'insolation*, Denoël, 1972

BOUDJEDRA, Rachid, *La prise de Gibraltar*, Denoël, 1987.

BOUDJEDRA, Rachid, *La Répudiation*, Denoël, 1969.

- CHRAÏBI, Driss, *Succession ouverte*, Denoël, 1962.
- CHRAÏBI, Driss, *Une enquête au pays*, Seuil, 1981.
- CORNEILLE, *Le Cid*, Éditions Ginn, Boston, 1912.
- DADIÉ, Bernard, *Papassidi maître-escroc*, Tableau IV, 1975.
- DIB, Mohammed, *La danse du roi*, Seuil, 1968.
- DIB, Mohammed, *La Grande Maison*, Seuil, 1952.
- DJAOUT Tahar, *Les chercheurs d'os*, Seuil, 1984.
- DJAOUT, Tahar, « Le guêpier » dans *Les rets de l'oiseleur* (nouvelles), Entreprise Nationale du Livre, Alger, 1984.
- DJAOUT, Tahar, *L'Exproprié*, Société nationale d'édition et de diffusion, Alger, 1981.
- DJAOUT, Tahar, *Pérennes*(poèmes 1975-1993), précédé de « Pour saluer Tahar Djaout » par Jacques Gaucheron, couverture et encres de Hamid Tibouchi, "Europe/Poésie, Le Temps des Cerises", Paris, 1996.
- DJEMAÏ, Abdelkader, *Mémoires de nègre*, Éditions Michalon, 1999.
- DJEMAÏ, Abdelkader, *Un été de cendres*, Éditions Michalon, 1995.
- DJEMAÏ, Abdelkader, *Une saison de pierres*, Entreprise nationale du livre, Alger, 1986.
- FERAOUN, Mouloud, *Le Fils du pauvre*, Seuil, 1950.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Librairie Générale Française, 1999.
- GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, G. Charpentier, Paris, 1880.
- GRIFFIN, John Howard, *Dans la peau d'un Noir (Black like me)*, traduit de l'américain par Marguerite de Gramont, Gallimard, 1962.
- HOMÈRE, *L'Odyssée, Hymne homérique Épigrammes, et La Batrakhomyomakhie*, traduit du grec par Leconte de Lisle, A. Lemerre, Paris, 1893.
- HOMÈRE, *Odyssée*, traduction de Victor Bérard, Librairie Armand Colin (1931) pour la traduction, Gallimard (1949) pour la Préface, Gallimard (1955) pour l'introduction, les notes et l'index.
- KATEB, Yacine, *La Poudre d'intelligence* dans *Le Cercle des représailles* (recueil de théâtre), Seuil, 1959.

- MIMOUNI, Rachid, *La Malédiction*, éditions Universel, Alger, 1995.
- MIMOUNI, Rachid, *Le fleuve détourné*, Pocket, 1990.
- MIMOUNI, Rachid, *Tombéza*, Laffont, Paris, 1984, Laphomic, Alger, 1990.
- MIMOUNI, Rachid, *Une paix à vivre*, Stock, Paris, 1991.
- POE, Edgar Allan, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Le Livre de Poche, 1972.
- RABELAIS, François, *Œuvres complètes : annotées et illustrées*, Arvensa Éditions, 2015 (e.book).
- SANSAL, Boualam, *L'Enfant fou de l'arbre creux*, Gallimard, Paris, 2000.
- SANSAL, Boualam, *Le serment des barbares*, Gallimard, Paris, 1999.
- SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Ulysse from Bagdad*, Albin Michel, 2008.
- SHAKESPEARE, *Œuvres complètes de Shakespeare : Les Deux Hamlet*, traduit de l'anglais par Victor Hugo, Édition Pagnerre, Paris, 1865.

IV. Ouvrages théoriques

- ALLAINVAIL, Léonor Soulas d', *Mémoires sur Molière (par Grimarest), et sur Mme Guérin, sa veuve (par Mme Boudin), suivis des Mémoires sur Baron et sur Mlle Lecouvreur, (et de la Lettre sur la comédie de l'Imposteur, par Molière)*, Ponthieu, Libraire, Paris, 1822.
- ALLALOU, Selali Ali, *L'Aurore du Théâtre Algérien (1926-1930)*, Préface d'Abdelkader Djeghloul, Éditions Dar El Gharb, Oran, 2004.
- AMPÈRE, Jean-Jacques, *La littérature française au Moyen Âge*, Revue des Deux Mondes, 1839.
- ANGENOS, Marc, *La parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Payot, Paris, 1982.
- ARISTOTE, *Poétique III*, « Chapitre IV » et « Chapitre V », traduit du latin par Charles-Émile Ruelle.
- ARISTOTE, *Problèmes*, Section XXX, « De la réflexion, de l'intelligence et de la sagesse », traduit du latin par Jules Berthelemy-Saint-Hilaire, Hachette, Paris, 1891.
- BALDENSBERGER, Fernand, « Les Définitions de l'humour » (1907), *Études d'histoire littéraire*, vol. I, Slatkine reprints, Genève, 1973.

- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, Curiosités esthétiques*, Vol. II, Curiosités esthétiques, Michel Lévy frères, Paris, 1868.
- BERGER, Anne-Emmanuelle, *Algeria in Others' Languages*, Cornell University, 2002.
- BERGSON, Henri, *Le rire* (1900, PUF), Flammarion, 2013.
- BONN, Charles, *La littérature maghrébine de langue française*, ouvrage collectif sous la direction de Charles BONN, Naget KHADDA & Abdallah MDARHRI-ALAOUI, Paris, EDICEF-AUPELF, 1996.
- BONN, Charles, *Littérature francophone*, Tome 1 : Le Roman, ouvrage collectif sous la direction de Charles BONN et Xavier GARNIER, Paris, Hatier, 1997.
- BOUHDIBA, Abdelwahab, *L'Imaginaire maghrébin*, MTE, Tunis, 1977.
- BOUVET, Rachel, *Etranges récits, étranges lectures, essai sur l'effet fantastique*, Balzac-Le Goriot Editeur, 1998.
- CAZAMIAN, Louis, *The Development of English Humor*, Duke University Press, Durham, N.C., 1952.
- CHENIKI, Ahmed, *Théâtre en Algérie, histoire et enjeux*, Éditions du Sud, Paris, 2002.
- CHENIKI, Ahmed, *Vérités du théâtre en Algérie*, Éditions Dar El Gharb, Oran, 2006.
- DEFAYS (Jean-Marc) & ROSIER (Laurence), *Approches du discours comique*, Pierre Mardaga Éditeur, 1999.
- DELAIS, Jeanne, *Les Mille et un rires de Dj'ha*, L'Harmattan, 1986.
- DUCHÊNE, Roger, *Molière*, Fayard, Paris, 1998.
- DUVAL (Sophie) et al., *Mauvais genres : la satire littéraire moderne*, coll. Modernités, Presses universitaires de Bordeaux, 2008.
- ESCARPIT, Robert, *L'Humour*, Presses universitaires de France, 1963.
- FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, 1988.
- FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, Gallimard, 1969.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, 1982.

- GOLDSTEIN (Jeffrey) & Mc GHEE (Paul), *The Psychology of humor*, Academic Press, New York, 1972.
- GRAVELAINE, Joëlle de, *Connaissez-vous par votre signe astral*, Éditions de la Pensée Moderne, 1975.
- INGARDEN, Roman, *L'œuvre d'art littéraire*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1983.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Ironie*, Flammarion, 1964.
- JOLLES, André, *Formes simples*, Seuil, Paris, 1972.
- LA HARPE, *Lycée ou Cours de littérature, XVIIIe siècle*, chapitre 5, section 5, (1798-1804).
- LACOSTE (Yves) et al., *L'Algérie passé et présent, le cadre et les étapes de la constitution de l'Algérie actuelle*, Editions sociales, Paris, 1960.
- MAUNOURY, Jean-Louis, *Sublimes paroles et idioties de Nasr Eddin Hodja*, Éditions Phébus Liberto, 2002.
- MICHIELS, Alfred, « Essai sur le talent de Regnard et sur le comique en général », Préface des *O.C. de Regnard*, Adolphe Delahays, Libraire-éditeur, Paris, 1854.
- PASCAL, Blaise, *Pensées sur la justice*, Flammarion, Paris, 2011.
- POLLOCK, Jonathan, *Qu'est-ce que l'humour ?* Klincksieck, coll. Klincksieck études, 2001.
- SAREIL, Jean, *L'écriture comique*. Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Seuil, 2001.
- SCUDO, Paul, *Philosophie du rire*, Poirée, Libraire-éditeur, Paris, 1840.
- STAËL, Germaine de, *De la littérature*, Éd. Gérard Gengembre et Jean Goldzink, Flammarion, Paris, 1991.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le roman d'aventures*, Gallimard, 2013.
- THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur le roman*, Gallimard, 1938.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970.
- WIKINS, John, « Abusive Criticism and the Criticism of Abuse », dans *Humour and History*, sous la direction de K. Cameron, Oxford, 1993.

V. Articles et documents consultés sur le Web

- AIT ALLAOUA, Kahina, « Le tragi-comique dans *L'enfant fou de l'arbre creux* de Boualam Sansal », *Revue des pratiques langagières*, volume 6, n° 34, 2017 , p. 23-38.
- ATALLAH, Mokhtar, « De l'espace scripturaire à l'espace corporel "L'enfant de sable" de Ben Jelloun », *Annales du patrimoine*, Université de Mostaganem, n° 7, 2007.
- BLANCO, Mercedes, « Le trait d'esprit de Freud à Lacan » dans *Savoirs et clinique*, revue de psychanalyse, n°1, 2002, p. 75-96.
- BONN, Charles, « Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ? » *Études littéraires maghrébines*, N° 14, L'Harmattan/Université Paris-Nord, 1999.
- CAMP, Gabriel, « Comment la Berbérie est devenue le Maghreb Arabe », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°35, Aix-en-Provence, 1983, p. 7-24.
- DÉJEUX, Jean, « Djoh'a et la nâdira », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, numéro thématique : L'humour en Orient, 1995, p. 77-78.
- DÉJEUX, Jean, « Djoha, héros de la tradition orale, dans la littérature algérienne de langue française », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n° 22, 1976, p. 30.
- GRANDGUILLAUME, Gilbert, « L'arabisation au Maghreb et au Machreq, les relations entre le Maghreb et le Machreq. Des solidarités anciennes aux réalités nouvelles ». *Cahiers du GIS « Sciences humaines sur l'aire Méditerranéenne »*, Cahier N°6, CNRS, Institut de Recherches Méditerranéennes, Université de Provence, 1984, p. 151-157.
- GROJNOWSKI, Daniel, « Comique littéraire et théories du rire », *Romantisme*, 1991, n°74 Rire et rires, p. 3-13.
- GUARDIA, Jean de, « Les trois grincements de la machine (Bergson-Molière : retour critique) », *Études littéraires*, vol 38, n°2-3-hiver 2007 : le comique de répétition, p. 13-26.
- HARZOUNE, Mustapha, *et al.*, « Reporters Sans Frontières : Le drame algérien : Un peuple en orage, 1994 [compte-rendu] », *Hommes et Migrations, Les Kabyles. De l'Algérie à la France*, n°1179, septembre 1994, p. 61.
- HOBBS, Thomas, *De la nature humaine, ou exposition des facultés, des actions et des passions de l'âme, et de leurs causes déduites d'après des principes philosophiques qui ne sont ni reçus ni connus*, essai traduit de l'anglais par le baron D'Holbach. Document numérique disponible sur : <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.hot.del>
- LAÂBI, Abdellatif, *Souffles*, numéro 5, 1967, p. 5-10.

MARCEAU, « Gast, Mouloud Mammeri, Entretien avec Tahar Djaout », suivi de « La cité du soleil » (inédit), *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 1987, p. 143.

MIRALLES, Carles, « Le rire sardonique », *Mètis. Anthropologies des mondes grecs anciens*, vol.2, n°1, 1987, p. 31-34.

OUARDI, Brahim, « Algérie : langues et pratiques théâtrales », *Synergies Algérie*, n° 11, 2010, p. 199-207.

PETRIS, Loris, « Rire ou pleurer ? L'homme face au monde, de Rabelais à Montaigne », *L'information littéraire* 2006/2 (vol. 58), p. 12-21.

ROTH, Arlette, « Le Théâtre algérien de langue dialectale », 1926-1954 [compte rendu], *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 3, 1967, p. 209-210.

TOSO RODINIS, Giuliana, « L'Ironie dans l'œuvre de Rachid Mimouni comme double forme de l'exotisme », *Exotisme et création*. Actes du colloque international (Lyon 1983) [colloque tenu à l'Université Jean Moulin du 19 au 21 mai 1983 sur le thème « Exotisme et Création en France du Moyen-Âge à nos jours »], Lyon, L'Hermès/Université Jean Moulin–Lyon-III, 1985, p. 151.

VI. Témoignages et (auto)biographies

AMARI, Chawki (1998) « Je ris, je pleure en algérien, mais j'écris en français ». Le dilemme des intellectuels vu par l'écrivain ChawkiAmari, *Libération* [en ligne], 6 juillet 1998.

FATIAH, Algérie, *Chronique d'une femme dans la tourmente*, Éditions de l'Aube, Paris, 1996.

GAFATİ, Hafid, *RachidBoudjedra ou la passion de la modernité* (entretien avec Rachid Boudjedra), Éditions Denoël, 1987.

TEMLALI, Yassin, « Rencontre avec ChawkiAmari, écrivain et dessinateur : Le désert loin des clichés pour touristes », disponible sur : <http://www.babelmed.net/article/2251-rencontre-avec-chawki-amari-ecrivain-et-dessinateur/>, consulté le 19/8/2018 à 13h37.

VII. Thèses

ARNAUD, Jacqueline, « Recherches sur la littérature maghrébine de langue française le cas de Kateb Yacine », tome I et II, Thèse de Doctorat d'Etat, Université de Paris III, 1982.

BENDJELID, Faouzia, « L'écriture de la rupture dans l'œuvre romanesque de Rachid Mimouni », thèse de doctorat, université d'Oran, 2006.

LOTODÉ, Valérie, « Le lecteur virtuel dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra », thèse de doctorat en littérature comparée, Université Paul Valéry - Montpellier III, avril 2005.

VIII. Dictionnaires

Dictionnaire de la conversation et de la lecture, Mor-Nav, Volume 39, Belin-Mandar Libraire, Paris, 1832.

Dictionnaire des Littératures françaises et étrangères, sous la direction de J. Demougins, Paris, Larousse, 1985.

Dictionnaire Le Robert, Dictionnaire de la Langue Française, Tome IV, Paris, 1995.

ANNEXES

ANNEXE A

Dessins

Dessin n°1 : Le personnage du terroriste caricaturé par Dilem dans le quotidien algérien francophone *Liberté*. N° d'édition 7077. Le 15 novembre 2015.



Dessin n°2 : Une vignette de la bande dessinée *Les aventures de Tintin*, représentant le personnage principal Tintin et les deux policiers Dupond et Dupont.

Source : HERGÉ. *Les aventures de Tintin*. « L'oreille cassée ». Casterman. 1943. Planche n°2.



Dessin n°3 : Les Oompa-Loompas. Illustration de Quentin Blake (1995)

Source : Roald Dahl, *Charlie and the Chocolate Factory*, Puffin Books, 2013.



ANNEXE B

Bibliographie de Chawki Amari

Titre	Éditions et année de publication	Genre	Nombre de chapitres/nouvelles	Thèmes récurrents	Lieux
<i>L'âne mort</i>	Barzakh, 2014	Roman	Onze (11) chapitres	Voyage Absurde Crime Amour Argent Thèmes à caractère social	Alger Kabylie
<i>Alger, quand la ville dort</i>	Barzakh, 2010	Ouvrage collectif	Sept (7) nouvelles	Terrorisme Crime Prostitution Toxicomanie Régionalisme	Alger
<i>À trois degrés, vers l'Est</i>	Chihab, 2008	Nouvelles	Treize (13) nouvelles	Crime Terrorisme Voyage Occultisme	Alger Sahara algérien Oran
<i>Le faiseur de trous</i>	Barzakh, 2007	Roman	Vingt-deux (22) chapitres dont cinq (5) sont écrits en italique	Voyage Solitude Mystère Vide/néant Origine Amour	Sahara algérien
<i>Nationale 1</i>	Casbah, 2007	Récit de voyage	Dix (10) chapitres	Voyage Découverte Espace Vide/néant Histoire Géographie Géologie Terrorisme Crise sociopolitique	Bir Mourad Raïs Route nationale n°1 jusqu'à In Guezzam
<i>Après-demain</i>	Chihab, 2006	Roman		Voyage de retour Émigration Trafic de stupéfiants Traumatisme	Marseille Alger

<i>Lunes impaires</i>	Chihab, 2004	Textes, chroniques , contes et nouvelles	Cent trente et un (131) textes	Terrorisme Émeutes Massacres Thèmes à caractère sociopolitique Catastrophes naturelles Religion	Alger Banlieue algéroise Lieux imprécis
<i>Alger, ville blanche sur fond noir</i>	Autrement, 2003	Ouvrage collectif	Cinq (5) nouvelles	Fléaux sociaux Mariage Famille Alcoolisme Crime	Alger
<i>Qui veut noyer son chien...</i>	Ringolevio, 1999	Ouvrage collectif			
<i>De bonnes nouvelles d'Algérie</i>	Baleine, 1998	Nouvelles	Douze (12) nouvelles	Crime Terrorisme Voyage Occultisme	Alger Sahara algérien
<i>Le drame algérien : Un peuple en otage</i>	RSF- La Découverte, 1996 (réédition)	Ouvrage collectif	Livre documentaire	Crise sociopolitique Terrorisme Massacres	Algérie
<i>Populations en danger</i>	MSF- La Découverte, 1995	Ouvrage collectif	Livre documentaire	Crise sociopolitique Guerre civile Famine Génocide Épidémie	Soudan Somalie Birmanie Rwanda Zaïre

Tableau des formes comiques et tragiques

RUPTURE DE L'ÉQUILIBRE ENTRE LES FACULTÉS HUMAINES			
PHYSIQUE		INTELLECTUELLE	
PRÉDOMINANCE DES INSTINCTS PHYSIQUES		PRÉDOMINANCE DES FACULTÉS INTELLECTUELLES	
Attendrissante,	Comique,	Attendrissante,	Comique,
lorsqu'elle fait souffrir l'individu chez lequel on la voit se produire. Ex. : Gloutonnerie, luxure, ivrognerie, effroi, causant des accidents funestes.	lorsqu'elle ne fait pas souffrir l'individu chez lequel on la remarque. Ex. : Poltronnerie, gourmandise, grossier amour, Sancho Pança.	lorsqu'elle fait souffrir l'individu chez qui elle a lieu. Ex. : Amour excessif de l'étude produisant des maladies, convictions menant à des sacrifices distractions funestes, etc.	lorsqu'elle ne fait pas souffrir l'individu chez qui elle a lieu. Ex. : Distractions, oublis des penseurs, enthousiasme disproportionné des hommes systématiques, illusions de l'esprit de parti, Don Quichotte, etc.
Terrible,	Comique,	Terrible,	Comique,
Quand elle met les jours de l'individu en péril ou menace ceux d'autrui. Ex. : Anthropophagie, viol, congestions cérébrales causées par des indigestions, luttes acharnées de gens ivres, etc.	lorsqu'elle ne met pas les jours de l'individu en péril et ne menace pas ceux d'autrui. Mêmes exemples que ci-dessus, les deux négations nécessaires au comique ne produisant qu'une seule forme.	quand elle met les jours de l'individu en péril ou menace ceux d'autrui. Ex. : Fanatisme, soif du martyre, expériences dangereuses des savants, Bernard de Palissy brûlant ses derniers meubles, etc.	ceux d'autrui. Lorsqu'elle ne met pas les jours de l'individu en péril ou ne menace point ceux d'autrui. Mêmes exemples que ci dessus.

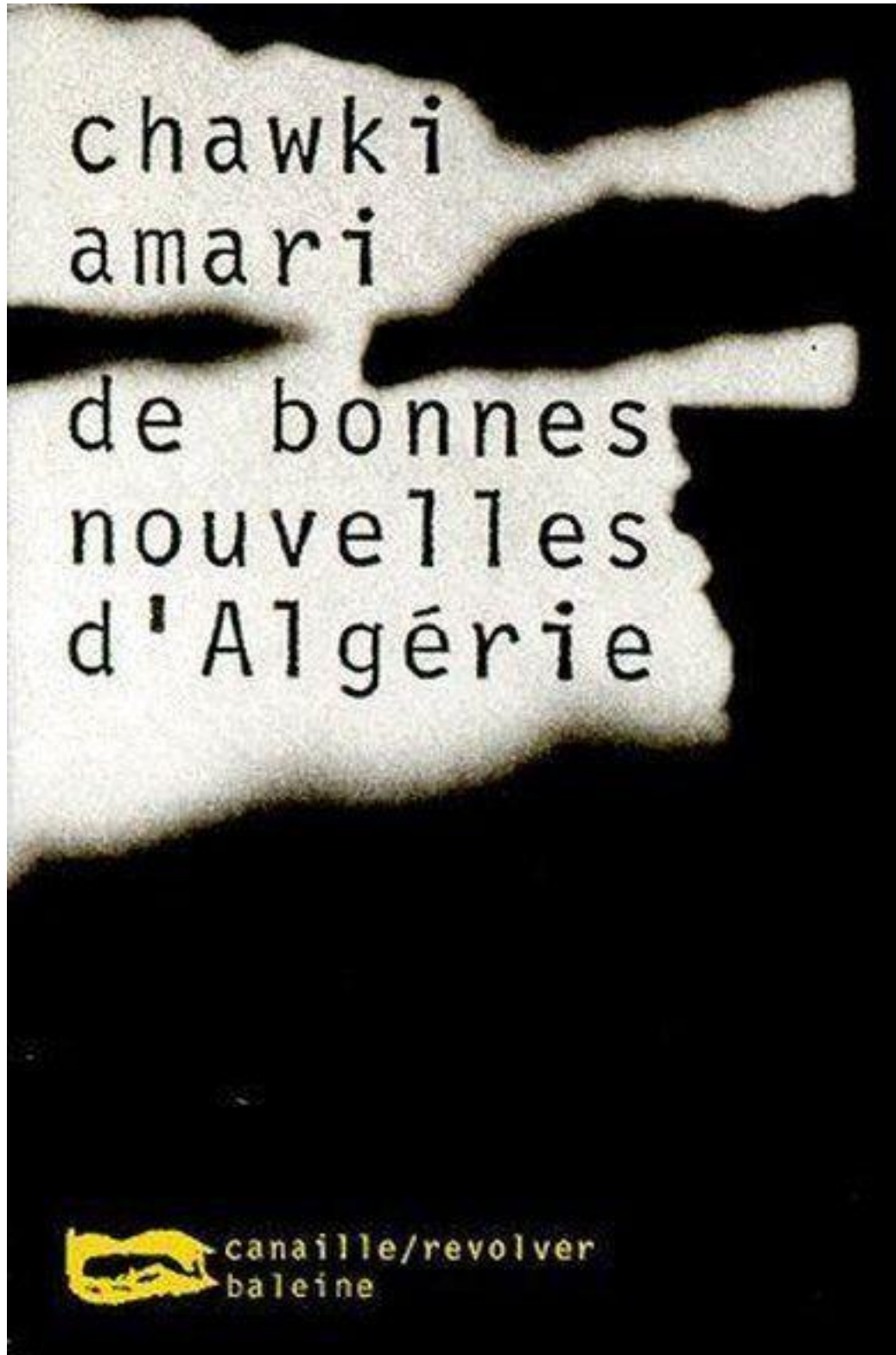
RUPTURE DE L'ÉQUILIBRE ENTRE LES FACULTÉS HUMAINES			
AFFECTIVE		MORALE	
PRÉDOMINANCE DU SENTIMENT ET DE LA PASSION		PRÉDOMINANCE DE LA VOLONTÉ ET DU SENTIMENT MORAL	
Attendrissante,	Comique,	Attendrissante,	Comique,
lorsqu'elle fait souffrir l'individu chez lequel on la remarque. Ex. : Amour, amitié, ambition, juste haine, qui compromettent la fortune et le bonheur de l'individu, etc.	lorsqu'elle ne fait pas souffrir l'individu chez qui elle a lieu. Ex. : Amoureux qui perd le boire et le manger, que sa passion rend gauche et distrait, rêves d'un marchand cupide, haine qui déraisonne, désespoir d'Harpagon, quand il a perdu sa cassette, etc.	lorsqu'elle fait souffrir l'individu chez lequel on la voit se produire. Ex. : Tous les sacrifices accomplis dans un but moral.	lorsqu'elle ne fait pas souffrir l'individu chez lequel on l'observe. Ex. : Franchise des enfants et des hommes brusques, opiniâtreté d'Alceste, vertu sans modération.
Terrible,	Comique,	Terrible,	Comique,
Lorsqu'elle met les jours de l'individu en péril ou menace ceux d'autrui. Ex. : Amour, amitié, ambition, colère violente, haine furieuse, qui poussent au meurtre ou compromettent la vie du sujet.	lorsqu'elle ne met pas les jours de l'individu en péril et ne menace pas ceux d'autrui. Mêmes exemptes que ci-dessus.	lorsqu'elle met les jours de l'individu en péril ou menace ceux d'autrui. Ex. : Timoléon tuant son frère, Brutus faisant exécuter ses fils, Caton se déchirant les entrailles, etc.	lorsqu'elle ne met pas les jours de l'individu en péril et ne menace pas ceux d'autrui. Mêmes exemples que ci- dessus.

Anthroponymes dans *Le faiseur de trous*

Anthroponymes	Références / Significations	Symbolique
Trabelsi	Originaire / habitant de Tripoli	La culture nord-africaine, la civilisation phénicienne, le Passé / l'Histoire, les Ancêtres. Malgré les longues distances, Trabelsi est proche de sa famille, il reste attaché aux siens.
Afalawas	Le souriant (Touareg)	La jeunesse, la joie de vivre. Afalwas est libre de toute attache. C'est un personnage errant qui se cherche encore.
Aïssa et Moussa	Jésus et Moïse	Les prophètes des deux religions monothéistes : le christianisme et le judaïsme. Deux personnages qui se ressemblent comme deux religions voisines.
Rimitti	Chanteuse de raï traditionnel	La jeunesse, la liberté, l'amour, le plaisir charnel. Rimitti est en quête d'amour et de liberté.
Ammi Fotta	Ammi (oncle), Fotta : morceau de tissu	Les traditions, la protection. Ammi Fotta se protège du froid et de la chaleur en se couvrant d'un morceau de tissu, mais pour retrouver son amour, il se vêtit d'un costume.
Akli	Kli au pluriel Iklen, ce terme désigne les anciens esclaves noirs de la société touareg traditionnelle. De l'arabe « a'kl » : esprit.	La servitude, le dévouement, l'intelligence, le doute. Akli a des doutes concernant le passé. Il s'interroge sur les origines. Il est en quête de réponses.

ANNEXE C

Couvertures



CHAWKI AMARI

LE FAISEUR
DE
TROUS

Roman



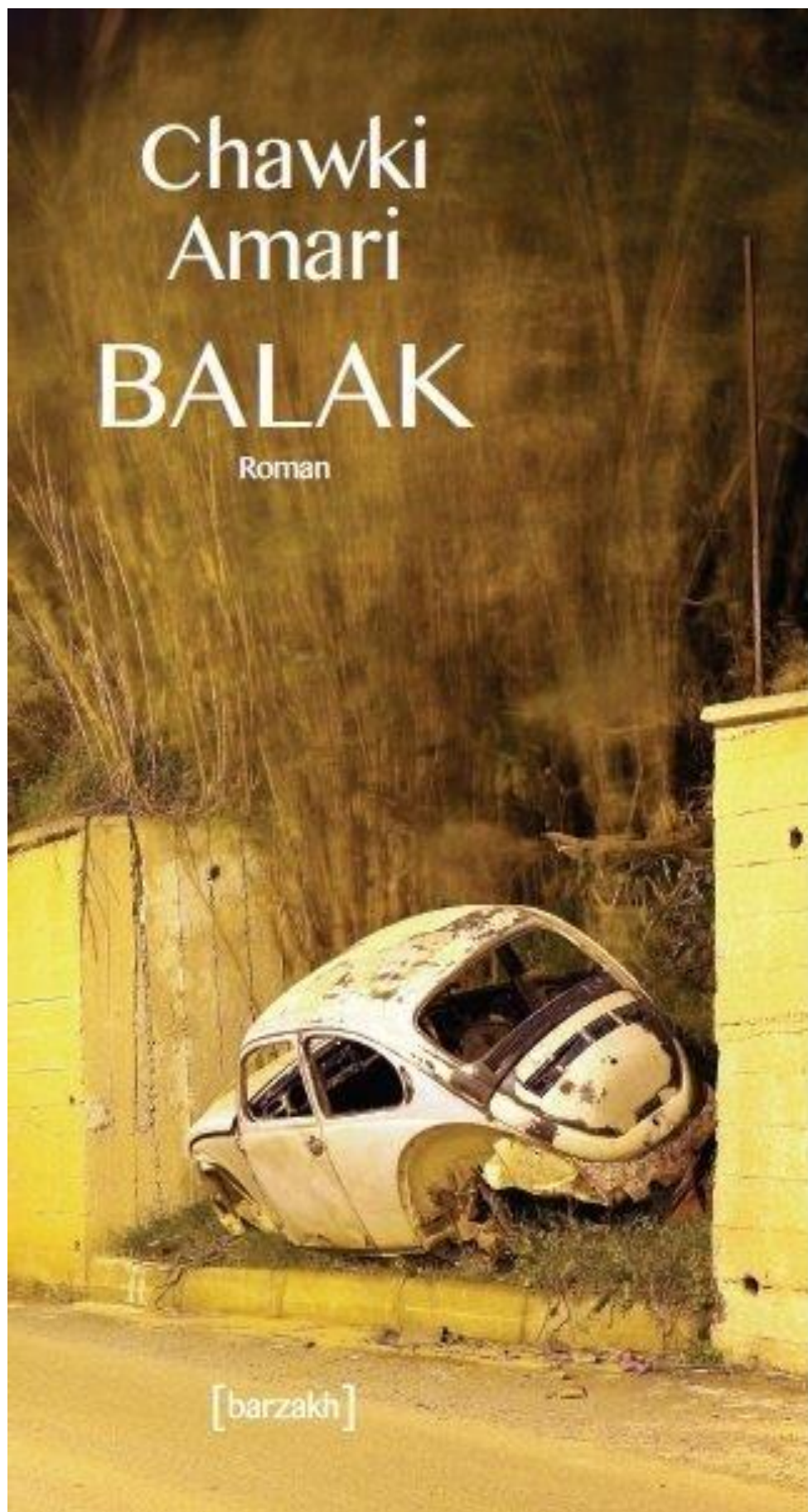
Éditions de la Barzak

[barzakh]

Chawki Amari BALAK

Roman

[barzakh]



Chawki Amari
L'ÂNE MORT
Roman



[barzakh]

ANNEXE D

Chroniques

Chronique n°1 : « Un bel été à Jijel* »

Du nouveau dans la caste des intouchables. Après le wali de Blida, au Centre, celui d'El Tarf, au bout, est sous les projecteurs de la justice et sous toute réserve, indique qu'une petite lessive est en train d'être mise en marche pour laver ce corps aux grosses tâches des représentants régionaux de l'Etat. Dans ce scénario, le prochain wali à être sur la liste semble être celui de Jijel. Accusé de tous les maux, dilapidation des deniers publics, attributions de marchés douteux et détournement de budgets communaux, dans ces califats qui caractérisent les régions éloignées des centres de décision, il aurait même été, détail marquant, jusqu'à offrir un 4X4 de la wilaya à sa maîtresse. Trompe-t-on l'Etat quand on trompe sa femme ? Pas forcément. Mais quand les maîtresses de walis roulent dans les 4X4 de l'Etat à l'heure où la plus petite voiture de base coûte encore 4 ans de salaire de base, il y a de quoi monter au maquis. Pas celui de Jijel, mais celui du combat contre l'impunité des fonctionnaires désignés de l'Etat. L'ère féodale des walis, qui après avoir ruiné des wilayas sont souvent mutés dans d'autres wilayas pour faire la même chose, a touché sa limite de l'acceptable. Pas de faux espoirs pourtant, puisque les questions restent entières. Qui nomme les walis ? Celui qui les limoge. Qui limoge les walis ? Celui qui les nomme. Qui déclenche des enquêtes sur eux ? Le contre-pouvoir judiciaire et policier étant ce qu'il est, c'est-à-dire un simple soldat du pouvoir exécutif, le mystère est aussi obscur que la question de l'origine du monde ; est-ce le système qui a créé la corruption ou la corruption qui a fabriqué le système ? Est-ce le président qui nomme les walis ou les walis qui sont imposés au président ? Répondre à cette question de fonctionnement est déjà comprendre pourquoi ne fonctionne pas le pays le plus riche de sa région.

***Cette chronique a été publiée dans l'édition du journal quotidien *El Watan* du 17 juin 2006. Ce texte a valu à son auteur et au directeur du quotidien une condamnation de deux mois de prison ferme et le versement d'un million de dinars au wali, et ce, pour diffamation.**

Chronique n°2 : « Brobro sur le Mont des oliviers », publiée le 9 décembre 2017.

Il y a des causes justes, d'autres pas, ou discutables. Il y a pour les premières la Palestine, occupée depuis des décennies par l'arrogance des puissances dominantes, ce qui pose une question, pas religieuse mais de morale internationale : si l'on accepte une colonisation aussi dure, qui dure et s'étend, comment peut-on après invoquer pour les autres la légalité, les lois pour tout le monde et l'existence même de l'ONU ?

D'où l'autre question, nationale, concernant le Brobro, diminutif du Berbériste radical de Kabylie, qui crie à chaque fois qu'il y a un problème en Palestine qu'il n'est pas arabe et que la Palestine ne le concerne pas. S'il faut bien avouer que l'Algérien est plus prompt à manifester pour la Palestine que pour un abus de pouvoir commis dans son propre pays, comment expliquer cette réaction à la limite du racisme primaire ?

Car l'argument du Brobro ne tient pas, il y aurait des priorités, ce qui signifie que si demain une bombe atomique explosait à Blida, le Brobro dirait qu'il faut d'abord construire un aéroport à Azazga. D'ailleurs, même l'argument israélien ne tient pas, il n'y a pas d'antériorité de l'occupation de Jérusalem par les Hébreux puisque c'est écrit dans la Bible, les Cananéens

habitaient déjà la région et avaient construit ces villes. A qui appartient alors Jérusalem ? A tout le monde et la seule solution est une solution à deux Etats.

Ce qui n'intéresse pas du tout le Brobro qui préfère les parallèles obliques, comme si en Kabylie on vivait aussi mal qu'en Palestine, où les gens sont maltraités, sans aucun droit, spoliés de leurs champs, maisons détruites, avec contrôle des circulations et blocus total. Mais depuis le Printemps noir, le Brobro s'est auto-centré et enfermé sur lui-même, n'arrivant plus à sortir de l'axe Tizi-Béjaïa, lui qui avait une conscience universelle et défendait les Indiens d'Amérique, les phoques de la Banquise et la démocratie à Blida. Que faire ? Seule solution, revendiquer tamazight langue officielle de Palestine.

Chronique n° 3 : « Le syndrome Maya », publiée le 28 août 2012.

C'est à cause du réchauffement climatique et non pas des climatiseurs. La glace du détroit de Behring, reliant la Sibérie à l'Alaska, ayant fondu il y a 10 000 ans, le passage entre l'Asie et l'Amérique du Nord fut rendu impossible. Conséquence désastreuse pour les Amérindiens : des inventions nées en Asie n'ont pu être transmises. Les Mayas, par exemple, n'ont jamais connu la roue, pas même le cercle. La base de leurs pyramides était carrée, ils avaient des têtes carrées, circulaient dans des bus à roues carrées et faisaient leur couscous dans des couscoussiers carrés. Tout un monde carré, sans aucune courbe. Les Mayas ne tournaient pas, pas même en rond, et pour aller d'un point à un autre, étaient obligés de faire des angles droits. Même dans leur carte du monde, la Terre était non seulement plate, mais carrée.

Ce qui rappelle un autre groupe, en Afrique du Nord centrale, qui pense encore que le monde est plat, carré et sans relief, et que le Soleil tourne autour d'El Mouradia et El Mouradia autour d'un seul homme, dieu-Soleil qui allume l'univers et organise les délestages, donne la vie et la retire comme un permis et sacrifie de jeunes vierges politiques sur des autels de luxe. Ce groupe est atteint du syndrome maya, voit son pays comme un carré dont il faut tenir les angles, ne tourne pas non plus, ou alors juste pour intervertir ministres et dirigeants d'entreprises.

Avec la chaleur actuelle, les rares passages entre la société et les sommets de la pyramide institutionnelle vont fondre, des terres fermes, comme le Club des Pins ou le Sénat, vont finir par être isolées du reste du monde, si ce n'est déjà fait. Les Mayas ont disparu, à l'écart des grands changements du monde et des inventions importantes. Comme les Mayas, le groupe qui dirige l'Algérie va très mal finir. Pire que les Mayas, des mois après les élections de mai, ils n'ont même pas inventé le calendrier.

Chronique n° 4 : « Le triste destin de Victor Sintès », publiée le 9 août 2016.

Sa baie, ses plages, son pain de sucre, son corcovado et sa samba. La délégation olympique algérienne est à Rio depuis quelques jours, embarquée avec ses 100 membres, dont 46 athlètes et les 18 joueurs de l'équipe de football. Il y a donc une bonne partie de non athlètes dans les bagages des sportifs, mais ce n'est pas le sujet, on connaît la bureaucratie algérienne où pour une personne qui produit, 10 sont chargées de lui délivrer des autorisations pour produire, 10 pour contrôler ce qu'il produit, et enfin 10 pour récupérer les taxes et impôts sur ce qu'il produit. Le sujet concerne en fait Victor Sintès, escrimeur olympique spécialiste du fleuret et kinésithérapeute dans le civil. Français, il était dans l'équipe de France, mais après son échec aux derniers Jeux olympiques de Londres en 2012, il est renvoyé pour avoir sévèrement

critiqué son encadrement technique, selon la version officielle, pour alcoolisme chronique selon son ancien entraîneur.

Déçu, Victor Sintès change alors son fleuret d'épaule et, après l'obtention d'un passeport algérien en 2014 par son grand-père algérien, il atterrit dans la délégation olympique nationale avec un argument sérieux : l'escrime n'est pas un sport pratiqué en Algérie, où l'on préfère encore le corps-à-corps traditionnel et le couteau. Victor Sintès arrête officiellement l'alcool, dans la plus pure tradition nationale, et devient le seul escrimeur algérien dans l'équipe olympique. Sauf qu'il a été éliminé il y a quelques jours dès son premier match en 16es de finale à Rio, éliminé au premier tour suite à une sévère défaite de 15 à 4, là où il espérait secrètement battre un Français au fleuret en guise de vengeance contre son ancienne délégation et l'ancien colonisateur. Triste destin. Avec son nouvel échec et de faibles possibilités d'avenir à 36 ans, le malheureux Victor Sintès va probablement reprendre l'alcool. Mais il a un passeport vert et il est le bienvenu à Alger. Où l'art du bar est aussi un genre d'escrime.

Chronique n° 5 : « Une nation pour mon enfant », publiée le 16 mai 2013.

Tout comme un général voit son pays comme une grande caserne, une bonne partie des dirigeants actuels considèrent encore leur pays comme une maison familiale dont ils ont les clés et la garde. Après le ministre des Finances qui a expliqué que « le budget de l'Etat est comme le budget d'un ménage, si on dépense trop et qu'on tire trop fort sur la corde, on va tout perdre », sans s'interroger sur le père absent et la maison livrée aux cambrioleurs, c'est au tour du ministre de l'Intérieur de voir les Algériens comme des enfants. DOK a rappelé qu'ils ont «un tempérament anarchique et anarchiste», pour expliquer qu'il faut les frapper, seule manière de les éduquer. Dans le même temps, il s'est victimisé en se lamentant sur le nombre élevé de blessés dans les rangs de la police au cours des manifestations, passant tous les autres estropiés comme des garnements mal élevés qui méritent leur sort.

A croire que les policiers manifestent quotidiennement, harcelés, fichés et tabassés par les manifestants. Mais bref, une nation n'est pas une maison et ses citoyens ne sont pas les enfants des dirigeants. Sauf à parler de famille au sens mafieux du terme, l'Algérie n'en est pas une, mais un espace qui réunissant diverses composantes qui ne sont pas forcément d'accord entre elles et avec leurs dirigeants, d'où la nécessité de manifester et l'inconscience de réprimer. Mais d'accord, admettons que l'Algérie soit vraiment une famille. DOK en serait donc le grand-père fatigué, le général Toufik l'oncle sévère mais bienveillant, Karim Djoudi le grand frère qui travaille pour tous et le président Bouteflika en serait le père. Problème, on ne connaît toujours pas la mère, tout comme on ne sait pas à quel moment les enfants seront majeurs. Justement, le Président n'a pas d'enfant. L'Algérie est donc un grand orphelinat, sans père ni mère, mais avec beaucoup de surveillants.

Résumé

Notre travail de recherche s'interroge sur l'utilisation du comique dans le récit tragique. Nous avons choisi comme domaine d'étude la littérature algérienne d'expression française et comme corpus les écrits littéraires de l'écrivain algérien Chawki Amari. L'intérêt de notre recherche est de mettre en exergue les différentes manifestations du comique et d'expliquer la fonction du rire dans le récit tragique. Pour mener à bien notre travail, nous passerons en revue les principes et les formes du comique, ainsi que les concepts voisins : humour, ironie, parodie, burlesque, satire etc. Nous reviendrons également sur les œuvres littéraires à caractère comique, depuis l'Antiquité jusqu'au début du XXe siècle, pour aboutir à la littérature algérienne postcoloniale, et ce, dans le dessein de montrer l'évolution du comique dans la nouvelle littérature algérienne. Le corpus d'étude sera composé de deux romans *Le faiseur de trous* (2007) et *L'âne mort* (2014), et de plusieurs nouvelles publiées dans le recueil *À trois degrés, vers l'Est* (2008). Nous nous baserons pour l'analyse de ce corpus sur la théorie du rire selon Henri Bergson (1900) et sur une grille d'analyse montrant le basculement du récit entre formes comiques et formes tragiques. Une étude du caractère ironique et parodique des récits sera également menée dans ce travail de recherche.

Mots-clés : comique – tragique - littérature algérienne – rire – humour – ironie – parodie – burlesque – satire.

Summary

Our research work wonders about the use of comic in tragic stories. We chose as a field of study the Algerian literature of French expression and as a corpus the literary writings of the Algerian writer Chawki Amari. Our research's interest is to highlight the different manifestations of the comic and to explain the function of laughter in tragic stories. To carry out our work, we'll review the principles and forms of comedy, as well as related concepts like humor, irony, parody, burlesque, satire etc. We'll also return to comic literary works, from Antiquity to the beginning of the 20th century, that leads to the postcolonial Algerian literature with the aim of showing the evolution of comic in the new Algerian literature. The corpus of the study will consist of two novels: *Le faiseur de trous* (2007) and *L'âne mort* (2014), and several short stories published in *À trois degrés, vers l'Est* (2008). We'll focus ourselves for the analysis of this corpus on the theory of laughter by Henri Bergson (1900) and on an analysis' grid showing the tipping point between the comic and the tragic forms in the story. A study of the ironic and parodic nature of stories will also be conducted in this research.

Keywords: comic - tragic - Algerian literature - laughter - humor - irony - parody - burlesque - satire.

ملخص

يتناول عملنا البحثي استعمال الملهة في المأساة، حيث اخترنا كمجال بحث الأدب الجزائري الحديث الناطق باللغة الفرنسية و كمدونة الكتابات الأدبية للكاتب الجزائري شوقي عماري. نهدف من خلال بحثنا الى تسليط الضوء على الاستعمالات المختلفة للكوميديا بالإضافة الى شرح وظيفة الضحك في المأساة. لإنجاز بحثنا ارتئينا أن نستعرض مبادئ و ألوان الملهة و كذا المفاهيم المجاورة : الفكاهة، السخرية، الهزل، الكوميديا الجسدية، الهجاء، الخ... سنخرج على الأعمال الأدبية ذات الطابع الكوميدي منذ العصور القديمة الى غاية بداية القرن العشرين لكي نخلص الى الأدب الجزائري في ما بعد الفترة الاستعمارية و هذا في اطار نرمي من خلاله الى بيان تطور الملهة في الأدب الجزائري الحديث. ستتألف مدونة بحثنا من: روايتي "الحمار الميت" و "صانع الحفر" و من عدة قصص قصيرة نشرت في ديوان الكاتب المعنون ب "على ثلاث مستويات نحو الشرق"، اذ أننا سنستند لتحليل هذه المدونة على نظرية الضحك وفق هنري برغسون و على مخطط تحليلي نبرز من خلاله حبكة القصة و تأرجحها بين ألوان الملهة و ألوان الهزل كما سنعنى في اطارنا البحثي بدراسة الطابع الساخر و الهزلي في القصص المذكورة آنفا.

الكلمات المفتاحية: الملهة، المأساة، الأدب الجزائري، الضحك، الفكاهة، السخرية، الهزل، الكوميديا الجسدية، الهجاء.

