
La textualisation de la langue chez Mehdi Charef, Farid Bodjellal et Tony Gatlif : l'ironie postcoloniale

Ramona Mielusel
University of Toronto

INTRODUCTION

Dans le présent article, nous allons explorer le côté esthétique de la langue utilisée dans les récits beurs et niveaux d'interprétation pour parler du développement d'une nouvelle forme d'ironie ou de moquerie, entendue comme technique artistique qui ressort entre les lignes en vue de déjouer le regard ex-colonial⁶⁷. La moquerie et le comique de situation tels qu'ils apparaissent dans les textes de Mehdi Charef, Farid Boudjellal et Tony Gatlif, nous démontrent que les trois auteurs réussissent à subvertir la langue française de l'intérieur, en déconstruisant le discours traditionnel. Leur langage est fortement politisé. Pourtant, le fait q(t)-emi

⁶⁷ Quand nous faisons référence au regard ex-colonial, nous nous rapportons aux relations politico-sociales et culturelles inégales entre les immigrés venus en France des pays du Maghreb et les Français des années 80 et d'aujourd'hui, qui sont les « bédouins » de l'histoire coloniale entre la France et l'Algérie, la Tunisie et le Maroc.

QUELQUES CONSIDÉRATIONS THÉORIQUES SUR L'IRONIE

Afin d'arriver à la théorisation du terme d'ironie dans le contexte postcolonial, signalons les caractéristiques de la définition générale. Étymologiquement, le mot vient du grec *ironia* qui signifie « ignorance feinte ». Cette étymologie fait référence à la ruse et à l'énonciation pour exprimer l'opposé de ce qui est dit. Définir l'ironie devient ainsi une tâche difficile au niveau sémantique, car chaque langue et chaque époque perçoivent un sens différent dans les mots exprimés. Dans une définition simplifiée, nous pourrions dire que l'ironie signifie

« L'interprétation de l'ironie implique, à part la compétence linguistique, la compétence culturelle et idéologique du public qui reçoit cette ironie » (1976 : 30).

Ainsi, l'ironie dans les textes que nous analyserons est pas chose évidente. Elle ne se produit qu'au moment où le public est capable de déchiffrer le premier niveau littéral du texte et quand l'auteur réussit à le faire participer à l'interprétation de l'œuvre en tant qu'ironique. Le mérite des écrivains et des cinéastes dans ces circonstances est d'avoir assez de talent pour préparer le lecteur à une lecture plus approfondie de sa production artistique et de transformer le lecteur en son complice dans l'acte énonciatif de l'ironie. Le paradoxe de l'ironie postcoloniale consiste, par conséquent, en ce que ce texte ne soit pas ironique en soi, mais qu'il faille connaître le contexte culturel et le vécu de l'auteur pour pouvoir en interpréter les nuances ironiques qui ne sont pas perceptibles au moyen d'une lecture non avisée.

Dans les pages qui suivent, nous allons voir ce rapport entre les trois auteurs et la façon dont la perception active du public visé

is r o n i a i r e 0 7 0 7 1 6 2 8 1 a d e 2 8 ' a p r i l 2 0 1 0 (b) - (2) (d) (c) (8) (1) (1) 2 (s)

de Charef, Gatlif et Boudjellaf⁶⁹. À notre avis, les textes analysés, dans leur ensemble, sont construits sur une pluralité interprétative ~~à~~ de l'utilisation de la plurivocité du signe linguistique et de la contextualisation de l'énoncé. Les écritures de Boudjellal, Charef et Gatlif sont postcoloniales et polysémie oblige, elles entraînent une ambiguïté du discours. Elles donnent naissance à une ironie subtile ou à la moquerie dans le sens de « compromis ironique » (« ironic compromise ») (Bhabha, 2004: 86). En même temps, l'ironie représente « le signe d'une double articulation » (« the sign of a double articulation ») (Bhabha, 2004 : 86).

Dans son livre (1995), Linda Hutcheon mentionne une dimension affective de l'ironie. Elle l'appelle « irony's edge ». Pour elle, l'ironie est un phénomène fort politisé qui implique des rapports de pouvoir basés sur une communication constante entre les auteurs et leur public. La pratique discursive et sa compréhension sont inter-reliées dans le sens où elles dépendent à la fois de l'auteur et de ses perceptions du contexte, mais également de la réception du public. Pour Linda Hutcheon, le rôle du lecteur est même plus important que celui de l'auteur, car c'est à lui de décider si l'intention de l'auteur est ironique ou pas.

Par ailleurs, Hutcheon suggère que afin de définir l'ironie, il faut la percevoir selon deux optiques différentes : celle de l'interprète et celle de l'ironiste. Ainsi, pour le lecteur, l'ironie représente un acte d'interprétation et de recherche de l'intentionnalité du message, ce qui se trouve derrière ce qui est déjà exprimé [Irony is] an interpretative and intentional move: it is the making of inferring of meaning in addition to and different from what is stated, together with an attitude toward both the said and the unsaid » (Hutcheon, 1995 : 11). Du point de vue de l'ironiste, l'ironie constitue un acte de transmission intentionnelle du message ironique tel quel, mais aussi des outils d'évaluation qui rendent ce discours ironique « [Irony is] the intentional transmission of both information and evaluative attitude other than what is explicitly presented » (Hutcheon, 1995 : 11).

Outre le rapport de pouvoir produit par l'utilisation de l'ironie dans les textes littéraires, Linda Hutcheon insiste également sur

⁶⁹ L'utilisation d'idées similaires sur l'ironie dans les écritures postcoloniales de trois théoriciens provenant de milieux sociopolitiques différents, semble établir une base commune, à notre avis, sur la perception de l'ironie comme élément artistique d'ambiguïté et d'ambivalence du discours postcolonial.

par celui qu'il avait jusqu'alors dominé, représentation faite avec l'intention de se faire accepter par l'Autre.

I want to turn to this process by which the look of surveillance returns as the displacing gaze of the disciplined, where the observer becomes the observed and "partial" representation rearticulates the whole notion of and alienates it from its essence. (Bhabha, 2004:9)

Bien que Bhabha fasse référence dans ses essais à la position du colonisé dans l'Empire anglais, c'est-à-dire dans un autre contexte socio-politique et culturel, nous trouvons cependant des ressemblances idéologiques avec la problématique identitaire prise en charge par la littérature beur en France. Il est bien évident que les contextes politiques et sociaux sont différents. Pourtant le regard colonial que nous avons mentionné précédemment persiste encore dans les relations socio-politiques et culturelles du contexte français⁷².

Les auteurs beurs n'ont pas vécu la colonisation et ne parlent pas du milieu colonial. L'univers de leurs œuvres est constitué par la société française contemporaine de 1980 à nos jours. Pourtant, à notre avis, la littérature beur constitue un pont entre la littérature issue des colonies (la littérature maghrébine) et la littérature contemporaine d'origine migrante. Les écrivains franco-maghrébins constituent ainsi un lien entre la première génération d'immigration venue du Maghreb et représentée par leurs parents et la deuxième (voire troisième) génération d'immigrés en France, qui sont toujours perçus comme étant différents par les « Français de souche ».

Ce que les écrivains franco-maghrébins essaient d'accomplir à travers l'ironie postcoloniale dans leurs textes est un renversement de ce regard de l'Autre dont Bhabha parlait (dans notre cas, du regard du « Français de souche » par rapport au Beur), pour attirer l'attention sur ce rapport de forces inégal, confinant parfois à l'absurde. La représentation textuelle de ce rapport de forces qui implique l'ex-colonisateur français et l'ex-colonisé maghrébin, ainsi que les autres exilés, constitue en somme la déstabilisation d'une image trompeuse qui repose sur des rapports de pouvoir préétablis et qui sera transformée à travers le récit à l'aide des différents niveaux interprétatifs prévus dans les textes. Dans ce « tissage » textuel qu'est l'écriture postcoloniale, le

⁷² Dans les textes théoriques récents évoquent une « fracture coloniale » qui ressort toujours dans les rapports entre la première et la deuxième génération d'immigration et les Français de souche. Voir à cet effet Pascal Blanchard dans (2005).

personnage du Français est caricaturé pour nous inciter à rire. En même temps, le personnage marginal ou exilé est ironisé par le narrateur, ou bien, ce dernier se substitue au personnage en reprenant sa voix et s'auto-ironise. Le narrateur met ainsi en valeur son rôle dans une société multiculturelle, celle que la France est devenue depuis les années 1960.

En expliquant le concept d'ironie, Delvaux décrit la dualité d'un tel moyen d'expression linguistique dans les textes bilingues :

L'ironie, qui dit toujours l'autre chose que ce à quoi le lecteur/auditeur s'attend, joue double jeu : elle joue le jeu de l'ambivalence en tant que symptôme d'une désappartenance. À la fois « mention » et « usage », l'ironie accepte et rejette, prend à son compte et renvoie à l'autre, les énoncés du discours hégémonique (1995 : 683)

Ainsi, d'après Delvaux l'ironie constitue un double jeu, celui d'un discours linéaire, canonique qui raconte une histoire vraisemblable en faisant mention d'un certain langage et celui d'un renversement du discours hégémonique. Ce renversement du discours se fait d'une façon très subtile à travers l'ambivalence du langage dans les répliques des personnages ou parfois même dans la voix du narrateur dans les textes bilingues.

Par exemple Bergson, un des personnages dans

de Charef réagit immédiatement quand un voisin demande au groupe d'amis de parler plus bas ou d'aller ailleurs pour ne pas déranger le sommeil des habitants de l'immeuble. Il réplique : « Ben, quoi, on n'a plus le droit de causer dans cette putain de cité » (Charef, 28). Les mots de Bergson peuvent être interprétés comme une réaction violente envers le voisin et comme un comportement insolent envers les personnes plus âgées (les banlieusards sont perçus dans les médias de l'époque comme étant violents dans leurs actions et dans leur langage). Pourtant, d'un autre côté, la réplique fait référence à la peur qui règne dans la cité et à la situation périphérique de ces jeunes gens qui se trouvent privés de leur droit à la réplique, au travail, à une vie meilleure. Même leurs familles ne les soutiennent pas toujours. Mais un autre événement plus violent survient pour couper court à leur bonne humeur et pour rendre la scène ambiguë. Un des voisins en état d'ébriété avant même l'heure du dîner jette sa bouteille vide par la fenêtre pour les disperser et leur (t) (réf) (2) (c) (8) (o) (19) (i) (2) (-) (4) (77) (0s) (d) (-) (e) (d)

⁷³ Désormais dans les citations, suivi de la page.

s'empresstent de retrouver sa voiture pour la faire brûler. Cette scène renforce un stéréotype important sur les banlieusards : le fait d'être des vandales. En fait, l'auteur souligne l'aspect que la violence provient d'abord des Français qui habitent en banlieue, qui incitent à une réaction violente de la part des jeunes de la cité. Cette réaction violente devient graduellement un moyen d'expression à travers lequel ces jeunes essaient de se rendre visibles. La scène susmentionnée révèle le fait que, ce qui est perçu dans les médias en tant qu'un conflit culturel, n'est autre chose que le résultat d'un fossé entre des générations.

Pareillement, Pat dans le même roman répète la réplique « Sont cons les jeunes, maintenant » (, 41), ou parfois il affirme « Si on ne peut plus rigoler maintenant, avec les jeunes!... Pffff ». (, 41). Le texte est parsemé de ces répliques, lesquelles agissent comme un leitmotiv dans le récit, pour montrer la désolation et le désespoir des jeunes qui vivent dans la banlieue, mais aussi pour se moquer de la perception que les gens de l'extérieur ont des banlieusards. Dans d'autres contextes, les mots des personnages sont repris par l'auteur comme une continuation de leurs répliques à l'intérieur du discours indirect libre. Par exemple, la phrase de Pat dans le roman « Sont cons les jeunes maintenant », revient plusieurs fois dans le texte et ce n'est pas lui qui la répète, c'est soit son meilleur ami, ou bien encore, elle apparaît dans la voix du narrateur

– T'es con, des fois, tu sais! dit Madjid à Pat.

– Oh! Répond Pat, en levant les bras au ciel, si on ne peut plus rigoler maintenant, avec les jeunes!... Pffff...

Ça c'est sa

LES CINQ NIVEAUX INTERPRÉTATIFS DE L'IRONIE

pouvons le remarquer, pour permettre au spectateur de lire le message plus ou moins caché entre les lignes et de tirer ses propres conclusions.

Au troisième plan, l'ambiguïté et l'ambivalence des mots utilisés dans certains paragraphes laissent libre cours à plusieurs interprétations de la phrase en fonction du regard du lecteur. Le choix de certains mots dans des contextes spécifiques produit une interprétation à plusieurs niveaux. D'abord, il y a le sens propre du mot, son sens *prima*. Mais au deuxième niveau, en tenant aussi compte de la situation décrite dans une certaine scène, le même mot ou la même expression peuvent renverser le sens de la phrase ou de la scène. Un exemple de cette ambiguïté dans les répliques se retrouve dans les mots que Pat aime parfois prononcer dans l'œuvre de Charef notamment dans la célèbre phrase: « Si on ne peut plus rigoler avec les jeunes aujourd'hui... ». Cette phrase n'est jamais poursuivie, jamais expliquée nulle part dans le texte, donc elle est intentionnellement laissée ouverte au gré de l'interprétation

arrêtée dans la rue et apostrophée par une croyante. Dans la scène qui suit, on retrouve Naïma à l'autre extrême, couverte de la tête aux pieds, vêtue d'une burqa noire et portant une écharpe rouge sur la tête. Son comportement et sa liberté de bouger changent d'une scène à l'autre, ce que l'auteur indique au moyen d'une coupure. Sa réaction devient comique (elle se « cache » dans un cimetière où elle se débarrasse immédiatement de sa burqa et de l'écharpe), mais en même temps nous pouvons sentir la fine ironie de l'auteur qui représente une critique de la fermeture de la société algérienne par rapport au monde occidental. En invoquant la religion musulmane en Algérie, certaines croyantes imposent même aux femmes étrangères de se voiler comme nous avons pu le remarquer dans la scène du film de Gatlif. Ce « déguisement » imposé à Naïma la rend incapable de courir et elle a l'impression d'être prisonnière de son propre corps.

Ouvrages cités

- BHABHA , Homi . New York : Routledge, 2004.
- BLANCHARD , Pascal, BANCEL , Nicolas et Sandrine LEMAIRE .
 . Paris: La Découverte, 2005.
- BOUDJELLAL , Farid. . Toulon : Éditions du Soleil, Tome 1,
 1999.
- CHAMBERS , Ross.
 . Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- CHAREF , Mehdi. . Paris: Éditions
 Mercure de France, 1983.
- . France, 1986. film.
- DELVAUX , Martine. « L'ironie du sort : le tiers espace de la littérature
 beur » . , vol. 68, n° 4, Mars 1995. 681-693.
- GATLIF , Tony. . France. Production cinématographique, 2004.
- . France. Production cinématographique,
 1999.
- GENETTE , Gérard. . Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- HUTCHEON , Linda. .
 London : Routledge, 1994, rééd. 1995.
- JOLY , Martine. . Paris: Éditions Armand
 Colin, 1993.
- KERBAT-ORECCHIONI , Catherine. «Problèmes de l'ironie». .
 vol. II. Travaux du Centre de recherches
 linguistiques et sémiologiques de Lyon, 1976.
- LARONDE , Michel. .
 Paris: L'Harmattan, 1993.
- .
 Paris: L'Harmattan, 1996.
- LAY-CHENCHABI , Kathryn. « Breaking the silence Beur writers impose
 their voice » . vol. 10,
 n° 1, January 2006. 97104.
- LEXIQUE DES TERMES LITTÉRAIRES . Consulté le
 10 mars 2010.

MUECKE, D. C.. . London and New York :
Methuen, 1982.

NAFICY, Hamid.
. Princeton : Princeton University Press, 2001.