
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 ses 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 qu'ils emploient ce langage pour ironiser les idées intégrationnistes françaises ne signifie pas que les textes soient de la propagande. Au contraire, Charef, Boudjellal et Gatlif prennent la parole, non pas pour dénoncer les normes françaises, mais pour montrer l'importance des changements d'ordre culturel survenus dans la société suite au développement des médias et à la migration depuis les années 80 jusqu'à aujourd'hui. Ils donnent une image cohérente de la mondialisation et du pluralisme culturel en recourant à de nouveaux moyens discursifs, tels que le changement de voix narrative, le double langage, la moquerie et le comique de situation.

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 « héritiers » 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 *eironeia* 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 le contraire de ce qu'elle exprime en réalité⁶⁸. L'ironie suggère donc un renversement du sens premier, visible. Si elle met en lumière telle chose, elle veut en dire une autre : « praising in order to blame and blaming in order to praise » (Muecke, 1982 : 29).

À ce niveau, nous rencontrons un autre problème relié à l'ironie : sa perception en tant qu'ironie. Car, en fait, l'ironie ne devient ironie qu'au moment où le lecteur la perçoit comme telle en fonction, bien sûr, également, de l'intention de l'auteur. La linguiste Catherine Kerbrat-Orecchioni, dans « Problèmes de l'ironie » (1976), parle de l'importance contextuelle d'une certaine époque afin de percevoir l'ironie dans un texte ou dans une performance linguistique. Elle soutient que la compétence linguistique du lecteur ou du récepteur est très importante pour établir le même réseau conceptuel, mais, en même temps, l'interprétation d'un texte en tant qu'ironique est fortement liée au contexte culturel et idéologique dans lequel cette ironie a été émise :

⁶⁸ L'ironie est une forme d'humour qui consiste, au sens strict, à dire le contraire de ce que l'on pense, tout en montrant bien qu'on n'est pas d'accord avec ce que l'on dit. Si quelqu'un dit « Quelle belle journée !... » alors qu'il pleut à verse, il fait de l'ironie. Le contexte a évidemment son importance. Plus généralement, ce mot est utilisé pour désigner différentes formes de moquerie. Au sens figuré, le mot peut également désigner une moquerie mesquine que l'on attribue au mauvais sort et qui se manifeste par un contraste entre une réalité cruelle et ce que l'on pouvait attendre (l'ironie du sort). Le registre ironique fait appel à l'ironie. On y trouve un effet de décalage laissant penser que celui qui s'exprime, dit le contraire de ce qu'il veut faire comprendre en réalité. Par exemple, il pourra donner de l'importance à ce qui ne devrait pas en avoir et vice versa. Ce registre est souvent utilisé dans les textes polémiques et dénonciateurs (en cela, il permet la critique) ; il recourt aux antiphrases, aux exagérations inattendues (éventuellement hyperboles), ou au contraire, aux atténuations étonnantes (euphémismes) et déconcertantes. Voir le Lexique des termes littéraires, www.lettres.org/lexique/ (2010).

« 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 n'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 beurs 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 s'enchaîne. Les textes et les films de Charef, Gatlif et Boudjellal sont élaborés selon plusieurs niveaux d'interprétation. Ces derniers, s'ils sont bien explorés dans l'interprétation spécialisée, offrent une clé de lecture de l'ironie ou de la moquerie postcoloniale telle que définie par Bhabha. Ils sont perçus différemment par diverses formes de publics. Ce qui est fascinant dans les œuvres de Charef, de Gatlif et de Boudjellal, ce sont les éléments stylistiques divers que ces œuvres emploient pour attirer l'intérêt de publics variés, très hétérogènes : le public français, celui d'origine maghrébine, et le public francophone qui n'est pas nécessairement lié à l'histoire franco-algérienne ou à la réalité sociale et culturelle de la France des années 1980 à nos jours.

NOUVELLE THÉORISATION DE L'IRONIE

Trois perspectives similaires sur l'ironie, bien que vues sous des angles différents (Hutcheon s'intéresse à la littérature anglaise et nord-américaine, Bhabha théorise la moquerie dans le contexte postcolonial anglais, et Delvaux applique ses concepts à l'ironie dans les textes beurs de la francophonie), confortent notre point de vue sur les niveaux d'interprétation ironique et sur leur impact dans le cinéma et les œuvres

de Charef, Gatlif et Boudjellal⁶⁹. À notre avis, les textes analysés, dans leur ensemble, sont construits sur une pluralité interprétative à l'aide 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 *The Irony's Edge. The Theory and the Politics of Irony* (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 qu'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.

l'intention ironique de l'auteur qui veut transmettre un certain message à divers lectorats. La théoricienne nomme cette intention « *oppositional rhetoric* ». Elle insiste sur le fait que l'ironie comporte à la fois une dimension sémantique et évaluative ; les deux mènent à une vision entre le dit et le non-dit : « Irony “happens” [...] It happens in the space between (and including) the said and the unsaid, it needs both to happen » (1995 : 12).

Qu'est-ce qui provoque donc cette ironie dans l'écriture postcoloniale ? D'après Linda Hutcheon, l'ironie provient de l'angoisse existentielle, de la haine et de la violence, qui opèrent comme une réponse à quelque chose qui a fortement influencé la vie de l'auteur. En nous appuyant sur cette idée de Hutcheon, et si nous considérons les œuvres de Charef, Gatlif et Boudjellal de ce point de vue, nous pouvons dès lors comprendre la nécessité, pour les auteurs, d'utiliser le concept d'ironie dans leurs textes pour parler des événements marquants de leur existence et pour pouvoir, par la suite, les transposer en langage artistique. Hutcheon affirme aussi que le discours ironique aide les écrivains minoritaires, comme, par exemple, les représentants de la littérature féministe, de la littérature migrante, de la littérature *queer*, etc., à se déplacer de la périphérie vers le centre. Ils réussissent à faire cela à travers la déconstruction de la langue et la subversion de cette dernière de l'intérieur, à l'exemple de celle du système normatif français chez les trois auteurs. En effet, à travers le langage artistique, ils parviennent, à se « politiser en se dépolitisant » (Hutcheon, 1995 : 17). Ce que nous voulons dire par là, c'est qu'ils transmettent leurs messages fortement politisés en tant que langage ironique dans leurs œuvres. Ils démantèlent de cette façon les stéréotypes de la marginalité et de la vie dans la banlieue, tout en remettant en question la politique nationaliste française et en proposant une autre facette de la mondialisation et du multiculturalisme. C'est, en effet, le pouvoir que les écrivains postcoloniaux détiennent comme outil dans leur processus ironique et artistique : le pouvoir de revanche par la parole et l'écriture.

De fait, les créations artistiques de Charef, Gatlif et Boudjellal font preuve d'une excellente maîtrise de la langue française, allant même jusqu'à l'hypercorrection, ce qui leur permet d'entamer un nouveau discours fortement informé par la moquerie. C'est à cette moquerie que nous allons nous intéresser à présent, et l'illustrer à travers l'analyse textuelle des différents niveaux d'interprétation posés dans les œuvres. La moquerie, dans le contexte postcolonial francophone, et plus

particulièrement dans les productions de Charef, Boudjellal et Gatlif, semble ainsi une manière adéquate de parler de choses qui ont marqué l'histoire française et l'histoire de l'immigration des années 1960-1970 jusqu'à présent.

L'IRONIE POSTCOLONIALE OU LE DISCOURS ARTISTIQUE AMBIVALENT

Selon Katryn Lay-Chenchabi, dans son article « Breaking the Silence : Beur Writers Impose Their Voice » (2006), c'est à travers la langue que l'écrivain postcolonial francophone renverse la tradition européenne du discours romanesque. La langue est toujours un moyen d'expression de ce qui n'est pas dit directement, mais inter-dit ou parfois sous-entendu. La maîtrise de la langue « de l'Autre », le français, offre à Charef, Boudjellal ou Gatlif la possibilité de « jouer » avec la pluralité ou avec l'ambiguïté de l'expression romanesque⁷⁰. Martine Delvaux parle, elle, dans son article « L'Ironie du sort : le tiers espace de la littérature beure » (1995), d'une ambivalence discursive qui représente un mouvement d'éloignement et de rapprochement, d'appartenance et de désappartenance dans l'acte interprétatif. Ce procédé discursif est intentionnellement créé par Charef, Boudjellal et Gatlif en utilisant l'ironie, au sens donc de Delvaux (1995), ou *la moquerie*, au sens que lui donne Homi Bhabha (2004)⁷¹. Dans l'acception de ce dernier, la notion de *moquerie* est vue en tant que tactique qui sert à déjouer le regard du colonisateur pour le diriger sur le colonisé. L'écrivain colonisé décentre ce regard pour le recentrer sur l'Autre. Par conséquent, cette tactique du discours rend ce regard stéréotypé. De cette façon, le colonisé devient d'une certaine manière le personnage dominant, celui qui détient le pouvoir sur le colonisateur. Ainsi ce dernier se voit représenté à l'écrit

⁷⁰ Il faut préciser, à ce point-ci, que pour les écrivains beurs, le français n'est pas une langue d'emprunt, mais plutôt la langue d'expression courante, ce qui la rend presque au niveau d'une langue maternelle.

⁷¹ Par *moquerie* nous faisons notamment référence au terme *mimicry* de Bhabha ; il en existe plusieurs traductions en français, à l'exemple de *mimésis* ou de *mimétisme*. Quand nous pensons à *mimésis*, le sens grec donné par Aristote, celui d'imitation de la réalité, nous vient en tête. Il en est de même pour le sens du mot *mimétisme*, qui fait allusion à une stratégie adaptative d'imitation. Pourtant, face au sens que Bhabha donne à ce terme, nous trouvons que la meilleure traduction qui ne mène pas à beaucoup de confusion quant à son interprétation est le mot *moquerie*.

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 *identity* and alienates it from its essence. (Bhabha, 2004 : 89)

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 ex-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 des 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 *et al.*, dans *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage postcolonial* (2005).

personnage du Français est caricaturé pour nous inciter à rire. En même temps, le personnage marginal ou l'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 1980.

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

L'ironie, qui dit toujours 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. A 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.

Par exemple Bergston, un des personnages dans *Le Thé au Harem d'Archi Ahmed*⁷³ 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 ? » (*Le Thé*, 28). Les mots de Bergston peuvent s'interpréter 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 faire arrêter la musique. En décollant l'étiquette de la bouteille et après des efforts pour la déchiffrer, ils trouvent le « coupable ». La personne qui a fait cela s'avère être le père d'un des jeunes Français du groupe. En guise de revanche, ils

⁷³ Désormais *Le Thé* dans les citations, suivi de la page.

s'empresment 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 » (*Le Thé*, 41), ou parfois il affirme « Si on ne peut plus rigoler maintenant, avec les jeunes!... Pffff... » (*Le Thé*, 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'aide du discours indirect libre. Par exemple, la phrase de Pat dans *Le Thé au Harem...*, « Sont cons les jeunes maintenant », revient plusieurs fois dans le texte et si 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 phrase favorite. Des fois il rajoute : « Sont cons les jeunes maintenant! » (*Le Thé*, 41)

Madjid se gratte la tête :

– Bon, ben, d'accord... Hein, Pat, sont cons les jeunes maintenant, savent plus rigoler, pas comme dans le temps. (*Le Thé*, 118)

Pat lâche prise.

« Même les vieux savent plus rigoler... Où va-t-on! » soupire-t-il. Et il lève les bras au ciel. (*Le Thé*, 119)

Ce procédé induit une ambiguïté du message qui renverse la situation dans le récit et transforme ces individus en détenteurs du pouvoir sur la majorité et non pas l'inverse. Chacun dit cela à propos de l'autre ce qui annule la cible et brouille les barrières linguistiques en rendant la phrase plurivoque. L'auteur la met dans un contexte drôle mais, en fait, par sa réapparition à certains moments du récit elle attire l'attention sur la fatalité du destin de ces gens.

LES CINQ NIVEAUX INTERPRÉTATIFS DE L'IRONIE POSTCOLONIALE

Comment manœuvrer cette langue qui donne aux Beurs le pouvoir d'établir plusieurs niveaux discursifs ? Par quels moyens Charef, Gatlif ou Boudjellal réussissent-ils à faire « parler » leurs personnages tantôt au public français, tantôt à leurs confrères maghrébins de France et d'ailleurs ? Comme tout écrivain et cinéaste postcolonial, ils ont inventé certaines « tactiques de résistance » (Ashcroft) qui leur permettent de subvertir le langage en leur faveur pour détruire les stéréotypes généralement associés à la population maghrébine en France. Ainsi, ils tentent de représenter les intérêts d'une certaine communauté à laquelle ils appartiennent.

Pour parler des tactiques de résistance utilisées par Charef dans son œuvre – et elles peuvent très bien s'appliquer à Boudjellal et à Gatlif – Martine Delvaux emploie l'expression de Ross Chambers, « oppositional narratives » (récits opposés) (Chambers 1991), qui suit l'idée de Bill Ashcroft, « metaphor of reversal » (métaphore de renversement). Ce procédé narratif se mue parfois en une tactique de « résistance » de l'écrivain ou du cinéaste maghrébin face au discours central français. Ils se servent des caractéristiques du pouvoir de la langue, le français (langue de l'ex-colonisateur), pour le subvertir afin de répondre à leurs propres intérêts : parler de la situation des Beurs dans les banlieues et montrer l'indifférence et le racisme des habitants du pays d'accueil.

Nous pouvons distinguer dans le roman *Le thé au Harem d'Archibald* de Charef et dans la bande dessinée *Petit Polio* de Boudjellal, ainsi que dans les films de Gatlif, *Je suis né d'une cigogne* (1999) et *Exils* (2004), au moins cinq niveaux d'expression artistique polyvalente où transparaît l'ironie. Celle-ci doit être comprise comme étant la subversion du langage expliquée auparavant, à l'aide d'une contextualisation nécessaire et d'une intention précise.

Au premier plan, nous pouvons mentionner les calques de l'arabe, qui sont représentatifs pour situer l'écriture beure au carrefour des cultures française et arabe. L'usage fréquent de mots arabes adaptés au langage parlé dans les quartiers parisiens montre la dualité culturelle des auteurs transmise à leurs personnages. L'emploi de mots qui ne sont pas saisis par toutes les couches sociales crée une ambiguïté du message

produit. Afin de comprendre le sens ironique de ces expressions, il est nécessaire de trouver, puis de « déchiffrer le code », de percer le premier niveau des mots, le niveau littéral pour en découvrir les significations cachées. Par exemple, à des moments choisis, Charef introduit des mots arabes tels que *chorba*, *baïk*, *khôl*, *rassoul*, *souak*. Parfois ces mots sont définis ou traduits, d'autres fois l'auteur considère qu'ils sont déjà courants dans la langue française et qu'il n'est pas besoin de les expliquer davantage. Boudjellal connaît également très bien les mots spécifiques du Sud de la France comme *la cade* et *le pastaga*, qui apparaissent à la fin du premier tome. Cependant, son texte est parsemé, çà et là, de mots de traditions arabes.

Au deuxième plan, se trouve la facilité de « jongler » avec les divers registres langagiers : du ton grave et sérieux du narrateur à la moquerie et au langage « bigarré » des jeunes de la cité. Ce jeu narratif permet aux auteurs de « semer » l'équivoque afin de mieux mener leur critique de la société actuelle, présentant la situation marginale des étrangers ou des « hors-norme » en France. Cette incertitude entre le sérieux et la moquerie remet toujours en cause la « morale » que le texte / le film développe. D'où l'ouverture de la perspective à la fin de leurs œuvres, offrant au récepteur une grande liberté d'interprétation. En fonction de ses intérêts, de son milieu et de sa formation, ce dernier peut lire entre les lignes la moquerie du message en interprétant autre chose que ce qui est écrit ou dit. Par exemple, dans le film *Je suis né...* de Gatlif, les mots d'un des personnages principaux, Otto, renversent le ton comique dans lequel la scène avait commencé. Ils ont trouvé sur la route une cigogne blessée et ils sont allés chez le premier médecin dans la ville la plus proche. Les personnages veulent à tout prix la sauver. Quand ils effrayent le docteur avec un pistolet et qu'ils lui demandent de guérir la cigogne, le suspens augmente. La scène pourrait à tout moment mal tourner pour les deux parties. En attendant que le médecin panse l'aile de l'oiseau, Otto trouve un atlas botanique et lit la définition de la cigogne : « Oiseau migrateur qui amène les enfants de l'autre côté de la Méditerranée »⁷⁴. Après avoir réfléchi un peu, il ajoute : « Alors, si je comprends bien elle apporte les enfants africains et nord-africains »⁷⁵. La référence à l'immigration maghrébine en France est claire, en même temps qu'elle renvoie à la situation de la deuxième génération, celle des enfants des immigrés. Le ton change constamment, comme nous

⁷⁴ Tony Gatlif. Transcription du film *Je suis né d'une cigogne* (1999). Nous transcrivons.

⁷⁵ Tony Gatlif. Transcription du film *Je suis né d'une cigogne* (1999). Nous transcrivons.

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 primaire. 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'interprétation⁷⁶.

Au quatrième plan, le langage exprimant la violence dans les mots contient toujours un sens voilé qui le rend parfois ironique, mais qui montre aussi la mentalité collective des Français de souche par rapport aux Maghrébins habitant dans les *cités* ou par rapport aux autres « marginaux ». Ce ne sont pas seulement les Français qui sont dépeints comme des êtres enragés qui menacent les jeunes de banlieue ou même leurs femmes quand ils ont bu un peu trop. Les jeunes banlieusards (ou les « marginaux ») emploient dans leur langage courant des mots du registre scatologique ou de l'argot de banlieue. Pour les Français, la violence du langage est ironisée par l'auteur afin de montrer la dérision qui ressort de leurs mots, de mettre en lumière leur manque de flexibilité dans la communication avec l'autre. Pour les jeunes « révoltés », le langage argotique devient, d'une certaine façon, une justification de leur situation incertaine. La violence du langage argotique chez les banlieusards devient une preuve de leur situation précaire dans les *cités* et une tentative de se rendre visibles. Ils sont différents, mais à la fin cette différence est déconstruite pour défaire les stéréotypes qui leur sont imposés. Par exemple, Madjid dit à sa mère : « fais pas chier la bougnoule », et dans la rue, avec ses amis, nous

⁷⁶ L'ouverture de la phrase établit une certaine complicité entre l'auteur et le lecteur, qui comprend du contexte la fin que le narrateur veut donner à la phrase. Ainsi, cela permet à la personne qui lit le texte de participer activement à la création de l'ironie et au renversement des stéréotypes.

pouvons trouver beaucoup de jargons du genre : « con », « connard », « avoir la gale » (être contagieux), « se faire lourder » (se faire chasser), « frimer » (être arrogant), « être des brèles » (être nuls, des manquérien), « balancer les vanes » (s'en aller). Ce sont des mots d'argot qui sont considérés comme vulgaires, mais qui, en même temps, étant prononcés par les banlieusards, rapprochent le spectateur / lecteur du texte et des réalités sociales de ces jeunes.

En dernier lieu, le silence qui ressort de certaines répliques des personnages et les phrases laissées en suspens transmettent parfois aux différents lecteurs ou spectateurs des messages profonds et ne doivent pas être considérés seulement en surface. Aussi le non-dit exprime-t-il davantage que le contenu manifeste. Ce procédé stylistique produit un effet comique, tout en laissant entrevoir une amertume inexprimée par les mots. Dans beaucoup de situations dans le livre et dans le film de Charef, Pat et Madjid communiquent à travers le regard. Ils ne se disent rien, mais leur silence est lourd de sens. Quand ils veulent faire leurs petites escapades en ville et commettre des actes de délinquance, il existe toujours un sous-entendu entre eux et une coordination parfaite. Quand Madjid drague un homosexuel dans la rue à Paris, il ne se produit aucun échange de mots entre lui et l'homme qui le suit dans la forêt. Pat les attend derrière un arbre. Le comique de la scène est constitué par la simplicité des gestes et par la facilité avec laquelle l'homosexuel tombe dans le piège et se fait voler son argent. Parfois le silence est aussi très lourd de signification comme à la fin du film de Charef où Madjid se fait arrêter par la police et où Pat, par esprit de solidarité avec son ami, sort de sa cachette et se rend de son plein gré. Ou bien, quand, à la fin d'*Exils*, Naïma et Zano s'en vont main dans la main en dehors du cadre qui montre le cimetière catholique d'Alger où nous avons assisté à la présentation de l'histoire du grand-père de Zano, un instituteur qui avait lutté pour l'indépendance de l'Algérie.

À ces cinq niveaux d'expression de ce qu'on pourrait appeler l'ironie postcoloniale, au sens de la moquerie théorisée par Bhabha et du comique de situations, nous devons ajouter des éléments narratifs et descriptifs qui amènent un surplus d'ordre subversif aux moyens artistiques des œuvres de Gatlif, Charef et Boudjellal. Les bandes dessinées de Boudjellal et les films de Gatlif et Charef emploient l'image et les couleurs pour ajouter davantage de moquerie à leurs discours. Il n'y a pas que les mots qui peuvent créer une ambiguïté ou une ambivalence dans l'acte interprétatif. L'image apporte une information

supplémentaire, elle complète le texte. Dans son livre *Introduction à l'analyse de l'image*, Martine Joly décrit l'image en tant que : « quelque chose qui, bien que ne renvoyant pas toujours au visible, emprunte certains traits au visuel, et en tout état de cause, dépend de la production d'un sujet imaginaire ou concret, l'image passe par la personne qui la produit ou la reconnaît » (Joly, 1993 : 8).

L'image ne peut pas exister hors de sa réception, de son interprétation en tant que message visuel. Elle fait appel à la mémoire. Elle est reliée à l'image mentale qu'elle évoque dans notre conscience. Elle dépend aussi du contexte culturel qui l'a produite et du bagage culturel de la personne qui l'interprète, d'où une pluralité interprétative. Pourtant, il est important de mentionner qu'elle constitue aussi un moyen de communication, elle établit une complicité entre le récepteur et l'auteur. Martine Joly conclut que l'importance de l'image dans un texte est de relier le textuel au visuel afin de mieux conceptualiser le sujet en ajoutant des informations supplémentaires. L'image offre également une information extradiégétique complexe par rapport au texte. Pour Joly, l'image cinématographique représente une réécriture du texte, un prolongement de l'image textuelle, de l'imaginaire dans le sensoriel et dans l'auditif.

Pour Boudjellal, les représentations dans les bandes dessinées montrent l'ambiguïté du message autant que les paroles utilisées. Chaque personnage est dessiné avec des traits spécifiques, comme dans les caricatures qui attirent l'attention sur des éléments descriptifs très pointus. Par exemple les Maghrébins sont dépeints comme ayant le visage basané, les yeux foncés et les cheveux noirs tandis que les Français sont blonds aux yeux bleus et maigres. La mère de Mahmoud a les cheveux longs, noirs et bouclés, et les femmes françaises ont les cheveux blonds. La grand-mère de Mahmoud est dessinée comme une vieille femme portant une écharpe sur la tête, costarde et assez traditionaliste dans ses mœurs.

Dans le cas de Gatlif, les angles des prises de vue, le comportement des personnages, leurs gestes, leur façon de s'habiller contribuent à l'interprétation ironique de certaines scènes et moments-clés de la narration. Par exemple, Naïma porte des bas colorés, une jupe et des tennis. Elle est non conformiste. Ses kleenex imprimés arborent le visage de Che Guevara. Quand elle arrive à Alger, sa tenue n'est pas tout à fait appropriée à la norme sociale dans une ville forte de ses convictions musulmanes. La preuve en est qu'elle est brusquement

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.

CONCLUSION

Suite à la théorisation des différents niveaux d'interprétation d'où ressort l'ironie postcoloniale (vue en tant que déstabilisation du système de pensée dominant), et après l'analyse de ces éléments dans les textes et les films de nos trois auteurs, nous pouvons conclure que la langue revêt une importance capitale dans l'écriture postcoloniale, qu'elle soit littéraire ou filmique. À travers la langue française, langue du dominant, les représentants de l'écriture décentrée et du cinéma accentué tels que les trois auteurs de notre article créent un nouveau discours. Ce dernier, par sa force suggestive, repousse les frontières de la tradition française par l'innovation et l'apport de nouveaux éléments culturels. Il se place également entre le national et le transnational, à la frontière des genres littéraires et artistiques. Au moyen de cette forme artistique, les représentants de la deuxième génération d'immigration maghrébine en France réussissent à se (re)situer dans la tradition d'un nouveau discours politique et culturel et même à redéfinir cette tradition française qui doit dorénavant s'adapter aux changements imposés par le développement du phénomène transnational.

Ouvrages cités

- BHABHA, Homi. *The Location of culture*. New York : Routledge, 2004.
- BLANCHARD, Pascal, BANCEL, Nicolas et Sandrine LEMAIRE. *La Fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage postcolonial*. Paris : La Découverte, 2005.
- BOUDJELLAL, Farid. *Petit Polio*. Toulon : Éditions du Soleil, Tome 1, 1999.
- CHAMBERS, Ross. *Room for maneuver : reading (the) oppositional (in) narrative*. Chicago : University of Chicago Press, 1991.
- CHAREF, Mehdi. *Le Thé au harem d'Archi Ahmed*. Paris : Éditions Mercure de France, 1983.
- . *Le Thé au Harem d'Archimède*. France, 1986. Film.
- DELVAUX, Martine. « L'ironie du sort : le tiers espace de la littérature beure ». *The French Review*, vol. 68, n° 4, Mars 1995. 681-693.
- GATLIF, Tony. *Exils*. France. Production cinématographique, 2004.
- . *Je suis né d'une cigogne*. France. Production cinématographique, 1999.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.
- HUTCHEON, Linda. *The Irony's edge : the theory and politics of irony*. London : Routledge, 1994, rééd. 1995.
- JOLY, Martine. *L'Image et son interprétation*. Paris : Éditions Armand Colin, 1993.
- KERBAT-ORECCHIONI, Catherine. « Problèmes de l'ironie ». *Linguistique et sémiologie*, vol. II. Travaux du Centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, 1976.
- LARONDE, Michel. *Autour du roman beur. Immigration et identité*. Paris : L'Harmattan, 1993.
- . *L'écriture décentrée. La langue de l'Autre dans le roman contemporain*. Paris : L'Harmattan, 1996.
- LAY-CHENCHABI, Kathryn. « Breaking the silence : Beur writers impose their voice ». *Contemporary French and Francophone Studies*. vol. 10, n° 1, January 2006. 97-104.
- LEXIQUE DES TERMES LITTÉRAIRES. www.lettres.org/lexique/. Consulté le 10 mars 2010.

MUECKE, D. C.. *Irony and the Ironic*. London and New York : Methuen, 1982.

NAFICY, Hamid. *An accented cinema : exilic and diasporic filmmaking*. Princeton : Princeton University Press, 2001.