

De la carnavalisation des mythes à l'écriture satirique dans les romans d'Azouz Begag

Lila Medjahed

Doctorante, Université de Mostaganem



Synergies Algérie n° 3 - 2008 pp. 161-168

Résumé : *Les romans de Azouz Begag mettent en scène leur énonciation de façon spécifique qui leur permet d'articuler l'œuvre sur dont elle surgit, la vie de l'écrivain, la société, ses mythes et ses Idéaux. Cet essai se propose de démontrer que ces romans avancent des choix énonciatifs volontairement problématiques. Leur scénographie est, en particulier, un dispositif qui remet en cause les mythes littéraires, nationaux et culturels fondateurs de l'univers socio-symbolique franco-maghrébin. La carnavalisation de ces structures signifiantes du fonds symbolique collectif détermine les choix génériques et la paratopie de l'auteur Begag. Dans son troisième roman, Les Chiens Aussi, et par le biais de l'allégorie animalière qui confère à cette œuvre son cadre pragmatique, la scénographie satirique a déçu l'horizon d'attente créé par les deux premiers romans de Begag, **Le Gone du Chaâba** et **Béni ou le paradis perdu**, sans pour autant altérer leur vision critique. Ce roman développe une mise en scène de la parole de Begag en tant que fils d'immigré algérien en quête d'un statut social et comme un écrivain qui déploie ses dons de créateur afin de marquer sa position dans la République des Lettres. Le procès de la société d'adoption a lieu à travers les techniques de la carnavalisation entant qu'« une certaine transposition en images artistiques » (Bakhtine, 1975 : 180) des mythes et des représentations sociales en vigueur dans la société d'adoption.*

Mots clés : *Begag, paratopie créatrice, carnavalisation littéraire, mythes littéraires et nationaux, imaginaire social et schèmes collectifs.*

Abstract : *The novels of Azouz Begag enact their enunciation in a unique way that allows them to articulate the work on which it occurs, the life of the writer, the company, its myths and its ideals. This test is intended to demonstrate that these novels are progressing choices énonciatifs voluntarily problematic. Their design is, in particular, a device that calls into question the myths literary, cultural and national founders of the universe socio symbolic french-Maghreb. The carnivalisation these structures meaningful fund symbolic collective influence the choices generic and paratopie1 the author Begag. In his third novel, The Dogs Also, through the animal allegory that gives this work its pragmatic, scenery satirical has disappointed the horizon of expectations created by the first two novels of Begag, **The Gone of Chaâba** and **Beni or the lost paradise**, without impairing their critique. The novel develops staged by the word of Begag as the son of Algerian immigrants in search of a social status and as a writer who deploys his gifts as a creator to mark its position in the Republic of Letters. The*

trial of the adoption takes place through the techniques of carnivalisation and to that "a certain transposition into artistic images" (Bakhtin, 1975: 180) myths and social representations into force in society adoption.

Keywords: *Begag, paratopie creative, carnivalisation literary, literary and national myths, imagination and social patterns collective.*

المخلص: عند الحديث عن الفن الروائي لدى الكاتب الجزائري عزوز بقاق كأحد أهم أسماء الأدب الجزائري في المهجر، ذلك انه استطاع بجدارة الوصول بالرواية الجزائرية الحديثة والفقر بها إلى مصاق روائع الرواية ذات المكانة العالية إن السر يكمن أنه اتجه على حياة المهاجرين المغربية في فرنسا كموضوع كتابة، طرح من خلاله أفكاره ورؤاه فاعتماده المطلق على تراث حضارتين مختلفتين الفرنسية والجزائرية أضاف إلى رصيد المعرفي والثقافي شيئاً من خلال الرواية. لقد التقط ببفاق في مشروعه الروائي الضخم أكثر الأساطير الأدبية والمعتقدات الاجتماعية، خاصة من المجتمع الفرنسي الذي نشأ فيه، فالتقت لهذا التراث بعين فاحصة مثيرة، بفكر فنان مبدع، أسس منه جمالية المحكي والخطاب في رواياته.

الكلمات المفتاحية: بقاق وأدب المهجر المغربي، التراث وجمالية المحكي، الأساطير والمعتقدات الأدبية.

Le roman de Begag, *Les Chiens Aussi*, met en scène son énonciation, ou scénographie, de façon spécifique qui permet d'articuler l'œuvre sur ce dont elle surgit, la vie de l'écrivain, la société, ses mythes et ses idéaux. Nous allons voir que ce roman avance des choix énonciatifs volontairement problématiques. Sa scénographie est, en particulier, un dispositif qui remet en cause les mythes littéraires, nationaux et culturels fondateurs de l'univers socio symbolique franco maghrébin. La carnavalisation de ces structures significatives du fonds symbolique collectif détermine les choix génériques et la *paratopie*¹¹ de l'auteur Begag. La scène d'énonciation du roman est une allégorie narrative et stylistique, qui rappelle les scénographies des conteurs et des fabulistes, pour établir une connivence avec son lecteur.

Par le biais de l'allégorie animalière qui confère à cette œuvre son cadre pragmatique, la scénographie satirique a déçu l'horizon d'attente créé par les deux premiers romans de Begag, *le Gone du Chaâba et Béni ou le paradis perdu, sans pour autant altérer leur vision critique. Le roman développe une mise en scène de la parole de Begag en tant que fils d'immigré algérien en quête d'un statut social et comme un écrivain qui déploie ses dons de créateur afin de marquer sa position dans la République mondiale des Lettres (Pascale Casanova). Nous allons démontrer que le procès de la société d'adoption a lieu par l'entremise du personnage chien dont le discours redouble la critique des mœurs visées par l'écrivain à travers le principe de la double énonciation et la carnavalisation en tant qu'« une certaine transposition en images artistiques » (Bakhtine, 1975 : 180) des mythes et des représentations sociales dans l'imaginaire collectif français.*

1. - De l'événement socio-historique au mythe national

L'articulation de deux niveaux d'effectuation, fictive et symbolique est assurée, dans ce roman par le choix du dispositif énonciatif. Le fonds des mythes fait irruption dans la fiction à travers un réseau intertextuel qui se réfère aux

romans précédents de cet écrivain et un ensemble de scènes de parole connus par le lecteur français. La fictionnalité du discours est tacitement posée par le cadre scénique : le personnage chien est une convention littéraire à partir de laquelle le discours satirique prend sens dans l'esprit du lecteur.

En effet, la scénographie exploite *une scène validée* dans la mesure où elle se constitue comme un événement qui a marqué l'Histoire politique française : la *Marche des Beurs* en 1983. Le roman reprend cette référence historique largement médiatisée, donc, fortement installée dans la mémoire collective à travers l'image burlesque du soulèvement des chiens contre les Zumins (calembour produit à partir de la transcription de la liaison du terme les humains). Nous assistons à toutes les péripéties de cette émeute des chiens dont l'effet grandiose dévoile le projet satirique du narrateur : « *Des groupes de chiens sortaient du décor de la ville et gonflaient les troupes. Quelques-uns traînaient encore, dans le dos, la laisse de leur maître. Les aboiements étaient des cris de guerre. La tension montait, et plus elle montait plus les chiens arrivaient de nulle part. je regardais devant, derrière, partout le même spectacle. La rue noircissait à vue d'œil.* » (Begag, 1995 :119).

Ce passage orchestre les techniques du rabaissement burlesque : des chiens manifestants, des moments d'héroïsme et de joie spectaculaires, l'aspiration à la liberté d'où l'allusion à la laisse des maîtres. La démystification irrévérencieuse vise toute idéalisation feinte de cette *Marche* sublimée par les médias qui en ont fait un geste héroïque en mesure de mettre fin à l'asservissement des immigrés et leur descendance. Quelques années après cet événement, le roman de Begag apparaît pour se définir en opposition à toute mystification par la déformation comique qui, par le biais de l'image de la Marche travestie, met en cause une Utopie. Le narrateur de ce roman joue serré. Il dénonce sur une limite, à travers cette fiction qui risque à tout moment de s'abolir comme telle, en jouant de l'inquiétante ambivalence de l'allégorie qui, parfois trop explicite, signale le référent qu'elle devrait dissimuler. Par le biais du télescopage des niveaux de l'énoncé et de l'énonciation, l'on perçoit que les jeunes issus de l'immigration sont implicitement comparés à la force révolutionnaire française prête à se soulever pour réclamer la justice, depuis longtemps tuée et bafouée par le pouvoir politique. Une force d'en bas représentant le passé glorieux de la France, de son héritage historiquement connu des Idéaux de la Révolution. Les minorités ethniques mises en ban de la société réclament les valeurs consacrées de la République pour les utiliser contre elle.

Il est à noter aussi que ces Idéaux ont nourri les mémoires des Français, toutes origines confondues, grâce à l'apprentissage scolaire et les cours d'Histoire. Le petit Azouz du *Gone du Chaâba* décide de devenir un Français parfait en apprenant par cœur les paroles sacrées du maître qui ne cesse de leur répéter que leurs ancêtres sont les Gaulois et « *tant pis si chez moi nous n'avons pas les mêmes moustaches.* » (Begag, 1986 : 62), dit-il pour s'en convaincre. Les valeurs républicaines apprises surgissent, bien que décentrées, dans la bouche du narrateur chien : « *La République a peur des chiens méchants, surtout quand ils sont en bande. Nous savons que l'émeute de chiens peut être un argument... mais il ne faudrait pas tomber dans le piège. Nous ne voulons pas éliminer les*

autres. Nous voulons être AVEC eux, mais plus comme des clébardes de service » (Begag, 1995 :132). Le traitement burlesque rappelle sarcastiquement à l'autorité ses Idéaux trahis. Pour mieux brouiller les cartes, le narrateur auteur décrit cette émeute des chiens à l'instar des films historiques représentant des scènes violentes d'insurrection des esclaves ou des mercenaires dans l'antiquité classique :

«Alors, un chien s'est hissé sur un bac à sable installé sur les trottoirs de la ville de Nanterre et il s'est mis à chanter pour la foule. Une voix magnifique, grave et claire montait au ciel, au dessus de tout :

*Oh mes sœurs, oh mes frères
N' y aura plus de douleur
N'y aura plus de misère
Quand sera venu le temps
Où nous marcherons ensemble*

La foule reprenait l'hymne. Et c'était un raz de marée, un autre monde, un autre temps, tous ces chiens qui battaient la cadence avec leurs pattes, serrés les uns contre les autres, la première fois de leur vie qu'ils voyaient tant de force sortir d'eux-mêmes, qui pleuraient, riaient, aboyaient toutes leurs joies et leurs peines. Mes poils étaient montés sur des collines de frissons. C'était magnifique. J'ai élevé la tête au ciel : un seul nuage faisait tache, au dessus de nous. Moi je voyais deux albatros, assis au milieu de ce fauteuil de coton, qui laissaient faire. » (Ibid : 120).

Cet extrait reprend certaines scènes stéréotypiques mises en œuvre par les films en technicolor de révolte historique. Le refrain chanté prend la forme des paroles bibliques psalmodiées. Ces scènes stéréotypiques soutiennent la représentation carnavalesque d'un lieu commun satirique, *le monde renversé*. Le narrateur satiriste donne la parole au bas pour fustiger la corruption du haut. L'inversion comique se charge d'une portée critique car elle vise non seulement à tourner en ridicule ces aspirations d'affranchissement déplacées mais surtout veut rappeler, voire reconquérir les principes fondateurs de la Marche des Beurs. Derrière la description burlesque, une note de nostalgie, un désir ardent de récupérer l'essence du geste « Beur ». Azouz Begag nous le confirme, lors d'un entretien avec lui : « *Les chiens l'ont compris : c'est seulement en provoquant une émeute urbaine, on fait peur à la société, elle les prend en considération. J'ai écrit une nouvelle de cinq pages et j'ai fait ces chiens qui se révoltent, il faut appartenir à un pouvoir et être dans la société par organisation* »²². En effet, le travestissement satirique ne se pose pas en opposition à l'Idéal de cette Marche mais au manque d'organisation qui a caractérisé son fonctionnement.

Elle n'avait pas, pour paraphraser Ahmed Boubker³³, une assise communautaire solide, dès lors, elle avait rapidement perdu ses marques d'éclat, et l'engouement médiatique s'était vite dissipé. Les représentants de cette Marche ou des associations « Beur » deviennent de simples figurants évoquant une dimension symbolique et spectaculaire, une existence médiatique qui rappelle leurs origines exotiques. La subversion satirique cible, dans les romans de Begag, cet échec, un enthousiasme déçu, la perte d'un Idéal, tout en trahissant aussi une vision pessimiste du narrateur auteur.

2- Le carnivalesque des échos littéraires

Cette relation ambiguë entre auteur et personnage paratopique apparaît à travers une référence intertextuelle qui lie la paratopie du symbole littéraire, *l'Albatros*, avec le parasitisme intrinsèque à la *paratopie créatrice*. Un des quatrains du poème de Baudelaire, intitulé *l'Albatros*, est utilisé comme citation placée en exergue à la première belle page du roman, juste après la page du titre. Le nom de *l'épigraphe*, Baudelaire, est en capitales :

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux de mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

BAUDELAIRE

Le choix de l'épigraphe implique l'identification de *l'épigrapheur*, qui pourrait être l'auteur, ou tout aussi bien le narrateur-héros de ce récit autodiégétique, qui est responsable de la narration. En effet, seul le personnage -narrateur est en mesure de voir et de parler aux Albatros qui lui ont sauvé la vie : « *Parfois, très haut, j'apercevais des oiseaux migrants que je reconnaissais à la régularité de leurs battements d'ailes. Des cigognes. Peut être des albatros. Peut être des avions, aussi. Ils filaient tous au pays du Bonheur. Dans quelques minutes, j'allais les rejoindre. Leur crier : Hé, les cousins ! Attendez-moi ! Je vais avec vous, j'ai réussi à m'envoler (...) des albatros de Nouvelle Zélande. Ils ralentiront un peu leur course pour me laisser entrer dans leur sillage. Je rentrerai dans leur rang, ils me couvriront de leurs ailes. Je deviendrai un chien volant.* » (Begag, 1995 : 47).

L'épigraphe est un commentaire de l'histoire racontée, dès lors, il y a possibilité que le quatrain mis en exergue soit proposé par le héros-narrateur. Le rapprochement entre les chiens qui ont émigré de l'Afrique du Nord pour venir élire domicile dans la société des Zumins et « les Albatros », ces oiseaux migrants semblent justifier le choix du poème. La citation sert d'appui à la scénographie choisie par l'auteur-narrateur. Par ailleurs, quand nous attribuons la proposition de cette épigraphe au héros-narrateur, nous appliquons, comme le note effectivement Genette, un principe narratologique plus général, « *n'attribuer (en fiction, bien sûr) à l'auteur que ce qu'il est matériellement impossible d'attribuer au narrateur -étant admis qu'en réalité tout revient à l'auteur, puisqu'il est aussi, l'auteur du narrateur* » (Genette, 1987:157).

L'épigraphe précise indirectement la signification du roman car les policiers attrapent César et le torturent pour s'amuser à l'instar des « *hommes d'équipage [qui ont attrapé] des Albatros vastes oiseaux des mers* » pour se divertir dans les moments d'ennui sur le navire. Les policiers sont tous contents de « (...) *jouer au baise-boule avec leur batte à la main. Une ratonnade. Leurs regards étaient en furie, les bouches tordues de haine* » (Ibid : 43). L'épigrapheur se contente d'un seul quatrain, le récit reprend pour son compte tous les clichés stylistiques qui sous tendent la texture du poème de Baudelaire.

Nous avons déjà présentée quelques éléments du système de stéréotypes qui composent les scènes validées dans *Les Chiens Aussi*. Il s'agit de souligner maintenant d'autres structures sémantiques familières fondant le style de ce roman. Sur le plan sémantique le topos romantique du poète maudit, incompris et mal aimé que représente l'Albatros dans le poème baudelairien, est transposé dans le roman de Begag, à travers César, le chien, partant, le personnage du jeune issu de l'immigration.

La transposition du cliché littéraire se fait au niveau stylistique par le biais des *jeux de mots tendancieux* (Freud), baise-boule/batte, dont la charge érotique voile pour mieux dévoiler la connotation dépréciative des propos du brigadier : « *on va faire du bien à la société en la débarrassant d'une ordure comme toi. On va s'offrir une bavure, une rare. Regarde tous les témoins qu'on a autour de nous.* » (Ibid : 44).

La « bavure » policière est un cliché-thème d'actualité, en référence au règlement de compte personnel sous la couverture de la loi. Le policier se rassure : « *nous, on intervient après... dans le constat, on marquera qu'il a été apparemment heurté par un véhicule.*

-... en stationnement !

-... les marques autour du cou, qu'est-ce que vous allez dire pour ça ?

il y a eu un moment de réflexion, puis un brigadier a conclu qu'il allait se débrouiller pour trouver une formulation adéquate » (Ibid : 46).

Le topos littéraire garantit la lisibilité du récit et active, sur le plan sémantique, l'image de la victime « *expiatoire* » (Frye). Le motif conventionnel de l'Albatros, symbole littéraire de l'humanité et de la dignité, ne fait plus partie des références culturelles actuelles comme à l'époque de Baudelaire. Mais, il se trouve ressusciter dans le texte de Begag, tout en offrant au personnage du chien toutes ses marques de noblesse. Le poème de Baudelaire ne s'appuie pas seulement sur les clichés stylistiques mais comme le note J.-L Dufays, suppose la reconnaissance du scénario « *de moquerie collective structurée selon le schéma* » suivant : « *- ennui initial- recherche d'une distanciation -choix d'une victime -dénonciation moqueuse de son aspect ridicule* » (Dufays, 1994 : 37).

Le récit reprend une scène littéraire validée afin de montrer sa filiation littéraire tout en s'offrant le patronage d'un poète français d'une grande renommée, mieux, une figure symbolique brillante et du mythe littéraire du poète maudit dans la culture française. Il vrai que la pertinence sémantique de l'épigraphe est légèrement altérée, en servant un embrayage paratopique différent : le poète est, ici, un écrivain issu de l'immigration à la quête d'un statut dans la société et dans le champ littéraire français. Nous passons du héros noble maltraité par un groupe malveillant, donc du statut maximal au personnage du chien, au statut minimal représentant le Beur martyrisé, victime de l'excrétion socio ethnique.

Dès lors, Begag se présente dans et hors la culture française en recyclant les *mythes littéraires* et *nationaux* installés dans la mémoire collective, selon la stratégie de *la parole déplacée* (Bonn). Il s'agit pour cet écrivain issu de l'immigration de faire de cette épigraphe une citation *in memoriam* en l'honneur de Baudelaire, un poète très lu et cité dans les anthologies scolaires, tout en

intégrant *Les Chiens Aussi* dans une tradition culturelle française. Il tire profit d'une « *filiation prestigieuse* », pour donner un indice de culture, un signe d'intellectualité, montrant que l'écrivain « *choisit ses paires, donc, sa place au panthéon* » (Genette, 1987 :163), enfin, pour faire fi de l'image culturelle dépréciative du « Beur » ignorant, fils d'analphabète immigré, comme il se plaît à le répéter dans ses interviews.

Conclusion

Les romans de Begag mettent en œuvre des techniques énonciative et narrative de déconstruction reconstruction des mythes littéraires, du fonds culturel national et des représentations sociales figées dans l'imaginaire social français. Ce renversement carnavalesque n'est pas un acte d'une simple fantaisie, voire d'impertinence, mais surtout d'une manière toute particulière de prouver une familiarité, une proximité avec la culture du pays d'accueil. Il ne s'agit nullement, comme nous l'avons vu dans les exemples susmentionnés, d'un rejet, bien au contraire, toute parodie satirique implique une « *reconnaissance préalable* » (Sansgue, 1994 :75) de l'univers socio symbolique dans lequel ces narrateurs se meuvent. Elle suppose une relativisation des discours environnants à travers l'autocritique, ou le « pied de nez » (cher à Bakhtine) aux normes hégémoniques. Le recyclage des formes culturelles consacrées (œuvres littéraires, Idéaux et mythes nationaux) mettent en valeur le désir de rupture sans exclure la continuité des modèles symboliques canoniques dans la vie de toute une génération diasporique marquée par une culture de la double appartenance.

Notes

¹ Nous empruntons ce concept de paratopie à Dominique Maingueneau qui explique qu'elle est « *une localité paradoxale (...) qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser.* », In *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armond Colin, 2004, p52.

² Lors de notre stage de formation à l'université Lumières II à Lyon en juin 2002. Invité par M. Charles Bonn.

³ Voir à ce sujet, Boubeker (A), Battegay (A), *les images publiques de l'immigration, Média, actualité, immigration dans la France des années 80*, Paris, L'Harmattan, 1993.

Bibliographie

Corpus

Begag (A) :

1986, *Le Gone du Chaâba*, Paris, Seuil, coll. « point-virgule ».

1989, *Béni ou le Paradis Privé*, Paris, Seuil, coll. « Point-virgule ».

1995, *Les Chiens Aussi*, Paris, Seuil, coll. « Point-virgule ».

Ouvrages critiques

Bakhtine (M), 1975, Poétique de Dostoïevski, Paris, Seuil.

Begag (A), « j'écris dans le living-room », Quand tu es Arabe et que tu as une tête de Français, tu passes partout dans la société », in Jean Marc Terrasse, 1989, Génération beur, etc. la France en couleurs, Paris, Plon, pp133-137.

Boubeker (A), Battegay (A), 1993, les images publiques de l'immigration, Média, actualité, immigration dans la France des années 80, Paris, L'Harmattan.

Dufays, (J-L), 1994, Stéréotype et lecture, Liège, Mardaga.

Frye, (N), 1969, « Le mythos de l'hiver : Ironie et satire » in Anatomie de la critique, Paris, Gallimard.

Freud, (S), le mot d'esprit et sa relation avec l'inconscient, Paris, Gallimard, 1988.

Genette (G), 1987, Seuil, Paris, Editions du Seuil.

Levy (C), 1998, écritures de l'identité, les écrivains juifs après la Shoah, Paris, PUF.

Mangueneau (D), 2004, Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation, Paris, Armand Colin.

Sansgusue (D), 1994, La parodie, Paris.