



ISSN 1958-5160

ISSN en ligne 2260-5029

Esthétique de l'ironie dans *Une odeur de mantèque* de Mohamed Khair Eddine

Kahina Ait Allaoua

Doctorante à l'université de Tizi-Ouzou, Algérie
kahinakahina1981@yahoo.fr

Résumé

Les controverses se sont multipliées sur l'existence de l'ironie dans le texte maghrébin des années soixante dix. Plusieurs spécialistes affirment que la plupart des écrivains maghrébains privilégient la satire ou la polémique au dépend de l'ironie. Ils justifient cette prise de position d'abord par le caractère grave et sérieux de la société maghrébine qui bannit le rire. Et puis par le caractère implicite du procédé ironique qui constitue une contrainte pour la compréhension du message de l'écrivain ce qui affaiblit son rôle d'écrivain engagé. Dans cet article et par le biais de la théorie romantique, nous allons montrer à travers l'œuvre de Mohamed Khair Eddine que l'ironie peut exister dans des textes sans qu'elle ne prête à aucun sourire dans la mesure où elle s'intègre totalement dans le processus d'écriture. Cette propriété poétique ne dénie en aucun cas l'ironie de sa visée politique bien au contraire, elle contribue au renforcement d'une double dimension à la fois offensive et défensive.

Mots-clés : ironie socratique, ironie romantique, masque, dissimulation

جمالية المفارقة في رواية "رائحة المونتيك" لمحمد خير الدين

المخلص: لا يعتبر أدب السخرية فقط وسيلة غير مباشرة يتخذها الكاتب للتنديد بظلم و اضطهاد السلطة بل يمكن أن تصبح منهجا بحد ذاته في الكتابة الروائية. استنادا إلى النظرية الرومانسية الألمانية سنحاول في هذا المقال إظهار هذه الخاصية في رواية الكاتب محمد خير الدين «رائحة المانتيك».

الكلمات المفتاحية: أدب السخرية، نظرية السخرية، ألمانية القناع.

Aesthetics of irony in « une odeur de mantèque » of Mohamed Khair Eddine

Abstract

The controversies have increased about the existence of irony in the seventies' North African text. Many experts assure that the majority of North African writers give prior to satire or polemic at the expense of irony. They justify their opinion firstly through the serious and grave character (nature) of the North African society which banishes laughter. And finally, through the implicit character of the ironic process which constitutes a restriction to the comprehension of the writer's message

that weakens the role of the engaged writer. In this article and through the texts of Mohamed Khair Eddine, we are going to show that irony can, also, exist in texts without leading to laughter to the extent that it totally fits in the writing process. This poetic attribute doesn't make it deprived of political aim. On the contrary, it contributes to the reinforcement of its offensive and defensive dimensions, which makes it a true ally in periods of censorship and crisis.

Keywords: Socratic irony, romantic irony, mask, concealment (dissimulation)

L'ironie fait partie de ces notions ambiguës dont la définition est difficile à cerner. Il suffit de consulter simplement le dictionnaire ou les manuels de critiques littéraires pour se rendre compte de la complexité de ce phénomène. Une instabilité qui fait que l'ironie soit un concept qui :

« Ne veut pas dire aujourd'hui ce qu'il voulait dire aux siècles précédents, il ne signifie pas la même chose en tel pays et en tel autre, dans la rue et en bibliothèque, pour un historien ou un critique littéraire. Deux critiques littéraires peuvent être totalement d'accord dans le jugement qu'ils portent sur la même œuvre, mais l'un peut l'appeler « ironique », l'autre « satirique », « humoristique », « paradoxal », dialectique ou « ambiguë » » (Mueke, 1978 : 478).

Cette ambivalence de l'ironie constitue une véritable contrainte pour tous ceux qui s'aventurent dans l'étude de ce concept. Un embarras qui ne se rattache pas seulement à ses multiples définitions. Mais aussi aux probables confusions qu'elle suscite avec d'autres termes voisins comme l'humour, le sarcasme ou le cynisme. Néanmoins, on peut recenser trois grandes catégories de l'ironie : l'ironie comme figure de rhétorique, l'ironie socratique et l'ironie de situation. Chacune de ces variétés privilégie un trait qui la distingue comme le sens contraire, la dissimulation ou le hasard. Malgré cette diversité, c'est l'ironie rhétorique qui a longtemps affirmé sa prédominance ce qui est derrière cette assimilation de l'ironie à l'antiphrase. L'ironie rhétorique énonce des propos qui contredisent la véritable pensée, elle fait passer le blâme pour la louange, et vise essentiellement la ridiculisation de sa cible. Cette dernière caractéristique la rapproche beaucoup de la dérision et du rire.

A partir des années 70, et avec l'avènement de la modernité et de la postmodernité, l'ironie n'est plus appréhendée comme un simple procédé rhétorique dans un texte littéraire. Son intérêt s'est déplacé de la rhétorique vers la littérarité. Elle commence même à être envisagée comme une technique d'écriture. Ce lien entre littérarité et ironie, a été déjà évoqué dans les travaux théoriques des romantiques allemands de la fin du XVIII^e siècle. Et c'est grâce à eux, que les rapports entre l'ironie et le genre romanesque sont analysés, et mis en relief pour la première fois.

Ces études romantiques sur l'ironie et le roman, sont initiées par Friedrich Schlegel dans son ouvrage « *Fragments* », « *Lyceum* ». Elles sont d'une grande importance pour la compréhension de l'ironie littéraire. Cette conception romantique de l'ironie est connue aujourd'hui sous le nom d'ironie moderne. Elle lie « la littérature à la philosophie, qu'elle avait désertée depuis Platon » (Schoentyes, 2001: 100).

L'ironie romantique a des origines philosophiques, elle s'inspire de Socrate et de sa dialectique. Elle se base sur une confrontation avec l'interlocuteur et avec soi-même. La théorie romantique de l'ironie privilégie la pluralité des points de vue qui pousse toujours à une interrogation sur le bienfondé des opinions. Elle montre que la vérité est toujours relative et trouve bien une partie d'elle-même, dans la multiplicité et la réflexivité. L'ironie romantique joue constamment sur l'ambiguïté et le brouillage pour maintenir son interlocuteur dans le doute et la contradiction. Elle encense la solitude du moi et montre sa rupture avec le monde. Pour les théoriciens romantiques, le moi est toujours oblique et instable dans la mesure où il traduit une scission entre le réel et l'idéal.

Pierre Schoentyes explique cette différence entre l'ironie rhétorique et romantique, il précise qu'alors que *l'ironie rhétorique, qui loue pour blâmer, n'est qu'un détour dont se sert l'orateur afin de souligner son point de vue, l'ironie romantique s'efforce de brouiller les pistes et d'interdire toute affirmation définitive sur la manière dont le sujet adhère à ses paroles. L'ironiste romantique ne parle pas pour exprimer sa pensée, mais pour la dissimuler. Pas comme un menteur, souvent un vantard qui veut se faire passer pour ce qu'il n'est pas, mais comme quelqu'un qui entend affirmer son caractère fondamentalement multiple. L'insincérité est de règle dans l'ironie romantique parce que c'est la condition qui garantit au sujet la liberté la plus grande possible. C'est elle qui permet de dire une chose et son contraire : le poète n'est plus obligé de choisir, il est à la fois l'un et l'autre.* (Schoentyes, 2007: 96).

Ainsi, les fondements philosophiques de l'ironie romantique ont édifié une vision de l'ironie, en harmonie avec la complexité du texte littéraire. Elle souligne la liberté de l'auteur vis-à-vis de sa création et se présente comme une conscience critique qui bouleverse la crédibilité de la fiction et son caractère illusoire.

Ce constat fait que les traits associés à l'ironie romantique soient ceux de la critique contemporaine. Des procédés qui rassemblent la métafiction et l'autoréflexivité, la destruction de l'illusion de fiction, les jeux de masques et de dissimulation, la prédominance des contrastes et des contradictions. A ceux-ci s'ajoutent diverses formes d'intertextualité parodiques, d'hybridation et de valorisation du fragment.

Cet ensemble de traits ainsi réunis, génère une œuvre ouverte qui offre à ses lecteurs beaucoup d'espace et une grande liberté d'interprétation. Ce ci dit, on peut affirmer à travers la théorie romantique que le caractère sérieux et l'humeur grave, de la population maghrébine ne contredit en aucun cas l'usage de l'ironie. Car ce procédé peut aussi s'associer au discours sérieux dans la mesure où

« Un roman peut être ironique sans qu'une seule phrase prête au sourire. Cela dépend du point de vue où l'auteur se place pour envisager la vie. Cela dépend de ton qui lui est dicté par la nuance et sa contemplation pour analyser la vie. Cela dépend de la façon dont il pose ses personnages et du degré du sérieux qu'il leur accorde. Cela dépend des ambitions intellectuelles de l'auteur » (Kahn : 52).

Plus encore, on peut même avancer que le caractère éclaté du texte maghrébin semble parfaitement assorti avec le procédé ironique. Car le dédoublement, le brouillage énonciatif, et la fragmentation qui sont des critères essentiels dans ces textes font partie de la nature de l'ironie romantique. Ainsi leur usage n'exclut pas l'ironie, bien au contraire, ils assurent cette discrétion nécessaire au discours ironique du moment que :

L'ironie n'est rien d'autre que la question posé par le langage au langage, une façon de mettre le langage en question par les excès apparents, décalés du langage(...) face à la pauvre ironie narcissique d'une langue trop confiante en elle-même, on peut imaginer une autre ironie parce qu'elle joue des formes et des êtres (Barthes, 1966 :79).

Malgré l'intérêt du regard des romantiques allemands et sa singularité. On lui a reproché selon Behler et Breda Allemane son idéalisme. Car pour Schlegel et le groupe d'Iéna, la littérature est incapable de retranscrire le réel dans l'infinité de ses complexités. Elle n'est pas un fragment de la réalité, elle ne renvoie pas à un dehors: *C'est une poésie de la poésie*. De ce fait, la création littéraire se trouve dans un processus réflexif et *l'ironie n'est que cet étonnement de l'esprit sur lui-même*.

Dans le roman maghrébin, cette autoréflexivité n'est pas un objectif en lui-même car cette littérature a été fondée sur la contestation d'un réel. Ce qui fait que l'ironie romantique soit insuffisante pour l'analyse complète de notre œuvre. Par conséquent, nous allons procéder à sa combinaison avec d'autres théories qui la complète en préconisant la référence au contexte afin de montrer que ce moyen détourné du langage, exprime à la fois la fibre satirique et artistique des écrivains maghrébins.

1. Les jeux du masque dans une odeur de mantèque

Avec l'ironie romantique, ce rapport déjà existant, avec les identités cachées, ce jeu sur l'être et le paraître, les travestissements et les reconnaissances, propre à la comédie antique, sera transposé au message littéraire qui joue sur l'explicite et l'implicite.

De ce fait, La théorie romantique renoue avec la tradition socratique qui se base sur la dissimulation et la feinte. Elle suit en cela les premières occurrences connues de l'étymon *eirôneia* et de *l'eirôn* où l'ironie signifiait une interrogation qui feint l'ignorance. Ainsi le feindre et la dissimulation sont très proches. Lorsqu'on feint, on dissimule des sentiments, des pensées ou des idées, ce qui nous renvoie impé-riativement à l'ironie socratique.

Cependant, le support idéal pour feindre et dissimuler est le recours au masque. C'est un moyen efficace pour se protéger, se défendre, ou même manipuler. Cette propriété du masque est exploitée par plusieurs écrivains maghrébins durant les temps de crise à travers une écriture à la fois offensive et défensive.

La dissimulation, qui est un enjeu principal du masque conduit à une diversité de mises en scène de soi sous le couvert du masque. Une pluralité qui correspond à des fonctions différentes, comme elle pose le problème de l'opposition entre le vice et la vertu, le bien et le mal.

Le roman de l'écrivain marocain Mohamed Khair Eddine *une odeur de mantèque* publié en 1976, nous entraîne avec son personnage dans l'univers mortuaire et fantastique. Le livre de Khair-Eddine met en avance le masque dans toutes ses appréhensions. D'abord par ce personnage négatif du vieux qui arbore un masque de tyran, anti social, et cynique. Et puis par cette écriture dont l'allure déroutante suppose une critique véhémement à l'égard de la société, de la religion et du pouvoir politique.

Dans *Une odeur de mantèque* le personnage du vieux se présente comme un anti héros. Avec son aspect nuisible et destructeur. Il se met dans la peau du bourreau, ce phénomène de vampirisation a été déjà mis en œuvres dans son roman *Le déterreur*, où le personnage principal se métamorphose en vampire, profane les tombes des ancêtres et se nourrit de cadavres. Cet outrage fait aussi de Khair-Eddine un « écrivain vampire » dans la mesure où il s'identifie à son personnage, un état allégorique à travers lequel l'écrivain assouvie son désir de dire le réel. Ainsi, il fait dire de manière implicite au personnage, ce qu'il pense car l'écrivain comme le note Bakhtine « a toujours besoin d'un masque consistant, Formel, lié à un genre qui définirait tant sa position vis-à-vis de son existence que sa position vis-à-vis de l'exposé de cette existence » (1978: 307).

Le caractère cynique et égoïste du personnage, le détache toute relation et dépendance affective envers toute sa famille même sa femme et ses enfants. Un portrait négatif dont le comportement provocants reflète une attitude malveillante qui peut être interprétée comme une feinte, car le masque ne dissimule pas seulement une identité mais en instaure une nouvelle. Ainsi la personne feint d'être une autre personne et essaye de la mimer dans ses moindres détails.

A travers ce masque de tyran, le vieux feigne aussi de faire siennes les opinions, les émotions et les intentions d'un personnage négatif, car dans une véritable feintise :

« L'ironiste doit se mettre au diapason (sich einfühlen) de l'esprit de la personne qui sera l'objet de son ironie. Il ironise en empruntant pour ainsi dire l'opinion, l'intention, l'émotion etc. de son adversaire et en les exprimant tout « comme si » elles étaient les siennes. » (Jancke cité par Mulligan, 2007 : 12).

De ce fait, Le vieux fait semblant d'adhérer à ce monde de vice et prend même sa défense en affichant son indifférence et son mépris envers les valeurs morales. Cette position distante du personnage vis-à-vis du bien et de l'idéal, nous incite à dire qu'il y a une possibilité de pseudo-ironie ou d'ironie feinte. Le pseudo-ironiste se comporte "comme si" il était ironique. Il n'a pas de vrais sentiments à l'encontre de ce qui semble être l'objet de son ironie, ces sentiments sont aussi simulés.

Cette stratégie de faire semblant ou de feindre chez Khair Eddine est révélée par la fragilité du personnage qui se perd entre deux consciences contradictoires, celle du bien et du mal. Un duel qui dévoile une certaine sensibilité envers les malheurs des autres, un sentiment que le vieux tente de surmonter et refuse de reconnaître car il représente la faiblesse et la soumission dont il a été victime durant sa jeunesse.

Par ailleurs, la mémoire défaillante du personnage et son hésitation constante ralentit le processus de dévoilement, car en entrecoupant les propos débordants et la critique directe par des scènes imaginaires, des corrections ou des reformulations, le discours du vieux perd sa crédibilité et confirme le caractère non sérieux de ses propos.

Ainsi on peut dire que le personnage du vieux est à la fois un satiriste et un ironiste, dans la mesure où d'un côté il feint de défendre la bêtise en adoptant le point de vue déficient d'un personnage qui ne reconnaît pas les valeurs morales, et se pose aussi comme satiriste, car après tout il parle au nom de ces valeurs qu'il connaît mais qu'il feint de dénigrer toute en dénonçant leur dévaluation.

Par conséquent, on peut dire qu'en incarnant cette déviance qui creuse au fin fond de la société. Le vieux n'expose pas seulement la dégradation du monde, en

se rapprochant le plus possible des travers des hommes. Mais va aussi à l'encontre des vices en poussant le mal à l'extrême, car l'exagération est aussi une forte dénonciation puisqu' « un locuteur dans un roman est toujours, à divers degrés un idéologue et ses paroles toujours un idéologème » (Bakhtine, 1976 :153).

De tout ce qui précède on peut déduire que cette dialectique et cette feinte observées chez Khair Eddine peuvent être aussi considérées comme une inversion de la conception rhétorique de l'ironie. Car l'énonciateur ironique feint d'adopter le contre, en disant le contraire de ce qu'il voudrait vraiment dire en feignant de louer un acte blâmable. De ce fait, il porte un jugement sur une valeur. Cependant, au lieu de vanter la valeur positive, il exalte la valeur négative, paradoxalement pour justement renforcer la valeur positive. Ce que les sémioticiens appellent des passions dysphoriques et disjonctives. Car ce mécanisme d'inversion adopté par l'ironiste élève à une puissance maximale la vertu qui aura plus de force persuasive que le vice.

Pour finir, on peut dire qu'en misant sur le portrait négatif du vieux, Khair-Eddine veut éveiller en l'âme de ses lecteurs des passions dysphoriques et disjonctives, telles que la colère, l'indignation, il vise à amener le lecteur, d'une part, à se persuader d'une vertu et, d'autre part, à se dissuader du vice.

2. La poétique de la dissimulation

On a déjà souligné que l'ironie peut fonctionner dans un texte littéraire comme un terme générique qui englobe des concepts différents visant à marquer la distance. Dès lors, l'ironie devient une littéarité c'est à dire la littérature elle-même. Elle sera un véritable moyen de transformation du genre romanesque et un outil de questionnement sur le statut de l'écriture. Donc on peut considérer la subversion et l'éclatement qui habite le texte de Khair Eddine comme une distanciation ironique par rapport aux modèles littéraires canoniques. Une figure ironique qui ne se localise pas dans un énoncé mais qui contamine l'ensemble de l'œuvre à travers le brouillage énonciatif, la narration disloquée, le jeu sur les attentes du lecteur et la fragmentation.

3. La narration ironique

L'ironie littéraire dans *une odeur de mantèque* est l'expression d'une double pensée dans la mesure où la responsabilité de l'ironie peut être attribuée au personnage ou à l'auteur qui occupent la position d'ironiste. Ces derniers dans notre corpus savent bien cacher leur vrai dessin et feignent une ingénuité qui trompe leur entourage. Car le narrateur fait semblant de défendre une position qui

contredit la vérité de l'auteur. L'ironie est aussi celle d'une conscience critique propre au discours ironique, dans la mesure où le narrateur avec ses traits confus, et son identité floue ou plurielle fait transposer la notion de masque au niveau du récit narratif.

Dans *Une odeur de mantèque* les instances personnage, narrateur et auteur sont enchevêtrées, ce qui fait que les commentaires et les actions narratives contribuent souvent à élaborer la modalisation ironique. Un détachement énonciatif qui fait de la parole un labyrinthe et qui suppose une distanciation par rapport à l'univers fictif. Néanmoins, cette confusion des voix, de l'auteur et du narrateur permet de détecter la tonalité ironique du narrateur lorsque celui-ci énonce sur un mode sérieux un point de vue qui ne correspondrait pas à la véritable pensée de l'auteur. Par ailleurs, cette œuvre, se caractérise par des va-et-vient incessants entre le récit, c'est-à-dire le discours du narrateur, et les pensées du personnage, qui s'enchaînent de façon presque imperceptible, de telle sorte qu'il est impossible de définir où commencent et où s'achèvent leurs points de vue relatifs. Ainsi ces deux instances possibles du discours sont très souvent floues et ambiguës.

Chez Khair-Eddine, les commentaires du narrateur sont lancés dans des situations inattendues. Ils entrecoupent des scènes réelles et imaginaires, ce qui les rendent ambigus, comme dans cette scène où le vieux subissait la torture, et au milieu de quelques passages délirants jaillit cette phrase *quelqu'un me retira le droit à la parole, ce pourquoi, je ne saurai plus vous parler directement* (Khair-Eddine, 1976 : 65).

Le lecteur se retrouve indécis quand à l'identité de l'instance qui parle s'agit-il du vieux qui parle à ses tortionnaires ou de l'écrivain condamné par la censure. Dans les deux cas, ces énoncés sont des commentaires indépendants de l'intrigue, ils marquent un écart par rapport à l'histoire mais ils sont aussi une allusion et une dénonciation de l'absence de la liberté d'expression au Maroc. Cette condamnation se poursuit et les propos deviennent de plus en plus claires, la censure devient une menace de mort : « *je ne puis tout transcrire sous peine d'être radié de ce globe* » (Khair-Eddine, 1976 : 50). Mais voilà encore une fois que le doute se réinstalle, le narrateur recommence son délire : « *Pourquoi je me raconte tout ça ?* » (1976 : 102).

Ces épisodes embrouillés marquent l'œuvre entière à cause de ce narrateur désorienté qui interrompt à chaque fois le récit qu'il propose, en ajoutant des éléments superflus dans l'économie narrative. Des souvenirs d'enfance, des scènes obscènes, des personnages improbables et des téléportations aléatoires perturbent le déroulement serein des événements. Cette distanciation ironique et

ce dépaysement prennent pour cible non seulement les personnages mais aussi le lecteur, qui se retrouve totalement abusé. Cette position du narrateur peut être considérée comme une stratégie d'esquive de l'écrivain qui essaye de divulguer des vérités en les masquant, afin qu'on ne puisse pas prendre ses propos au sérieux. Néanmoins le lecteur attentif doit se montrer vigilant pour ne pas perdre la véritable signification et se laisser entraîner par le délire du personnage.

Pendant si ce statut douteux du narrateur est une caractéristique de l'ironie romantique. Son usage immodéré risque d'altérer la fonction du narrateur fiable. C'est ce qu'explique Philippe Hamon qui considère dans son analyse de l'ironie, qu'une attitude démesurée risque de nous *priver de nos croyances*. Il établit une distinction entre une ironie classique (qui pourrait être l'ironie celle d'un Voltaire par exemple), qui laisse facilement deviner ses cibles et ses implicites, et une ironie moderne, faisant « flotter indéfiniment ses signifiés » (Hamon, 1996: 59).

4. Le jeu avec les attentes du lecteur

Dans la mise en scène ironique, l'implication de la figure du complice et ou du lecteur est vitale. C'est lui qui décode le feuilletage énonciatif, repère et déchiffre, sans lui les effets ironiques n'existeraient même pas. Pierre Schoentyes, insiste sur le rôle primordial du lecteur en affirmant que

« [L]a dynamique de pensée de l'ironie n'existe [...] qu'à condition que le lecteur participe activement à la constitution d'un sens. Il considère même cet interprète comme « l'inventeur de l'ironie », dans les deux grandes significations particulières que peut avoir ce mot. Soit, comme l'inventeur d'épave, il retrouve quelque chose qui a existé, ce sens préétabli qui découle d'une intention, soit, comme l'inventeur d'une machine, il construit un sens qui n'existe qu'à partir du moment où son ingéniosité le fait surgir » (Schoentyes, 2007: 96).

Philippe Hamon va jusqu'à considérer que l'ironie transforme le lecteur en coproducteur de l'œuvre, en restaurateur d'implicite, de non-dit, d'allusion, d'ellipse, et qu'elle [le] sollicite dans l'intégralité de ses capacités herméneutiques d'interprétation, ou culturelles de reconnaissance de référents (Hamon, 1996: 151).

Si l'ironie est un moyen pour le narrateur pour se détacher temporairement de la matière de sa fiction, et se solidariser avec le destinataire de son énoncé, c'est-à-dire le lecteur. Les rapports du narrateur à sa fiction ainsi que les rapports narrateur - personnage - lecteur sont chez Khair-Eddine profondément modifiés. Le narrateur fait semblant de ne plus adhérer à sa fiction, il ne cesse de commenter et de souligner le caractère contingent de ce qu'il décrit ou raconte. Il crée une fiction piégée adressée uniquement à un lecteur averti.

L'on peut approfondir cette réflexion sur le rapport ironie et lecteur en s'appuyant sur les outils d'analyse développés spécifiquement par Umberto Eco sur la réception littéraire. Selon Eco, le « Lecteur Modèle » collabore au développement de la fabula, c'est-à-dire au « schéma fondamental de la narration » en anticipant les stades successifs. En se basant sur ses connaissances intertextuelles le lecteur construit des hypothèses de lecture et au fur et à mesure de la lecture, les états de la fabula confirment ou infirment (vérifient ou falsifient) les anticipations du récepteur.

Cependant ce rapport d'incidence est loin d'être aussi simple chez Khair Eddine, car l'auteur joue constamment avec les attentes de ce lecteur modèle. L'incipit d'une *odeur de mantéque* suscite en effet une attente si forte du lecteur dans la présentation du cadre spatio-temporel, des personnages et de l'intrigue. Il installe le lecteur dans l'univers du conte traditionnel via la présence de la figure de l'orateur et de son auditoire, autour de la *Halqua*. La première phrase « *asseyons-nous, asseyons nous et regardons bien ! Miroir, écoute-moi* » (Khair Eddine, 1976 : 9) confirme cette intrusion dans l'univers du conte. Plusieurs éléments du merveilleux authentifient cette entrée dans le monde féérique comme le miroir, le sorcier et la métamorphose des personnages. De ce fait, le lecteur, plus ou moins inconsciemment, construit des prévisions par rapport à ce modèle d'écriture et s'attend à ce que, comme dans la majorité des œuvres de ce genre les événements se succéderont suivant le fil tressé par l'intrigue et les exigences de la quête.

Malheureusement, toute la suite consiste en une déconstruction progressive et systématique des attentes qu'élabore le lecteur à mesure qu'il progresse dans sa lecture. Les interventions et les oublies, les corrections du narrateur, interrompent l'intrigue et coupe le fil de l'histoire, ce qui transforme l'écriture en une parodie de toutes les règles de la présentation habituelle du conte. L'écriture essayiste de Khair Eddine rompt avec la narration traditionnelle en proposant un texte qui semble être en perpétuelle mutation. Dans *une odeur de mantéque*, le doute est un élément constant qui détruit à chaque reprise la linéarité du récit et fait éclater la fiction au point d'avoir l'impression que le narrateur lui-même ignore la suite de son histoire « *puis redépart. Vers où cette fois mon gars ? , Qu'allons-nous donc faire ?* » (Khair- Eddine, 1976 : 48).

La démesure s'empare petit à petit de l'ensemble de l'univers fictif : diables et anges, crapaux et serpents, forces invisibles, tous ces éléments concourent, à l'avortement de la possibilité d'une narration sereine, le changement brusque du décor et du temps, affectent d'abord le personnage du vieux, puis la matière de la fiction et finalement le lecteur.

Cette subversion de la faculté euphorisante du conte, et ce sabotage sont engendrés d'abord par la fragilité de cette voix qui mène le récit, une voix qui se dédouble et se lance dans des monologues intérieurs détruisant de la sorte la posture des instances, on ne distingue plus qui raconte et qui écoute. Une situation qui oblige à chaque fois le lecteur ou l'auditeur à revoir l'ordre des événements. Par ailleurs, le jeu sur la fiction /réalité, renforce cette perte, et altère les traits de ce sage narrateur qui devient désormais un individu délirant, qui erre entre le rêve et la réalité, et entre les multiples histoires qu'il raconte et dont il fait souvent partie.

Par ailleurs, cette parodie du merveilleux basée sur le renversement, et les jeux sur l'illusion s'apparentent plus au registre fantastique, car l'alternance entre les décors réels et les éléments surnaturels surviennent brusquement, comme si une force inconnue enfile et défille les événements. « *Tout d'un coup le super vieux se retrouva dans cette turne de souk où il exerçait jadis le métier d'écrivain public et de guérisseur* » (Khair-Eddine, 1976 :26), « *brusquement la montagne lui apparut* (Khair-Eddine, 1976 :9) « *des êtres neufs apparurent aussitôt ; tenant chacun, une espèce de drapeau* ». (Khair-Eddine, 1976 :10)

Ce glissement vers le fantastique est engendré par cette attitude envers le lecteur laissé dans le doute et l'indécision. Une cruauté envers le lecteur commune à l'ironie et au genre fantastique car si l'ironie joue souvent sur le discours implicite, le sous entendu et le présupposé. Le discours fantastique joue sur le visible et l'invisible, ce qui est d'une certaine manière l'égal du dicible et de l'indicible propre à l'ironie. De ce fait les deux discours comme l'affirme Philippe Hamon actualisent un regard oblique qui rend difficile voire impossible une quelconque attente de la part du lecteur.

Une volonté de l'auteur, ce militant de la guérilla linguistique, qui laisse son lecteur toujours sans répit, en l'entraînant dans une spirale, qui l'oblige à mobiliser tout son patrimoine intellectuel, ainsi la lecture devient une activité créatrice qui se met à la quête non seulement du signifié mais aussi du signifiant, car aux yeux de Khair-Eddine :

Seule la sensibilité du lecteur compte, à mon sens ; le lecteur meuble son imaginaire avec ce qu'il récupère dans un texte. Le lecteur est une sorte de brocanteur ; le bon lecteur est celui qui trouve son plaisir dans le texte(Barthes). Cela s'appelle s'aérer l'âme. Un texte rébarbatif est un poison. A éviter. [...] Je n'écris pas pour écrire, mais pour donner vie à des gens, des paysages et des choses. (1976 : 3).

Cette institution du lecteur et cette activation de la perspicacité herméneutique visée par Khair Eddine est réclamée par Schlegel qui lie la philosophie, l'ironie et la poésie. De ce fait chaque membre de la société doit être à la fois poète et philosophe pour participer à la pensée en commune et à ce que les romantiques allemands appellent *l'œuvre de l'infinie perfectibilité*.

5. La fragmentation et l'ironie

On ne cesse de pointer du doigt ce caractère excentrique et décadent du roman de Khair Eddine, une singularité investie dans une réflexion qui conjugue discontinuité et fragmentation. Ces ingrédients fortement liés à l'ironie sont pour Jankélivitch une force de morcèlement, car « écrire en fragment revient pour celui qui riait de tout et ménageait de rien à pulvériser cette tentation totalisante que nous appelons sérieux » (Jankélivitch, 1964 :94). Ainsi et pour conceptualiser esthétiquement cet écart et cette distanciation propre au discours ironique, l'activité romanesque peut associer fragments et récits alternés, une stratégie visible dans *Une odeur de mantèque*.

Malgré que cette œuvre se présente comme l'histoire d'un seul personnage, les souvenirs du vieux surgissent en plusieurs histoires comme celle de Tikharbichine, Hmed Nakos, l'enfant ou le sorcier. Des récits secondaires qui parasitent le récit principal. Ce qui engendre une pensée hétérogène, dont les aboutissements sont peu clairs. L'écriture Khair Eddine est marquée par le fragment qui joue sur l'effacement des Connections entre les idées et les divers éléments du texte, le processus énonciatif s'interrompt toujours après quelques phrases, voire quelques mots, pour redémarrer ensuite. Ce fil textuel constamment rompu sollicite, une lecture éparse et vagabonde.

On peut noter aussi ce brouillage spacio temporel qui empêche le lecteur de se situer. Un nomadisme perpétuel qui amorce les aventures, et qui alternent les niveaux narratifs, cette instabilité d'ancrage suit de près le cours de la mémoire du personnage. Cette disposition séquentielle est génératrice d'ironie puisqu'elle institue sans aucune intervention du narrateur, un système référentiel du roman qui nous permet d'attribuer à un même signifiant deux signifiés différents. Cette superposition et ce croisement des signifiants est une caractéristique stylistique de notre auteur qui s'éloigne toujours d'une transmission facile du contenu en donnant beaucoup d'importance au travail du signifiant.

Par ailleurs, on peut dire que cette alliance entre ironie et fragmentation est issue du chaos. Car les deux notions sont la conséquence d'une conscience partagée et contradictoire. Elles sont deux forces de déstabilisation qui reflètent l'état

d'esprit perturbée du personnage. En détruisant l'unité du texte et en transgressant la linéarité du récit, le dédoublement ironique devient un moteur de destruction de toute représentation claire et univoque, il est « la conscience claire de l'agilité éternelle, du chaos infini et complet » (Schlegel, 1996 : 203).

Néanmoins, cette brisure engendrée par le geste fragmentaire est loin d'être anarchique, elle n'est qu'un reflet de la conception organique de l'Être qui place la totalité simultanément dans le tout et dans chaque partie. Une politique idéale pour l'ironie qui s'infiltrer pour propager le sens ce que suggère Schlegel dans le fragment 103 de *l'Athenaeum* :

« Bien des ouvrages dont on loue la belle ordonnance ont moins d'unité qu'un amas bariolé de trouvailles qui, animées de l'esprit d'un seul esprit, tendent vers un même but. Pourtant ce qui coordonne ces dernières, c'est cette coexistence libre et égale qui sera un jour, les sages nous l'assurent, le lot des citoyens de l'État parfait » (Schlegel, 1996 : 93).

L'interrogation est aussi un élément privilégié chez Khair Eddine car les réponses données à certaines questions posées par les personnages dérivent vers d'autres thèmes ou d'autres questionnements sur des sujets étrangers à ceux qui ont été déjà débattus. De ce fait, l'écriture fragmentaire, devient une ouverture au devenir de la réflexion. Elle reflète à cet égard la revendication de Schlegel d'une symphilosophie ou d'une sympoésie, qui représente un échange actif entre les individus, philosophes et poètes. En combinant différents points de vue, la fragmentation permet :

« de progresser dans le champ de la connaissance d'une manière critique, par un mode de fécondation mutuelle» (Schlegel, 1996: 57), car, dans la quête d'une vérité « totale», seules « des esquisses, des approches successives, des «échappées de vue» [...] sont possibles, et chacune d'entre elles s'exprime par des fragments qui maintiennent l'esprit ouvert à l'infini béant autour de nous et en nous » (Schlegel, 1996: 58).

Cette introduction de fragment peut être aussi interprétée comme une esquivé, une attitude ironique adoptée par l'auteur pour transmettre son message à travers la voix de l'autre. Françoise Susini Anastopoulos, explique que la stratégie fragmentaire peut « s'interpréter comme une décision ironique et le savoir fragmentaire comme un savoir ironique ou d'ironiste, savoir de recul, mais aussi de détente » (1997 :16).

Au final, on peut dire que l'ironie de Khair Eddine est une véritable alliance du politique et de la poétique, de l'attaque et du recul. Avec l'usage de la feinte,

le personnage accomplit sa mission dénonciatrice aux dimensions argumentatives et persuasives car l'ironie « cherche, littéralement, à convaincre les grotesques plutôt qu'à les vaincre. On est persuasif lorsqu'on engage le méchant à toucher loyalement le fond de sa propre méchanceté pour qu'il en éprouve personnellement le scandale » (Jankélévitch, 1964 : 102).

Par ailleurs, on peut constater à travers l'œuvre de Khair-Eddine que l'ironie comme littérature défie toute univocité du sens, elle sème l'ambiguïté et le doute et incite le lecteur à participer à la l'écriture et à la lecture du texte. Tout en sous-entendant un esprit ironique car l'intention de l'auteur est toujours liée à cette volonté de distanciation de toute forme globale et totalisante propre au roman traditionnel.

Bibliographie

- Bakhtine, M. 1975. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Barthes, R. 1966. *Critique et vérité tome 2*. Paris : Le Seuil.
- Berendonner, A. 1981. *De l'ironie ou la méta communication- l'argumentation et les normes*. In : *Éléments de pragmatique linguistique*. Paris : Minuit.
- Françoise Susini, A. 1996. *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Paris. PUF.
- Hamon, P. 1996. *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris : Hachette.
- Jankélévitch, V. 1964. *L'ironie*. France : Flammarion.
- Kahn, G. *L'ironie dans le roman français*, la nouvelle revue, n°24, p52.
- Khair-Eddine, M. 1976. *Une odeur de mantèque*. Paris : Seuil.
- Khair-Eddine, M. 5 février 1976. *Asinus et Ane*, in les nouvelles littéraires n° 2518, p.3.
- Mueke, C. Novembre 1978. « *Analyse de l'ironie* ». *Poétique*, n°36. p. 478.
- Mulligan, K. 2007. *Ironie, valeurs cognitives et bêtise*. Genève : NCCR.
- Pougeoise, M. 1996. *Dictionnaire didactique de la langue française. Grammaire. Linguistique. Rhétorique. Narratologie. Expression et stylistique*. Paris : Armand Colin.
- Schlegel, F. 1996. *Fragments*. Traduits et présentés par Charles le blanc. Paris : José Corti.
- Schoentjes, P. 2001. *Poétique de l'ironie*. Paris : Seuil.
- Schoentjes, P. 2007. « De l'ironie romantique à l'ironie moderne : un sanguinaire plaidoyer en faveur de la peine de mort (Jules Janin) ». In : *Ironies entre dualité et duplicité*, actes de Colloque, textes rassemblés par Joëlle Gardes Tamine, Christine Marcandier et Vincent Vives, Publication de l'Université de Provence. p. 96.