

**Esthétique de l'humour dans
« Le Paradis des fausses espérances »
D'Aïssa Khelladi**

**M.A.Chentouf Soumia
Université de Mascara
Algérie**

L'humour est une notion difficile à cerner (Cazamian, Louis.1960) étant donné qu'elle s'apparente au comique et à l'ironie. En effet, le comique et le genre dramatique constituent deux concepts qui se sont pendant longtemps manifestés en relation avec le phénomène du rire, aussi bien que dans un champ mimétique précis : la comédie met en scène un personnage socialement inférieur, et aboutit à une fin heureuse.

Beaucoup de réflexions sont nées autour de l'humour à la fois comme un trait universel et comme un trait individuel et social, qui diffère d'une culture à une autre. Ceci est affirmé par l'origine étymologique¹ du mot. L'humour est donc en relation directe avec les attitudes du corps, pouvant lui servir de mode d'expression. L'humour juif et l'humour britannique figurent parmi les tendances humoristiques européennes les plus remarquables.

Ainsi, il existe certaines émotions esthétiques comprises dans le discours humoristique, représentant le contexte social et idéologique. Peut-on parler donc d'un humour algérien ? Cela

¹ « Humour » en anglais correspond à « humeur » en français qui signifie « fluide »

semble bien probable dans la mesure où il existe un contexte social déterminé, un terrain propice pour produire l'humour. Donc, en quoi consiste l'humour? Et quels sont ses différents enjeux? En général, on peut le qualifier d'être une forme d'expression, qui rend possible le fait de dégager certains aspects amusants ou inaccoutumés de la vie. Le rire serait la cible apparente de l'humour, mais il peut remplir d'autres fonctions. La dérision est tournée soit vers les autres, soit vers soi-même.

Robert Escarpit évoque d'abord l'aspect dialectique de l'humour qui oscille entre « *l'humour intellectuel* », conscient et orienté, et entre un « *humour affective* ». Il avance la définition suivante : « *L'humour est un sentiment complexe où un fond comique, produit par la présentation volontairement transposée, et en même temps lucide, de nos idées et de nos sentiments, et très souvent modifiée et parfois effacée par une résonance émotionnelle, morale et philosophique, de nuance très variable, produite par une suggestion générale à laquelle contribuent les faits présentés, et les mille signes auxquels se révèle l'attitude intérieur de l'humoriste* » (1991 : 77).

La première caractéristique de l'humour est sa relation particulière avec l'univers affectif. Dans ce cadre, l'humour dramatique serait une forme de comique supérieure, plus noble que le rire habituel. Donc, le comique semble accueillir tout naturellement l'humour. Ainsi, Robert Escarpit tente d'abolir les clivages sémantiques susceptibles d'être entraînés à cause de la terminologie. Pour lui, le rire est un phénomène : « [...] complexe, à la fois psychologique, esthétique et social [...] certains rires sont sans humour et certains humours sont sans rire [...] L'humour des phénomènes à structure dialectique, comportant une phase critique génératrice d'angoisse, de tension nerveuse, et une phase constructive de détente, de conquête de l'équilibre » (1991 : 86).

Donc, l'humour peut mener au-delà du rire, vers une philosophie et une éthique résignées, qui prennent acte des contradictions inhérentes au monde et à toute activité humaine. C'est le cas par exemple de la réplique suivante de Salam qui dit en entendant la voix de Salama :

« Je ne m'étais pas imaginé que la mort avait cette voix de femme. La mort, une femme, je croyais qu'elle était un homme » (Khelladi, Aïssa.2000 : 285).

Dans cet énoncé, on remarque que la dérision que le locuteur provoque, est tournée vers lui-même. Salam qui fait rire le public de soi-même, manifeste une forme de partage avec ce public, tout en habillant cet humour intellectuel, d'allure affective et spontanée. D'où on peut conclure que l'effet créé par l'humoriste doit toucher à l'univers affectif du public.

L'humour employé par Aïssa Khelladi est un humour qui présuppose la présence d'un héros, et la dominance de ce dernier, en totale sur la scène : on peut en déduire que l'humour réclame « une source » dominante, qui réunit toutes ses forces pour créer l'effet comique. Dans *« Le paradis des fausses espérances »*, cette source humaine se manifeste à travers le personnage principal « Salam » : Écrivain raté, menacé de mort et souffrant de solitude, il incarne parfaitement les traits inférieurs qui peuvent être réunis communément sous l'attribut de l'échec : *« Écrire c'est vivre...le problème c'est qu'il faut être à deux. Pas pour écrire, mais pour vivre...Moi je suis seul et le livre que je me prépare pour écrire c'est sur la vie...Le problème c'est cela, c'est que je suis seul »* (Khelladi, Aïssa : 265).

Salam est un objet de dérision, voir d'autodérision partagée de bon cœur avec le public. Par exemple dans l'énoncé suivant : « *Au revoir madame. (Au public :) Au revoir madame...La panne, quoi, le ratage total !* » (Khelladi, Aïssa : 268), Salam implique directement le public dans son autodérision avec l'usage de l'aparté¹, ce qui intensifie cette notion de partage. Nous pouvons déduire que Salam manifeste le paradoxe humoristique dans le discours dramatique avec une certaine naïveté. Salam est présenté comme un novice dans un contexte dont les lois sont indubitablement ignorées ; à l'instar d'un enfant qui n'est pas initié aux évidences et à la sagesse adulte. Dans ce cadre, la naïveté constitue l'ingrédient de base du portrait de Salam. Par là, l'effet comique est le résultat de la confrontation insoucieuse que prend Salam en face des périls. Paradoxalement, ceci provoque un effet comique chez le public dans la mesure où ce dernier est au courant préalablement du jeu d'apparence de l'humoriste, ce qui met en parallèle deux mondes : le monde réel, sérieux, et le monde créé par l'humoriste, celui du non-sérieux.

En effet, le comédien est un lien de médiation entre le représentant (l'auteur) et le représenté (le discours dramatique). Il constitue un simple porte-parole qui se contente de prêter sa voix et qui ne s'engage pas dans les responsabilités éthiques de ses propos : « *Un comédien sur la scène, étalant d'autres sentiments que les siens, ne disant que ce qu'on lui fait dire, représentant souvent un être chimérique, s'anéantit, pour ainsi dire, s'annule avec son héros ; et ; dans cet*

¹ L'aparté est une variante énonciative du discours dramatique, incarnant la double adresse. Le personnage feint s'adresser à soi-même alors qu'il s'adresse au public.

oubli de l'homme, s'il en reste quelque chose, c'est pour être le jouet des spectateurs » (Derrida, Jacques. 1967 : 431).

En plus du sentiment de l'ignorance feinte que Salam donne l'air de revêtir, notons également celui de la fausse modestie, qui se trouve au cœur du discours dramatique d'Aïssa Khelladi, comme dans l'énoncé suivant : « *C'est pour vous, bande d'abrutis, que je me suis fait écrivain !* » (Khelladi, Aïssa : 264).

Salam ici s'adresse aux terroristes qui lui empêchent de travailler à cause des rafales de leurs armes. Mais notons ici deux points essentiels qui nous permettront d'aller plus loin dans l'analyse : d'un côté, Salam se fait missionnaire, il s'auto-mandate pour écrire et changer la situation lamentable du pays. C'est pour cela, que la phrase précédente peut se classer au rang de l'humour, avec ou sans mise en abstraction de la substance lexicale '*bande d'abrutis*', qui possède un trait péjoratif ; Salam a de bonnes intentions, donc sa démarche de la réduction à l'absurde est justifiée. D'un autre côté, cet énoncé ne déclenche pas forcément le rire. L'hypothèse que l'humour est toujours relié à la joie est donc contestée. Pour mieux illustrer ce propos, examinons la phrase suivante : « *Et 'terroriser' ? Vous le connaissez tous aussi bien sûr* ». (Khelladi, Aïssa : 264). Salam s'adresse directement au public, via le pronom personnel sujet « vous ». Cet usage est significatif et plus poignant que l'aparté, car il implique directement le public. On parle ici d'un type particulier d'humour, « *d'humour noir* », car il s'appuie sur une réalité désagréable et triste qui est celle de l'Algérie pendant la décennie rouge. La technique de l'humour ici tourne en dérision cette réalité, c'est une manière habile de changer cette réalité :

« L'Algérie coloniale et post-coloniale n'as pas échappé à cette règle qui veut que l'être humain se défende par les armes de la violence et/ou de la dérision quand il étouffe sous une oppression. Les rires ont donc ponctué une histoire agitée, ils ont rendu compte des relations internes à chaque communauté, des relations intercommunautaires, de l'évolution de ces rapports, des contacts de langues, de la cohabitation des cultures, de la diversité et de l'évolution des formes d'expressions humoristiques » (Chaulet-Achour, Christian & Morsli, Dalila. 2002 : 55).

En revanche, Aïssa Khelladi ne s'apprête pas exclusivement à tourner le personnage principal en dérision, il peut également prendre pour objet les autres protagonistes, en utilisant ce dernier comme source critique. Ainsi, dans l'énoncé suivant, Salam décrit le comportement d' Omar, le terroriste, en l'absurdisant : *« Il n'a pas bronché. Il s'est juste gratté les joues, là où il y avait sa barbe, puis...Non, je ne veux pas médire sur les gens. Il a haussé les épaules. Et m'a tourné le dos. »* (Khelladi, Aïssa : 270).

Nous remarquons que Omar est dégradé par les propos de Salam, car il n'a pas réagit à la provocation de Salam. On peut attribuer à l'humour dramatique une autre dimension, celle de la supériorité intellectuelle de l'humoriste, qui s'intensifie lorsque son interlocuteur ne recèle pas la finesse et l'implicite contenu dans ses propos. Examinons la réplique suivante : *« Salam: Une voix de femme! Est-ce possible? Mais qui ça peut-il être!(on frappe de nouveau à la porte) Qui c'est?*

Salama: C'est moi.

Salam (imitant un perroquet) : Qui c'est?... "C'est moi" qui? »

C'est l'indication scénique qui revêt le caractère humoristique au discours de Salam. Ce dernier reste apeuré de la personne qui frappe à sa porte : car l'absurdité de ce propos, très en usage d'ailleurs dans notre vie quotidienne, réside en l'usage du déictique personnel « moi » ce qui n'est pas tranchant comme réponse à la question : « c'est qui ? ».

Subséquentement, l'humour d'Aïssa Khelladi obéit à la loi de la réduction à l'absurde d'un objet, d'un sujet, ou même trait de caractère. Mais, cette réduction n'est acceptée que lorsqu'elle s'inscrit dans un cadre déterminé : en plus de l'importance de l'existence des bonnes intentions, il est important de projeter le public dans une situation fictionnelle bien arrangée. Le public doit se trouver face à une situation comparable plus ou moins à la réalité, mais qui contient des traces lui assurant toujours son caractère fictionnel : *« Tout se passe comme si nous nous trouvions en face de deux mondes différents qui ne peuvent s'accrocher l'un à l'autre : un monde sérieux, parcellaire, en contradiction avec le premier »* (Château, Jean. 1950 : 449).

Château insiste sur le caractère social de l'humour en affirmant : *« La plaisanterie est un lieu social... Sourire c'est parfois détourner autrui du monde compact des intérêts pour l'appeler à une communion dans le non-sérieux... Le rire a un rôle social, comme l'homme, ce mixte de sérieux et de non-sérieux »* (1950 : 457).

Prenons à titre d'exemple la première scène du deuxième acte de la pièce : Salam consulte le Coran, médite un verset coranique et se juge hypocrite, donc il ne mérite plus ni Salama qui préfère épouser un militaire qu'épouser un hypocrite, ni le

métier noble de l'écriture. Le téléphone sonne, coïncidant avec l'appel à la prière quand Salam s'apprête à se pendre. Salam s'interrompt en disant : « *C'est peut-être Dieu qui m'appelle vers Lui. Est-ce à dire maintenant que Dieu utilise le téléphone pour appeler ses créatures ? Quel temps !* »(Khelladi, Aïssa : 282).

Nous ne pouvons pas dire ici que Salam est mécréant, au point de ridiculiser Dieu et, à ce niveau, nous ne pouvons pas attribuer ce point de vue à l'auteur, puisque cela risque de fausser l'analyse en lui donnant une tendance herméneutique floue. Nous nous référons plutôt à l'affirmation précédente de Salam : « *Est-ce que je crois en Dieu ? Bien sûr, bien sûr j'y crois, mais...est-ce que j'y crois ? Quand j'ai peur, vous avez remarqué ça en vous ? J'y crois très fort, et quand je n'y crois plus, j'ai peur très fort* » (Khelladi, Aïssa : 281).

Nous pouvons donc déduire que l'auteur exerce ici une sorte de suspension de l'évidence (la foi en Dieu, confirmée plus haut). L'apparente indifférence de Salam, même en matière de religion qui constitue un objet très délicat, est née par l'arrêt du jugement de l'évidence. Il en résulte donc un monde absurde. Or, bien que l'évidence soit un élément indispensable pour donner au discours humoristique un trait de vraisemblance, il revient au public de se propulser dans le monde créé et donc de renoncer à la logique de son monde, parfaitement normal et opter _ pour un temps déterminé _ pour la logique momentanée de cet énoncé humoristique, tout en sachant préalablement qu'il s'agit d'un faux-monde, artificiel. Le passage du public d'un monde à l'autre peut s'avérer dur, car les deux mondes refusent de s'embrayer l'un à l'autre, en faisant naître un sentiment

d'indécision et d'angoisse à chaque fois que Salam décale le ton et ainsi, ses propos.

La portée de l'humour est à ce niveau en relation avec un sujet typique. Salam est un bouffon stéréotypé : naïf jusqu'à l'absurde, non-conformiste jusqu'à l'irrespect, il est fatalement condamné à la dérision ; il se trouve entraîné et perdu dans un monde qui lui est incompréhensible, et donc, même les petits détails et les évidences les plus banales sont source d'inquiétude pour lui. En même temps, il fait face ingénieusement aux dangers, en s'hasardant avec la mort. Cette attitude naïve et brave en même temps, déclenche la compassion du public avec Salam, et donc a une portée philosophique : c'est la représentation de l'éternel conflit manichéen entre le Bien et le Mal ; le dénouement heureux de la pièce est la preuve de l'équilibre moral qui s'installe après la tension des péripéties.

L'humour est donc bien plus loin d'être un simple motif de l'écriture dramatique comique. C'est plutôt une véritable arme qui possède une mission critique contre une idéologie déterminée : tout l'enjeu de l'humour consiste à dire une réalité sans pour autant la nommer. On parle ici du détournement symbolique du discours humoristique où Aïssa Khelladi établit une relation entre son discours et le monde réel par le biais de l'humour.

L'essence de la littérature est la créativité fictionnelle. Mais il serait parfois difficile de manifester cette fiction dans le cas où le public peut y déceler certains traits de la réalité, et donc chercher même involontairement de donner au texte un sens résultant

d'une interprétation en relation avec le monde réel. C'est la raison pour laquelle l'auteur peut recourir aux symboles définis comme : « *Objets ou ensembles représentant des idées abstraites qui les dépassent* » (Milly, Jean.1992 : 66). En effet, « *La réalité transposée dans toute écriture, et à forte raison dans l'écriture littéraire, n'est donc pas pure, mais offre plusieurs degrés de signification, en rapport avec l'imaginaire de l'auteur, avec celle du lecteur, et avec la notion d'inconscient* » (1992 : 69).

A ce niveau, nous ne visons pas à traiter l'implicite dans sa totalité, car chaque élément d'implicite langagier peut être avantageux dans une optique définie dans l'échange dialoguel par exemple en faisant référence aux maximes conversationnelles. Ceci dit, l'humour est un véritable terrain pour les usages inédits de la langue : « *Un métadiscours comique s'est notamment développé depuis quelques décennies. On a pu voir se constituer une grammaire fantaisiste, foisonnante, une **dinguistique** à tout crin qui se bâtit au gré des trouvailles ponctuelles ou systématiques* » (Vaillant, Alain. 2012 : 361).

Nous jugeons plus utile de retenir un seul élément d'analyse: le nom du personnage principal « Salam » et ce, afin d'étudier sa dimension symbolique. Plusieurs remarques peuvent ainsi être données sur ce prénom : « Salam » est une racine substantive arabe qui veut dire « Paix ». Dans la religion musulmane, il est aussi l'un des cent Noms Glorifiés de Dieu. Salam insiste sur la valeur sémantique de son prénom lorsqu'il s'est présenté la première fois à Salama par la réitération lexicale, justifiée par la traduction de ce dernier en plusieurs langues : « *Salut, paix, salud, shalom...* » (Khelladi, Aïssa. : 272).

Il contient deux syllabes qui feront appel au conflit manichéen comme à l'union naturelle. Il contient également cinq lettres, ce qui fait référence à la culture maghrébine, dans laquelle le chiffre « cinq » possède une charge occultiste significative. Ce prénom évoque même graphiquement l'idée de flexibilité : la première lettre « S » est d'une forme souple, qui s'apparente à la finesse de l'humour.

Par ce qui a précédé, nous pouvons dire que l'humour dramatique dans « *Le paradis des fausses espérances* » de Aïssa Khelladi est susceptible de provoquer le rire, c'est donc une manière de renverser les valeurs, de traiter gravement les choses futiles ou de traiter futilement des choses graves en mobilisant un personnage stéréotypé, d'apparence ingénue. Esthétiquement, il s'agit d'une production non recherchée sur le plan de la manifestation, et plus ou moins naturelle par rapport aux autres concepts qui se rapprochent de l'humour : le sens de l'humour n'est pas commun entre tout les gens, mais peut l'être en revanche sous une forme de partage et de connivence, un signe d'intelligence sociale. Paradoxalement, l'analyse de l'humour dans des perspectives immanentes en avançant par exemple le champ de la sémiotique des passions peut être non vide d'intérêts.

Bibliographie

Corpus

- Khelladi, Aïssa. (2000) *Le Paradis des Fausses Espérances*, In *Anthologie du nouveau théâtre algérien*, Paris : Marsa, pp. 260-333.

Références théoriques

- CAZAMIAN, Louis. (1960) « Pourquoi nous ne pouvons pas définir l'humour ? » in *Revue Germanique*, pp.601-634.
- CHÂTEAU, Jean. (1950) *Le sérieux et ses contraires*, in *Revue philosophique*, octobre-décembre, Paris.
- CHAULET-ACHOUR, Christian ; MORSLI, Dalila. (2002) *Plus d'un siècle de rire en Algérie : Essai de panorama*, In, actes du colloque « 2000 ans de rire : permanence et modernité », Besançon : Presses universitaires Franc-Comtoises.
- DERRIDA, Jacques. (1967) *De la grammatologie*, Paris : Minuit, coll. « Critique ».
- ESCARPIT, Robert. (1991) *L'humour*, Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? ».
- MILLY, Jean. (1992) *Poétique des textes*, Paris : Nathan, coll. « fac. Littérature ».
- VAILLANT, Alain, (2012), *Esthétique du rire*, Paris : Presses universitaires de Paris Ouest.