


Le discours humoristique et l'effet du risible dans  
*Un homme, ça ne pleure pas* de Faïza Guène

The Humorous Discourse and the Effect of the Comical in  
*Un Homme, ça ne Pleure pas* by Faïza Guène.

Amel ABDALLAH<sup>1</sup>

École supérieure en Génie électrique et énergétique d'Oran, Algérie

[abdallah\\_amel@esgee-oran.dz](mailto:abdallah_amel@esgee-oran.dz)

 0009-0005-9210-5700

Received 03/01/2025

Accepted 31/05/2025

Published 01/07/2025

### Résumé

L'article propose une étude sur le fait humoristique chez Faïza Guène, en mettant en lumière la complexité de ce concept en littérature francophone. L'analyse s'intéresse aux mécanismes discursifs qui suscitent le rire, s'appuyant sur l'analyse du discours et la théorie énonciative développées par J. M. Moura et P. Charaudeau, tout en soulignant la frontière entre « l'autorité du sérieux » et l'humour. Dans le roman, Mourad, personnage principal, use de l'humour pour aborder les dynamiques familiales, les libertés individuelles et tenter d'appréhender les raideurs sociales. Il explore son propre parcours ainsi que celui de ses sœurs, Dounia et Mina, qui incarnent des choix de vie divergents mais déterminants. Le texte est subversif de par les discours caricaturaux de Mourad, qui dévoile son indignation face à l'intolérable christianisation de Dounia et sa résistance face à la liberté du culte en France. L'analyse de l'acte humoristique s'établit dans le cadre d'une « relation triadique » qui implique « pacte énonciatif », approche descriptive des situations énonciatives et procédés langagiers. L'article questionne également la portée du risible et conçoit une « construction collective » caractérisée par le déploiement d'un thésaurus linguistique communautaire, composé d'aphorismes sentencieux et d'éléments intertextuels, conduisant à une esquivance générique. À travers ces mécanismes humoristiques, le roman interroge la fonction libératrice de l'humour et son rôle dans la critique sociale. Le roman se présente comme un miroir à la fois risible et critique des mœurs sociétales, où l'humour devient un outil d'indignation et de réflexion sur l'identité et les traditions.

**Mots clés:** analyse de discours; ambivalence; autorité du sérieux; humour; mécanismes.

<sup>1</sup> Corresponding author: Amel ABDALLAH/ [abdallah\\_amel@esgee-oran.dz](mailto:abdallah_amel@esgee-oran.dz)

Journal of Languages & Translation © 2025. Published by University of Chlef, Algeria.

This is an open access article under the CC BY license <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

### **Abstract**

This article explores the role and function of humor in the literary work of Faïza Guène, focusing in particular on its complexity within the broader context of contemporary French-speaking literature. It delves into the linguistic and discursive mechanisms that generate humor, drawing on the theoretical frameworks of J. M. Moura and P. Charaudeau. These perspectives help to illuminate the fine and often ambiguous boundary between humor and seriousness, particularly in narratives that tackle sensitive social and cultural issues. The analysis centers on the character Mourad in one of Guène's novels, who employs humor as both a survival strategy and a form of resistance. Through exaggerated language, irony, and sarcasm, Mourad navigates the challenges of his everyday life, including strained family dynamics, limitations on personal freedom, and societal expectations. His commentary on the lives of his sisters, Dounia and Mina—each of whom follows a distinct and meaningful path—reveals his internal conflicts and social frustrations, particularly regarding Dounia's coerced conversion to Christianity. This situation becomes a point of departure for critiquing broader debates on religious identity and freedom in contemporary France. The article treats humor not merely as comic relief, but as a triadic interaction among the speaker, the audience, and the context. It shows how humor draws on shared expressions and cultural references, often blurring the boundaries between literary genres. Ultimately, Guène's use of humor functions as both a critical mirror of society and a powerful narrative device for exploring identity, tradition, and resistance within marginalized communities.

**Keywords:** Ambivalence; discourse analysis; humor; mechanisms; seriousness authority.

### **Introduction**

L'humour fut jugé indéfinissable auprès des anglais selon Louis Cazamian, (Robert Escarpit, 1960) néanmoins les anglicistes français ont jugé intéressant de traiter la question puisant dans la théorie des humeurs des grecs renouvelée plus tard par d'autres civilisations. Ces esthéticiens étaient disposés à arborer un système distinguant les fines subtilités langagières entre l'humour, l'ironie, le comique, le burlesque, le ridicule, le grotesque, et tous les autres termes y référant. La confusion est d'autant plus importante auprès des anglais qu'elle a suscité des questionnements. Le premier postulat reviendrait au fait de la méconnaissance de la démarche explicative de la question de l'humour. Dans « Le plaisir de rire » Max Eastman entreprend une réelle confusion entre l'objet de son analyse esthétique qui est « l'humour » et la démarche explicative : expliquer l'humour avec humour. « Le mot latin *HUMOR* était un terme scientifique qui au XV<sup>ème</sup> siècle, possédait sa traduction dans presque toutes les langues civilisées. En Angleterre, il appartient au langage courant, à qui le langage de la critique littéraire l'emprunta » (Robert Escarpit, 1994. p 7). Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, le lexicographe, Britannica , fait montre de la résistance sémantique du terme et relie le mot « Humour » , bien que puisant ses origines de la théorie médicale des humeurs grecques (Jouanna Jacques, 2005). En 1771, L'Encyclopedia Britannica, tranche vis-à-vis de ce cheminement complexe, le terme renvoie aux vocables « fluide » et « esprit » (Escarpit, 1994. p 222).

L'humour apparait donc comme un état d'esprit voire une attitude volontaire de contourner la réalité en ce qu'elle a d'adverse et de réel en s'appuyant sur la réalité vécue et dans un objectif précis : provoquer le rire : « L'humour est déraison volontaire ; déraison qui établit un rapport entre des éléments habituellement étrangers, renverse délibérément une relation entre des faits, des valeurs ou des propositions, exagère jusqu'au paradoxe ou à l'insolite une réalité déjà existante,

imagine aux problèmes des issues contraires au bon sens ou à la logique... Bref, qu'il soit verbal, graphique ou autre, l'humour est une façon consciemment anormale de présenter le monde et ses acteurs. » (Bariaud, 1976, p 222).

Par ailleurs, chez Freud, l'humour prend une dimension psychologique très intéressante puisque ça se résume à l'attitude résiliente défensive que prendrait le moi en réaction à l'adversité de son monde réel et d'où devraient ressortir quelques sensations de plaisir.

Pour Max Kohn, dans son article « l'humour et la psychanalyse », le vocable « humour » « renvoie au latin *humor*, liquide, une substance liquide élaborée par un corps organisé, d'où la définition de l'humour comme ensemble de dispositions, des tendances dominantes qui forment le tempérament, le caractère que l'on attribuait autrefois à la composition, au rapport des humeurs du corps. C'est une disposition à l'ironie, à la plaisanterie. » (Kohn, 2015, p125).

Des considérations étymologiques inhérentes à l'humour, nous retenons aussi, la théorie aristotélicienne qui souligne que l'humour est du « propre de l'homme » du fait que c'est ce qui le différencie de l'animal : « le langage n'aboutit à des effets risibles que parce qu'il est une œuvre humaine, modelé aussi exactement que possible sur les formes de l'esprit humain » (Bergson, 1938, p144) ; bien que cette acception ne relève pas des définitions savantes, elle concrétise l'entité, la plus intéressante dans le fait de l'humour : son écho. L'effet du rire aurait besoin donc d'un « écho » (Bergson, 1938, p144) de sorte à ce que « notre rire est toujours le rire d'un groupe » (Bergson, 1938, p144).

Dans cette optique, l'humour suggère l'existence d'un système discursif communicationnel où la langue s'avère être une source de manipulations langagières aussi fonctionnelles que ludiques voire même dénonciatives. C'est dans cette conception des choses, que nous avons l'ambition de questionner l'humour dans le contexte de la littérature maghrébine, plus particulièrement dans le roman *Un Homme, ça ne pleure pas* de Faiza Guène.

Le roman en question met en avant l'histoire de Mourad membre de la famille « Chennoun » issu de parents algériens, vivant en France. Mourad, personnage principal, relate son récit à la première personne avec humour, parfois sarcastique, l'éclatement de sa famille. Il met en exergue la question des libertés individuelles ainsi que celle de l'héritage familial. Mourad, tente d'échafauder son propre destin et se défaire de l'emprise castratrice maternelle, qui a fait de lui un marginal pusillanime. Et ce, en devenant professeur de français.

A travers les yeux de Mourad, nous rencontrons aussi la destinée des autres membres de la famille « Chennoun », qui vit au seuil du tabou à travers la sœur aînée Dounia. Celle-ci, affranchie, quitte le domicile familial pour s'émanciper dans le cadre d'un processus de christianisation. Dounia incarne la figure d'« intégration ». Elle devient avocate et présidente de l'association *Fières et pas connes*. Sa plus jeune sœur : Mina, travaille à la maison de retraite et suit le modèle de femme idéale aux yeux de ses parents par son consentement à un mariage arrangé traditionnel avec Jalil et avec qui elle aura trois enfants.

Mourad, personnage principal et narrateur auto-diégétique questionne son destin et celui de sa famille par le moyen de l'humour qui intensifie sa démarche explicative du quotidien de sa famille. Ce processus humoristique s'avère être « un évènement psychique » (Guillaumin, 1973, p. 633) ayant probablement une fonction réflexive (Abdallah, 2013) résiliente et « homéostatique ». Nous nous demanderons alors comment le discours humoristique chez Faiza Guène pourrait amener à réfléchir sur sa fonction libératrice en questionnant les libertés individuelles ? Et en quoi le discours humoristique, par l'établissement des connivences, enclenche le processus la résilience ?

L'article propose selon la théorie énonciative et l'analyse de discours, une analyse catégorique des faits humoristiques dans le roman francophone de Faiza Guène.

La problématique de l'humour entrainerait à nous interroger sur l'acte énonciatif même ainsi que sur les mécanismes qui ont suscité le rire ou le sourire. Nous tenterons d'analyser la dimension

discursive de l'humour chez Faïza Guène afin de saisir l'effet recherché et l'inflexion qu'elle peut porter au contexte culturel discursif maghrébin

Nous, présenterons différents marqueurs humoristiques – au sens que donne à ce terme (J. M. Moura, 2010) – en étudiant, dans un premier temps les effets énonciatifs, mécanismes discursifs, l'autorité du sérieux ainsi que les aphorisations sentencieuses et l'autorité inhérente à celles-ci.

Dans « Un homme, ça ne pleure pas », « l'humour est excessivement symbolique dans la mesure où la poétique de la coexistence appelle la superposition de différents types de discours » (Moura, 2010, p.70). Ainsi, les considérations philosophiques, les citations, expressions idiomatiques, écriture scénographique, digressions vis-à-vis du contexte du récit, emprunts, alternent avec des descriptions et dialogues pour le moins singuliers. Dans ce sens, Faïza Guène rassemble des éléments hétérogènes qui sont des épisodes dramatiques que vit la famille « Chennoun » : la fuite de Dounia, l'hospitalisation puis la mort du père, l'emprise de la mère sur la vie des enfants, et les fait surgir au cœur de l'épisode humoristique. La superposition des discours hétérogènes marque l'échappatoire que choisit le personnage principal pour contourner le lourd héritage familial.

### 1. L'ambivalence humoristique

Dans l'histoire du rire en textualité, la frontière est fine. Il est complexe pour la littérature comique de produire un effet hilarant car le texte se présenterait tel : « un médium particulièrement improbable » (J.M. Moura. 2010. p 43) et le lien entre l'auteur et le lecteur est « *in absentia* ». Selon Moura, la littérature textuelle comique, pourrait générer, non pas un rire, mais un sourire : « il se relie à une certaine attitude personnelle souriante, voire emphatique, située entre les pôles du rire et du sourire » (J.M. Moura. 2010. p 64). L'humour particulièrement littéraire est dit plus sérieux, si on l'opposait du champ général du comique, surtout s'il vise à corriger les raideurs sociales.

Dans l'humour littéraire : si l'on devait opposer la comédie au texte humoristique, on pourrait clairement déceler l'effet risible direct de la comédie. Dans le texte, « le rire est substitué au sourire et à la joie épanouie, un plaisir subtil » (Jasinski, 1963. P 292). Dans la comédie par exemple, l'intention des auteurs est bien définie : faire rire, bien que celle-ci regorge d'aspects moralisateurs, critiques de mœurs et d'autres. Le texte humoristique quant à lui, ne rentre pas dans cette évidence, Faïza Guène n'écrit pas son roman pour faire rire, ce serait oxymorique depuis le titre déjà. Mais la question à poser serait : « dans quelle mesure et comment il est loisible de rire quand nous suivons le texte de droit fil. On peut rire plus ou moins et de bien de façons » (Jasinski, 1963. P 293). Autrement dit : en quoi les pleurs d'un homme pourraient être source de sourire ? Dans ce contexte, on peut distinguer dans différents textes, des strates du comique qui constituent le texte.

En effet, loin de partir sur une réflexion sur l'inconscient du texte, l'humour invite le lecteur à réfléchir sur la portée du risible qui rend le locuteur à la fois proche et éloigné, absorbé par un rire « qui se tourne vers soi, car le ridicule n'est pas propre au personnage » (J.M. Moura. 2010. p 72). A vrai dire, on ne peut pas rire de Mourad sans appréhender notre propre hilarité qui nous renvoie vers nous-mêmes et vers les folies d'un monde, celui des rencontres de Mourad par exemple qui nous rappellent nous-mêmes. Ce rire inhérent à la mémoire familiale et qui s'étale au-delà des frontières génériques (comédie/ roman/ scénario...) suscite en nous un questionnement, et qui rend risible tel ou tel caractère, frôlant expressément le ridicule : « un ridicule universel et disséminé, instable et même rétroversif, ayant partie liée avec la raison » (Dandrey, 2002, p 206). A ce sujet, J. M. Moura constate que le rire issu d'un humour textuel n'est pas propre au comique, ni celui de la satire, c'est un « rire dans l'âme », qui comprend les deux composantes de la société : le moi et le monde. Tel est le cas dans « Un homme, ça ne

pleure pas », Le narrateur, Mourad se rit de tout et de tous et apporte même des réformes bien que imaginaires, et porte sur soi et sur les autres des réflexions critiques par le sourire, qui engagent une révision individuelle du lecteur au sein de la société. Ainsi lorsque Mourad, comment l'attitude de sa sœur suite à la sortie de son autobiographie. Il s'implique et se prend pour objet risible au même titre que sa famille: « On devait tous en faire une, rééducation, dans cette famille, reprendre les bases, attraper des pièces de monnaie et éplucher des pistaches dans notre tête. Une rééducation de groupe pour repartir de zéro. Mais c'est toujours la même rengaine, personne ne repart jamais de zéro, pas même les arabes qui l'ont pourtant inventé... » (F. Guène, 2014. p. 197).

## 2. Les rencontres: miroir d'une société risible.

Pour peu qu'il soit réellement risible à l'image de la comédie, l'humour employé dans le roman est toujours restitué par des situations de rencontres ou d'affrontements. Et, il prend toute sa profondeur quand l'ensemble des mécanismes humoristiques infléchissent vers un idéal représentatif « l'héritage familial traditionnel » et dès lors le récit de Mourad, se transmue en une critique plaisante des mœurs sociétales et parfois même politiques, ainsi lorsque Mourad s'interroge sur le devenir de sa sœur qui dit s'être libérée de la soumission parentale « ça fait récit post-libération d'otage. On croirait que Dounia a passé quatre ans dans une grotte en Afghanistan ou chez les FARC dans la jungle colombienne. Et encore, même Ingrid Betancourt a choisi un titre plus sobre et plus modeste pour son bouquin. Si maman apprend ça, j'ose même pas imaginer le nombre de boîtes de médicaments qui s'ajouteront à sa collection » (F. Guène, 2014, p. 117). « Un homme ça ne pleure pas » correspond, dans ce sens, à un miroir amusant de la société *speculum vitae*.

Nonobstant, ce trait spécifique est proche de la satire ou même de l'humour noir, dans quelques extraits du roman. Le texte est d'autant plus subversif, non pas par l'humour généré suite à l'intraitable raideur des opinions mais plutôt par la sincérité obstinée du narrateur auto-diégétique qui s'entraîne dans des discours caricaturaux de part et d'autre à travers lesquels il semble résister et s'indigner même : « Je regardais Dounia mastiquer sa viande crue, je dois l'avouer avec un peu de dégoût. Je ne pouvais m'empêcher de penser à cet *Homo erectus* anonyme auquel on doit la découverte du feu 400 000 ans avant Jésus-Christ et auquel Dounia ne rendait pas justice » (F. Guène, 2014, p. 141). Cependant, lorsqu'il s'agit d'indignation et de colère, le narrateur emploie un ton plus grave et les commentaires critiques et pauses narratives risibles se muent en de critiques virulentes. Notamment lorsque Mourad est invité à une rencontre entre l'ambassade de suède et le ministère de l'intégration en visite à Paris, en tant que frère de Dounia, elle-même, membre de la délégation française. Lors d'un discours sur table entre les invités dits de la haute société, Mourad s'emporte dans un débat avec une invitée : « J'ai un problème personnel avec tous ceux qui empêchent ce que vous faites en interdisant le voile à l'école ! On ne peut pas dire aux gens : « soyez libres à NOTRE manière, il n'y a qu'une seule façon d'être libre, c'est la nôtre ! » Je trouve que c'est absurde ! Et que ça ne fonctionne pas ! ça crée [...] l'injustice ! Tu dis que tu défends les femmes, mais tu penses au nombre de filles qui ont quitté l'école à cause de cette loi ?! Elles ont tiré un trait sur toutes leurs ambitions, sur leur unique chance de sortir de ce système archaïque que tu prétends combattre... » (F. Guène, 2014, p.133-134). L'indignation, incite Mourad à dénoncer certains faits, qui le contrarient personnellement, surtout lorsqu'il s'agit d'imposition. Nous prenons pour exemple ici, les critiques sur le régime gouvernemental français, autour de la question de la liberté qui est l'assise fondamentale, la devise de l'état français.

Cependant, toutes les rencontres de Mourad ne font pas l'objet de critiques aussi directes et satiriques. Selon Jasinski (Jasinski,1963, p 292), l'effet provoqué par l'humour pourrait être hasardeusement architecturé par les multiples rencontres constituant des épisodes risibles. Ainsi

lorsque Mourad, part à la recherche du médecin de son père à l'hôpital constate ironiquement : « Est-ce qu'il existe dans les facultés de médecine un cours magistral donné par un éminent professeur sur l'art d'esquiver les familles des patients ? [...] j'ai fini par retrouver le docteur « attrape-moi si tu peux » et pour avoir avec lui une discussion en marchant ». (F. Guène, 2014, page 79).

Dans d'autres rencontres de Mourad, nous retrouvons aussi cette sincérité du sérieux risible comme sa rencontre avec Liliane l'épouse de Miloud (chez qui hébergeait Mourad), qui, après avoir effectué une chirurgie esthétique, commente : « on dirait Mike Tyson en Blanche ! » (F. Guène, 2014, page 192). Ce rapprochement, bien que, risible, traduit la vision de Mourad sur certains aspects qui font tourner l'homme au ridicule. Nous relevons également sa rencontre avec ses nouveaux élèves au lycée : « Petite armée de sébum prête à en découdre avec moi » (F. Guène, 2014, p 133-134).

Les pauses narratives de Mourad intensifient cette démarche explicative du quotidien de leur famille. Mourad, le narrateur, se positionne tel un psychanalyste qui décortique les malheurs des uns et les bonheurs des autres, il est l'agent défectif. Et le comique du texte provient de ces détours indirects dont fait usage le narrateur où la vérité est pleinement exprimée. De là, on décèle une manipulation langagière qui signe la marque formelle de l'ironie.

### **3. L'acte humoristique : « une relation triadique »**

Dans « un homme ça ne pleure pas », le discours humoristique s'inscrit dans le cadre d'une situation de communication spécifique où l'acte énonciatif est une stratégie pour interpeller l'allocutaire : récepteur, interlocuteur ou le lecteur tout simplement du message. Dans ce contexte, s'établit entre les partenaires du langage une sorte de pacte énonciatif faisant d'eux des complices (Maingueneau, 2012). Cette complicité ne prendrait en effet que si l'auditoire / lecteur, assimile, comprend et adopte cette situation et les procédés y afférant. Dans cette optique, le discours humoristique ne pourrait pas s'appuyer uniquement sur un relevé de jeux de mots, ou les effets relevant de stylistique ou de la rhétorique : ceci ne suffit pas. Ceci nous conduira à réfléchir sur une approche descriptive des situations énonciatives, pour ensuite passer par les procédés langagiers employés à cet effet, puis aboutir vers les effets et objectifs du discours humoristique.

L'acte discursif humoristique se rattache sans conteste à trois éléments incontournables : la situation de communication, « le contrat » humoristique qui est ondoyant et puis ce qui est appelé les « partenaires » c'est-à-dire, à qui est destiné le message humoristique.

Patrick Charaudeau établit une relation triadique qu'entretiennent les partenaires de l'acte de discours humoristique qui sont : le locuteur, le destinataire et la cible. Le locuteur selon lui est celui qui : « produit l'acte humoristique » (Charaudeau, 2006, p 4). Mourad, le narrateur auto-diégétique dans le roman est l'unique producteur du discours humoristique dans le roman. Ce sont tantôt des échanges discursifs entre lui et son entourage (collègues- amis- famille) tantôt des commentaires émis en pauses narratives.

Sa légitimité s'explique par sa position de narrateur qui émaille son texte de discours humoristique afin de nous transmettre sa vision du monde, celle propre à un citoyen beur issu de l'émigration qui voit l'intégration, la liberté, l'héritage familial différemment au sein d'une société occidentale. Son rapport se légitimise donc par sa qualité de narrateur qui le lie avec le public cible : c'est-à-dire le lecteur. Cependant, il est important de comprendre que la question du lectorat est complexe puisqu'ici l'humour donne l'effet visible doublement. La première catégorie du public lectorat/ lecteurs réside dans la communauté à laquelle s'adresse le narrateur dans chaque situation. Ainsi, lorsque Mourad part loger chez Miloud afin de commencer à

travailler au lycée, qui ne se situe pas très loin : « huit jours sans téléphoner = fin du monde [...] mais j'avais peur. Peur qu'elle devine tout, juste au son de ma voix. Avec son flair, son nif, ses intuitions de mère algérienne, j'étais persuadé qu'elle comprendrait que je complotais avec l'ennemi » (F. Guène, 2014, p134).

La deuxième catégorie de lecteurs du roman en question est la communauté internationale, et pour laquelle le narrateur (locuteur, énonciateur) fait allusion continuellement : « toute la planète était en état de choc, et nous aussi. Très loin de New York se jouait une scène tout aussi dramatique, une catastrophe de grande envergure, un genre d'attentat familial. Dans le rôle des tours jumelles du World Trade Center, mes deux parents, indestructibles en apparence. Et dans le rôle des dix-neuf terroristes : Dounia » (F. Guène, 2014, p 24) ou encore dans le passage : « Je commençais à me fabriquer un personnage, celui de Vladimir, homme sans pitié ni remords, élevé dans la toundra par une meute de loups » (F. Guène, 2014, p 178). et aussi dans le passage : « Pour l'occasion, il avait amené ses frères, ses parents, sa sœur, la voisine de sa mère qui l'allaitait quand il était nourrisson, son cousin par alliance et d'autres personnes dont je ne me souviens pas. D'ailleurs, on aurait pu faire entrer les Rolling Stones dans notre salon sans leur prêter la moindre attention [...] ça ressemblait au défilé militaire du 14-juillet. Presque autant de monde et de protocole. » (F. Guène, 2014, p 29).

Ainsi, cette conception triadique perçue par Charraudeau engage une connivence entre les destinataires et le locuteur du discours humoristique. Dans ce sens, les deux partenaires jouent un rôle actif : la coénonciation, ce qui transforme ce discours humoristique en une « construction collective » (Kerbrat-Orecchioni, 1990, p 13). Cette coénonciation peut produire une situation bivalente où le destinataire est lui-même énonciateur et destinataire de l'acte humoristique. Pour atténuer de manière euphémistique l'acte, le locuteur entreprend une sorte d'autodérision, sans faire montre d'un minimum d'estime de soi et se prend donc comme cible au même titre que le lecteur. Ainsi, lorsqu'il était parti rencontrer sa sœur Dounia, suite à l'hospitalisation de son père, Mourad se rit intérieurement de la réceptionniste : « Le visage de la standardiste a soudainement perdu de sa jovialité [...] Elle avait dit « Ah ! » avec un bon définitif. Sur le mode *tu n'as aucune chance de la rencontrer*. Je me suis senti aussi bête que si j'étais allé sonner chez Madonna à l'improviste » (F. Guène, 2014, p 66) ou encore dans le passage : « Evidemment, la dernière fois que j'avais parlé à Dounia, je n'avais pas tout à fait fini de muer. Comme tous les garçons de 16 ans, j'étais un hybride : mi-enfant, mi-singe » (F. Guène, 2014, p 112). Aussi, le narrateur s'adresse à son lecteur dans cet extrait et se rit de lui-même : « Quel con ! J'aurais dû me douter que ce ne serait pas simple. Je lis pourtant des romans » (F. Guène, 2014, p 112). A cet effet, l'usage de l'ironie est poussé à son paroxysme.

Dans cette structure tripartite du discours humoristique, la cible est, ce sur quoi porte l'entièreté du discours humoristique. Charraudeau souligne que c'est une sorte : « de troisième protagoniste de la scène humoristique » (Charraudeau, 2006. p10). Cette cible représenterait donc le groupe social sur lequel porterait le discours humoristique.

Dans « Un homme, ça ne pleure pas », la cible, c'est Mourad, lui-même (le narrateur) puisque le titre porte sur son histoire à lui comme étant un homme qui n'est pas censé pleurer. Cependant, comme étant la première cible, Mourad entreprend une démarche ironique et même satirique qui le dessine comme étant une personne sans intérêt en quête de sens à la vie, tel qu'il le souligne dans cet extrait, suite à son obtention du concours du Capes : « Mon nom suivi de la mention « admis », c'était rassurant. J'allais devenir quelqu'un qui fait quelque chose de sa vie. Je pourrais enfin effacer ce film angoissant qui me hante. Ce cauchemar où je n'ai aucune vie sociale, ni métier, ni amis ». (F. Guène, 2014, p 34).

Mais se prenant pour cible, Mourad légitimise sa situation et la justifie par le poids de l'héritage familial. Il est donc le premier protagoniste de l'acte humoristique. La cible est aussi les autres : Dounia, Mina, la mère, Miloud, tous ceux qu'a rencontrés Mourad et qu'il a caricaturés ou dont il a mis à nu les défauts et dénoncé certains faits et opinions. Dans le roman en question, la cible

est aussi un état d'esprit pour lequel Mourad parfois n'est pas d'accord. Dounia l'affranchie et son intégration abusive, Mina la docile cadette qui s'astreint à rendre l'honneur à la famille, Liliane et Mourad, et leur vie de libertins.

Dans le roman, les actes humoristiques n'établissent pas de réel contrat avec Mina, ici, perçue comme cible. Ceci souligne le positionnement du narrateur qui se prend pour intermédiaire à cet acte, et se dédouane de tout jugement social vis-à-vis de Mina, à qui on ne trouve pas réellement de passages ayant trait à l'humour comparé aux passages énonciatifs presque excessivement humoristiques inhérents aux autres personnages y compris les parents.

Dans l'exemple de Mina, on perçoit ce groupe soumis représentant toutes les personnes disciplinées, malléables, obéissantes poussées à la passivité et au stoïcisme : « le moins que l'on puisse dire au sujet de Mina, c'est qu'elle avait choisi d'emprunter une route différente de celle de Dounia... » (F. Guène, 2014, p 32). Cette presque absence d'acte humoristique inhérent au personnage cible de Mina pourrait véritablement refléter cet sorte d'endoctrinement social que subissent les enfants de générations d'émigrés mais aussi sur l'avis du narrateur vis-à-vis de cette question.

Néanmoins, dans l'exemple de Dounia, c'est une autre catégorie de cible, c'est un peu les opposants. C'est l'affranchie qui a quitté le cocon familial et repoussant tout mode de vie traditionnel, ce n'est pas uniquement une ascension sociale : « La petite élue arabe de province était en passe de devenir la nouvelle coqueluche de l'élite parisienne » (F. Guène, 2014, p 69), c'est une « cible » qui se doit de montrer son intégration forcée en devenant présidente d'association féministe puis membre d'un parti politique: « Dounia plait parce qu'elle symbolise ce que la république fabrique de mieux : une réussite accidentelle » (F. Guène, 2014, p 69). Dounia a épousé la France en épousant un parti politique. Cet excès de liberté est mal perçu par Mourad : « On croirait que Dounia a passé quatre ans dans une grotte en Afghanistan ou chez les FARC dans la jungle colombienne. » (F. Guène, 2014, p 117). Cette « vision normée » du monde inhérente à la discordance de ces personnages sus-énoncés sur le point idéologique ou moralisateur traduit l'intérêt de comprendre cette relation triadique dans ce contexte fictif.

#### 4. aphorisations sentencieuses

#### L'acte humoristique: les

Dans « Un homme ça ne pleure pas », Mourad, personnage principal, dans son évolution dynamique, fait montre d'un certain savoir, d'érudition digne d'un enseignant de français ( qui est d'ailleurs son métier). Il déploie au cours de sa narration une sorte de thésaurus communautaire inhérent aux deux cultures qui le représentent : la culture algérienne et la culture française. En effet, les aphorisations sentencieuses dans le roman ont une double fonction, la première indique un auto-repérage », qui s'avère d'abord un lieu de « surinvestissement » de Mourad, donc de lui-même, étant narrateur, auto-diégétique. La deuxième fonction est le fait qu'ils soient des énoncés « généralisant » où « le locuteur abandonne volontairement sa voix et en emprunte une autre pour proférer un segment de la parole qui ne lui appartient pas au propre qu'il ne fait que citer » (Greimas, 1970. p 309). Ce fait transcende Mourad au rang d'un membre de la communauté des « sages ». Ainsi, lorsque le père chennoun ordonne à Mourad d'aller informer Dounia, sa grande sœur de la maladie de son père, après une longue séparation : « j'ai pensé à l'expression « au petit bonheur la chance ». Néanmoins, le contexte comique de ces aphorisations leur ôte parfois leur effet moralisateur, recherché à l'origine.

Ces aphorisations engagent une réflexion sur leur facteur extralinguistique, où le proverbe appartiendrait selon Dominique Maingueneau : « à un thésaurus qui est censé être connu des usagers d'une langue » (D. Maingueneau. 2012. p 61). Un thésaurus, qui une fois inhérent à une communauté, particulièrement maghrébine ( ici dans le roman), se mue en une *participation* de



groupe (D. Maingueneau. 2012. p 61), qui engendre une fusion imaginaire des membres de ladite communauté dans un énonciateur collectif et qui « à travers les énonciations, institue et confirme l'appartenance de chacun des groupes » (D. Maingueneau. 2012. p 63). Ainsi, lorsqu'on l'aperçoit dans l'expression empruntée de l'arabe dialectal, citée dans le roman dans ses deux traductions, Mourad sollicite l'implication d'un agent extérieur pour ainsi confirmer l'univocité de son discours cultivant de la sorte la participation dans un autre contexte culturel inhérent au pays d'accueil : « la fille du vestiaire a reconnu Miloud : « Hou là, là... H'mar mette ». J'adore cette expression en arabe, elle signifie littéralement : « un âne est mort ». Ma mère l'emploie quand il se produit une chose rarissime et qu'elle s'en étonne » (F. Guène, 2014, p 126). Dans cette optique, le narrateur serait l'humoriste qui est capable de cultiver : « la discordance née de la confrontation discursive, dans un objet « d'exhibition énonciative ou l'éthos humoriste, dans le roman en question par exemple, fait preuve de la culture empirique tout en tentant de conserver cette « autorité du sérieux » dans ses jugements : « il doit y avoir évidemment un rapport avec l'espérance de vie des ânes, qui est plutôt longue. Elle est au moins d'un tiers supérieur à celle des chevaux ». (F. Guène, 2014, p 126).

Charraudeau émet à ce sujet une réflexion sur les deux instances qui subvertissent « l'autorité du sérieux » dont l'exhibition de l'énonciation que nous venons d'étudier.

#### 4.1. « Autorité du sérieux » et intertextualité

Le discours chez Faiza Guène fait coexister l'humour et le sérieux sans que l'un ne contrecarre l'autre, mais au contraire, l'objectif est de corroborer, comme nous l'avons vu dans le point sus-énoncé (les aphorisations sentencieuses). Il est des éléments qui subvertissent « l'autorité du sérieux » dont l'intertextualité.

Dans « Un homme ça ne pleure pas », le narrateur inscrit la majorité de ses discours dans un contexte intertextuel qui se présente comme un lien de rencontre du discours préexistants édifiants. Dans ce sens, chez Mourad, naît une sorte de confrontation de « mille foyers de culture », composant ainsi, métaphoriquement mille discours qui obéissent à des contraintes contextuelles différentes. Ce fond de discours aussi divergent soit-il, converge quand même vers une dichotomie « le sérieux » et « l'humour ».

Le sérieux sous-tend une implication du lecteur, raison pour laquelle Mourad tente d'authentifier sa narration attribuant à son texte une fonction didactique presque similaire aux humanistes de la renaissance transcendant tout l'appareil discursif du texte vers un champ intellectuel d'érudition (Abdallah, 2020).

Rappelons que dans le roman, le métier de Mourad, professeur de français légitimise la portée du sérieux en produisant un message monologique, compréhensible et universel, assumé. Un discours qui se délocalise parfois (ainsi, lorsqu'il transforme l'espace socialisé du récit en scène cinématographique (réf. Intertextualité humoristique et mélange des genres-partie sous-énoncée). Mourad dans, le roman, l'unique détenteur du dit champ discursif, essaime son discours de fragments intertextuels imposant ainsi l'autorité du sérieux par la mise à nu d'un champ référentiel (Abdallah, 2020) intertextuel, à l'exemple de *la citation-culture* : « Alors, j'avais décidé de relire *Les raisins de la colère*, la jeune fille tentait une conversation » (F. Guène, 2014 p 88). D'autres citations fonctionnant comme des signes de connivence et de culture, très proche du type *citation-épigraphe*, sont très présentes dans le roman. Ainsi, lorsque Mourad, s'apprête à lire le livre de sa sœur Dounia, après d'être fait une carrière dans le droit et de s'être immiscée dans le rang des hommes politiques : « j'ai ouvert le livre de Dounia pour la première fois, tout en le planquant un peu derrière mon porte-documents. La dédicace par une citation : « il faut toujours un coup de folie pour bâtir un destin » Marguerite Yourcenar » (F. Guène, 2014 p 151), bien que la suite du texte reflète la relation de connivence que détient le narrateur avec sa sœur et avec ceux qui l'incarnent. Jusque-là, le texte assumé en grande partie, par l'autorité du sérieux porte sur les débordements que subit la famille « Chennoun ». Après avoir quitté le foyer

familial pour se forger un avenir en liberté, Dounia devient aux yeux de son frère une scélérate par son affranchissement du milieu social, éducatif, et religieux : « À la page suivante, le livre était dédié à un certain Bernard T. *T comme intrigant*. T comme t'es qui toi ? Le premier chapitre commençait ainsi : « Je n'ai pas marché dans les pas de mon père, pourtant ancien cordonnier » (F. Guène, 2014 p 151). J'ai bien regardé la couverture du bouquin pour m'assurer qu'il n'avait pas été coécrit avec un clown » (F. Guène, 2014 p 151). La citation ayant une fonction phatique prédomine dans le but de provoquer une fonction d'adhésion.

Dounia ayant trahi les siens continue dans sa provocation. Ainsi, la citation-épigraphe, devient citation-preuve, qui provient au cours d'un appareil discursif argumentaire sérieux comme pour étayer la trahison de Dounia. Mais très vite la frontière entre le sérieux et l'humour prend un nouveau tournant : cela devient de l'humour noir. Il y est présenté comme seul lien de résolution de possible entre lui (sa famille aussi toute entière) et Dounia. Le terme « Clown » avance la déduction que l'humour noir dépasse la conception de l'humour tout court et fait triompher le principe du plaisir sur le principe de la réalité. La réalité extérieure abrupt se transforme en une occasion de plaisir.

La citation intertextuelle, prend parfois chez Faïza Guène un air de sarcasme et d'ironie comme lorsque, dans un autre passage, Mourad résume sa relation avec sa mère trop protectrice voire castratrice : « j'ai oublié mon portable à l'appartement [...] On aurait dit une tirade de Phèdre sur une messagerie SFR. Il ne manquait plus que : « Rappelle-moi, bisous, c'est Phèdre. » (F. Guène, 2014 p 193). Dans ce contexte, la *citation-preuve*, se transmue en une *citation-autorité* (D. Maingueneau. 1991. p138) où Mourad, le locuteur s'efface devant l'autorité (ici représentée par sa mère) « du locuteur qui garantit la validité de l'énonciation » (D. Maingueneau. 1991. p138). Le sarcasme ici employé amortit l'autorité du sérieux, ainsi lorsque le narrateur cite *Phèdre*, il sous-entendait métaphoriquement les amours incestueuses et tragiques du personnage principal. Mais Mourad tourne en dérision cette situation tragique à travers son insertion dans un contexte discursif moderne comme pour marquer exagérément cet amour excessif voire narcissique d'une mère à son fils palliant l'absence de Dounia, une absence refoulant tourments et souffrances. La récurrence des citations intertextuelles de type *citation-culture* sont presque toutes inhérentes au métier de Mourad, qui exhibe ses connaissances livresques peut-être pour se mesurer à sa rivale Dounia.

#### **4.2 Intertextualité humoristique et mélange des genres**

L'humour s'établit chez Faïza Guène au croisement des genres et « réunit plutôt qu'il ne sépare (le classement, le partage, l'ordonnance étant du côté du sérieux) » (P. Charaudeau, 2006. p.138). Selon Patrick Charaudeau : « l'humour consiste à se situer dans un genre pour mieux s'en écarter, opération qui se réalise principalement à trois niveaux du texte : l'auto-dénomination (métatexte), les éléments liés au texte sans lui appartenir en propre (paratexte) et les références à d'autres textes constitués en modèles d'un genre (intertexte) ». (P. Charaudeau, 2006. p.139). Mourad, narrateur autodiégétique, procède à cet entremêlement des genres et si l'on appliquait l'opération de *l'esquive du genre* de Charraudeau, on constatera d'emblée que deux niveaux pourraient s'appliquer : l'auto-dénomination et l'intertexte.

Quant au premier niveau, il concerne l'inscription de l'œuvre dans un univers comique proche de la parodie sans que soit précisément annoncée leur vocation » (P. Charaudeau, 2006. p.140). Dans le roman en étude, la narration est à plusieurs reprises interrompue par des bribes de textes méta-discursifs où la présence d'éthos discursif (au point de jonction entre discours et texte) charge le texte d'une nécessité de réalisation orale du texte écrit, voire cinématographique : « j'aurais aimé qu'un réalisateur intervienne. Coupez ! Coupez ! On va le refaire hein ! » (P. Charaudeau, 2006. p.204). Cette réalisation dans le roman épouse un genre d'écriture

scénique, didascalique suggérant des visions imaginaires où le narrateur sérieux s’imagine acteur dans un projet cinématographique de grande envergure :

« Coupeepez ! Cou-peez ! On va le refaire, hein ! Ça va pas du tout, les enfants, on la refait ! Mourad, mon lapin, tu me n’as absolument pas convaincu ! Sois, plus ferme, plus autoritaire. On doit sentir que tu gardes ton sang-froid, là c’était trop fragile, mon bichon ...Allez, on y retourne, et cette fois, montre-toi plus dur. D’accord, mon chat ? Tu dois être un mur, j’veux voir un mur, là ! C’est ça, l’idée ! Pense Mur de Berlin, pense parpaing, pense brique, OK ? Mehdi, mon chou, t’as été parfait, change rien, ce côté brut, p’tit dur sans scrupules...c’est génial ! Refais-moi exactement la même chose, j’adore ton émotion ! Les filles, au maquillage, on en profite pour repoudrer un peu tout ça avant que ça ne se mette à briller§ Merci ! Bon ! [...] Ça fait une heure que je l’ai demandé ! Il est où, le p’tit stagiaire black ? Ok, tout le monde est prêt ? C’est parti ! Moteur ...Ça tourne...Action ! » (P. Charaudeau,2006. p.204).

L’autorité du sérieux assumée au début du roman, devient à demi-assumée, puisqu’elle s’est délocalisée par le brouillage du discours / texte à mi-chemin entre la narration romanesque, le théâtre et le scénario. La vraisemblance romanesque est ici masquée par la présence des autres genres, précisément des sections narratives décrivant les plans de la mise en scène, les séquences comportant leur métalangage technique : « Séquence 1 – intérieur nuit – Silence de mort ... » (P. Charaudeau,2006. p.37).

Ce métalangage nourri de force illocutoire et propose à travers ceci, un autre épisode où Mourad, n’est pas professeur de français, rendu malade par une génération de jeunes gens dont le langage est quasi-incompréhensible : « Casse-moi pas les yeuks. D’jà j’viens d’jà. En plus, j’té connais pas ! T’es qui, toi ? Pff, la vie d’oim, il est sérieux là-ssui ! » (P. Charaudeau,2006. p.203). Cette nouvelle proposition de l’épisode narratif souligne les intentions du narrateur de fuir la réalité en instaurant une connivence avec le lecteur : lui devient acteur, ses élèves deviennent acteurs secondaires et le lecteur spectateur. Ainsi « l’humour opère un suspens entre le caractère prétendu de l’énoncé et ses propriétés réelles » (P. Charraudeau,2006. P.141).

Le deuxième niveau de *l’esquive générique*, : l’intertexte ambigu qui s’applique sur le roman de sorte à mettre en avant l’apparence du sérieux et l’extrait d’écriture cinématographique qui rompt le sérieux et se balance vers un régime textuel moins tragique mais plus dramatique que le comique. Dans l’épisode intertextuel sus-énoncé, le narrateur tourne en dérision une réminiscence d’enfance lorsque sa mère s’est mise à réprimander son ami d’enfance Harry : « Evidemment, Harry n’est jamais revenu à la maison et, quand on ne croisait dans les couloirs du lycée, il me regardait avec pitié, mais ne m’adressait plus la parole. Il a dû faire des cauchemars de ma mère. Sur le mode film d’horreur. *Séquence 1 – intérieur nuit – Silence de mort. Sur fond de fleurs en plastique, une femme en surpoids hystérique entre dans la chambre comme une jument condamnée à l’injection. Son foulard mauve est mal ajusté sur sa tête et elle tient une louche à la main, prête à s’en servir comme d’une arme* » (F. Guène, 2014 p 37).

L’esquive générique dans le roman a une fonction libératrice, qui délivre le narrateur des contraintes du monde extérieur. Ce croisement de l’humour, de l’intertextualité dont fait preuve le texte, témoignent du changement que subit le narrateur partant de l’autorité du sérieux vers la délocalisation. Le dynamisme évolutif des personnages traduit l’évolution scripturale de la conscience qui prend appui sur le vécu et l’héritage familial.

## Conclusion

L’acte humoristique dans « un homme, ça ne pelure pas » est né de l’expression du moi et sa relation avec le monde et est exploré comme un moyen de résilience face aux défis de la vie. Il est né des rencontres de Mourad, de sa soumission sans conteste de l’imposition parentale. Ces rencontres se traduisent par la surprenante combinaison des catégories discursives plurielles, à travers laquelle l’on tente d’établir une connivence triadique entre les destinataires (lecteurs), le

locuteur et le discours humoristique. Mourad se prend lui-même pour objet risible (la cible) et par son évolution dynamique sur la question de l'humour, déploie un thésaurus communautaire maghrébin.

Le discours dans le roman fait combiner humour et sérieux par le moyen de l'intertextualité et du croisement des genres. L'effet du risible dans le roman reflète un acte libérateur des contraintes sociales où le personnage partage une profonde réflexion analytique de la société.

L'humour chez Faïza Guène génère cette richesse textuelle et discursive : chaque civilisation sourit à sa manière. Nous voyons donc dans l'humour un trait de lucidité du fait qu'il saisit en profondeur un trait de la réalité sociale de son temps.

## Bibliographie

A-J Greimas. *Du sens*, Paris . Seuil. 1970. Page 309.

Amel Abdallah, (2020), « D'une littérature livresque à une poétique de la posture dans les écrits de Leïla Sebbar », *Revue Académique des études sociales et humaines*, vol 12, numéro 02, Université Hassiba Ben Bouali, Chlef, Algérie, pp : 86 - 93.

Amel Abdallah, « Le français : langue et réflexion sur soi chez une écrivaine francophone ». Département d'études françaises Western University London (Ontario), CANADA. N°4. Pp 169-179. Mai 2013.

Bariaud Françoise. *Pour une psychologie de l'humour. Le sens du non-sens*. In: *Bulletin de psychologie*, tome 29 n°321, 1976. pp. 222-226;

Dominique Maingueneau. *L'Analyse de discours. Introduction aux lectures de l'archive*. Hachette Supérieur. 1991.

Dominique Maingueneau. *Les phrases sans texte*. Armand Colin.2012.

Dominique Maingueneau. *Les termes clés de l'analyse de discours*. Seuil .1996.

Faïza Guène. *Un homme, ça ne pleure pas*. Fayard. 2014.

Henri Bergson, « Le rire », *Beq*, Collection philosophie, Vol 16, version 1.0, Librairie Félix Alcan, Paris, 1938.

Jean Guillaumin : « Freud entre les deux tropiques », *Revue française de psychanalyse*, 4, 1973.

Jean Guillaumin : « Freud entre les deux tropiques », *Revue française de psychanalyse*, 4, 1973, p. 633.

Jean- Marc Moura, *Le sens littéraire de l'humour*. PUF. Hors collection .2010.

Jouanna Jacques. *La théorie des quatre humeurs et des quatre tempéraments dans la tradition latine* (Vindicien, Pseudo-Soranos) et une source grecque retrouvée. In: *Revue des Études Grecques*, tome 118, Janvier-juin 2005. pp. 138-167.

Max Kohn, « l'humour et la psychanalyse » . *Champ Psy* . 2015/1, N°67, PP125-131.

Patrick Charaudeau . *Centre d'analyse de discours*. Université Paris 13. Questions de communication, 2006.

Patrick Dandrey . *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris : Klincksieck, 2002.

René Jasinski. *Molière et Le Misanthrope*, Paris : Nizet, 1963.

Robert Escarpit, *L'humour*. Presses universitaires de France. Collection Que sais-je ? 1994.