

Remerciements

Arrivé au terme de la rédaction de ce mémoire, il nous est particulièrement agréable d'exprimer notre gratitude et nos remerciements à tous ceux qui, par leur enseignement, leur soutien et leurs conseils, nous ont aidés à sa réalisation.

Notre gratitude va d'abord à notre directrice de recherche

Madame Guettafi Sihem.

Nous n'avons pas besoins de tenir des propos élogieux à l'endroit de tous ceux qui de près ou de loin ont apporté une contribution concrète et décisive dans l'aboutissement de ce travail.

DEDICACE

*A cœur vaillant rien d'impossible
A conscience tranquille tout est accessible
Quand il y a la soif d'apprendre
Tout vient à point à qui sait attendre*

*Les études sont avant tout
Notre unique et seul atout
Ils représentent la lumière de notre existence
L'étoile brillante de notre réjouissance*

*Souhaitant que le fruit de nos efforts fournis
Jour et nuit, nous mènera vers le bonheur fleuri
Aujourd'hui, ici rassemblés auprès des jurys,*

*Nous prions Dieu que cette soutenance
Fera signe de persévérance
Et que nous serions enchantés
Par notre travail honoré*

S.D

DEDICACE

*Je me suis plaint à WAKia le mal de mon
apprentissage*

Il m'a guidé d' abandonner le péché

Il m'a dit que le savoir est lumière

Et la lumière de Dieu ne sera pas donnée à un pécheur

IMMAM CHAFII

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	07
PREMIER CHAPITRE : L'humour : Panorama de la notion	
I. 1. L'humour : tentative de définition.....	16
I. 2. L'arc en ciel de l'humour.....	21
I. 3. Les procédés humoristiques.....	22
I. 4. Les frontières entre l'humour et l'ironie	30
DEUXIEME CHAPITRE : L'univers de l'ironie	
II.1. L'ironie : Au-delà d'une figure de pensée.....	34
II. 2. L'ironie entre agression et transgression.....	40
II. 3. Les genres ironiques : la parodie	42
II. 4. La dimension cognitive de l'ironie.....	46
TROISIEME CHAPITRE : L'œuvre : Une dénonciation de la colonisation	
III. 1. La colonisation : Espace de pouvoir et de domination.....	50
III. 2. Meka : De la raideur au ridicule.....	57
III. 3. La théâtralisation : Manifestation Ludique	63
III. 4. De la théâtralisation à la dédramatisation.....	68
III. 5. De l'auto dérision à la dérision.....	72
CONCLUSION.....	82
BIBLIOGRAPHIE ET REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	87

Cette recherche s'inscrira dans le vaste domaine de la littérature francophone subsaharienne ou la littérature francophone de l'Afrique noire notamment la littérature Camerounaise avec une stature littéraire : Ferdinand Oyono¹. L'étude sera limitée au thème de l'humour et de l'ironie dans *Le vieux nègre et la médaille*.

La littérature africaine des années 1950 se veut témoin des inégalités de la société coloniale et de ses abus.

Nombreux sont les romans et les essais qui traitent du colonialisme et de ses problèmes ; ségrégation, humiliations de toutes sortes dont les nègres sont victimes, préjugés de couleur, misère matérielle et morale, dénonciation des colonisateurs, menaces, révolte et espoir de libération. Cette littérature sera très militante².

A partir de cette période, le roman africain s'affirme de plus en plus dans la contestation. Donc c'est une littérature militante et engagée « *Le roman des années 1950-1960 se situe précisément dans ce contexte de l'engagement littéraire.* »³

Publié en 1956, *Le vieux nègre et la médaille* (VNM) raconte la vie et les péripéties de Meka. Il est convoqué par le commandant qui lui annonce qu'une médaille lui sera décernée par le représentant du gouvernement

¹ Ferdinand Léopold Oyono (1929-2010) n'est pas un auteur comme les autres. Né en 1929 au Cameroun, il intègre quelques années plus tard l'ENA de Paris puis embrasse une carrière de diplomate et d'homme politique. Depuis 1987, il participe à de nombreux gouvernements de son pays et assure la charge de différents ministères. Oyono n'est donc pas seulement un homme de lettres : il envisage la littérature dans sa visée polémique et politique. Il ne publiera que trois romans qui sont à comprendre comme une trilogie car chacun se lit en tant que satire du colonialisme : *Une vie de boy* en 1956, *Le vieux nègre et la médaille* la même année et *Chemin d'Europe* en 1960.

² KESTELOOT, Lilyan, *Histoire de la littérature Nègro-africaine*, Ministère de la Culture, Alger, 2009, p.205.

³ NKASHAMA, Puis Ngandu, *Ruptures et écritures de violence*, Ministère de la Culture, Alger, 2009, p.95.

français le 14 juillet en remerciement de ses bons et loyaux services rendus à la France. Cette nouvelle étape de sa vie marque, selon Meka, le début d'une ascension sociale au sein d'un monde nouveau où Blancs et Noirs seraient des amis.

Le vieux nègre et la médaille est un roman de la veine contestataire du fait colonial comme le sont d'ailleurs les autres œuvres de Ferdinand Oyono, *Une vie de boy*, ou encore *Chemin d'Europe*. Il est de ce fait idéologiquement marqué au sens où l'écriture se fait sur le mode de l'engagement autant au niveau politique, culturel que religieux.

Mais au lieu d'un ton grave et réaliste comme c'était d'habitude en cette période contestataire, Oyono donne à son œuvre un peu de jeu en choisissant ce que Nicolas Granel appelle «*la voie de dégagement*»⁴ qui est ici le rire.

Le choix esthétique porte sur une représentation où le sérieux se traite par le non-sérieux, le grave par le léger, le tragique par le comique, où l'oppression subie se met en scène par le rire, au lieu des pleurs.

En cela, Oyono s'inscrit dans cette deuxième rupture qu'observe Georges Ngala dans la littérature africaine :

*La deuxième rupture se situerait autour des années cinquante avec la naissance du roman contestataire qui inscrit la lutte politique au cœur de l'œuvre d'art. Un nouveau sujet, un nouveau regard, un nouveau ton. Le champ littéraire devient un champ de forces en même temps qu'un champ de luttes.*⁵

Le vieux nègre et la médaille est aussi une recherche de la dignité et de l'identité :

⁴ Note de lecture.

⁵ NGALA, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Ministère de la Culture, Alger, 2009, p.25.

*Rien n'intéressait le vieux qui a donné deux de ces fils pour la France, même pas la médaille et l'hommage, rien ne remplace une goutte de vin après une queue interminable dans l'attente de la remise de la médaille sous un soleil brulant.*⁶

Le vieux nègre et la médaille se subdivise en trois parties inégales et met en scène les administrateurs coloniaux et les colonisés dont Meka, le personnage principal, est le représentant. A travers lui se dessine toute la réalité coloniale à savoir l'oppression et l'exploitation à la fois économique, religieuse et politique.

L'action du roman se déroule dans les années trente à cinquante, c'est-à-dire pendant la période de gloire du colonialisme et de l'impérialisme européens en Afrique. En effet, Ferdinand Oyono analyse en profondeur les bouleversements qui ont suivi la rencontre des deux mondes à savoir l'Afrique et l'Europe. Mais plus encore, ce sont des espaces différents dont l'un s'arroge les privilèges, en créant ainsi des injustices. Cette rencontre faite dans la violence et la brutalité a, ainsi, généré des tensions multiples entre les représentants de ces deux mondes.

Ferdinand Oyono met en scène le monde administratif, le monde paysan et le monde citadin, c'est à ce niveau que l'humour et l'ironie sont particulièrement intéressants car si contestation il y a, les moyens de l'exprimer varient et donnent à l'écriture toute une matière assez riche autant au niveau de la narration qu'au niveau de la construction des personnages.

Quand j'ai lu les romans de Ferdinand Oyono: *Une vie de boy* et *Le*

⁶ LAOUEDJ, Zaynab, LAREDJ, Waciny, *Anthologie de la Nouvelle Narration Africaine*, Espace Libre, Alger, 1999, p.14.

vieux nègre et la médaille, je ne cessais de rire. Au-delà du plaisir que ce rire me procurait, je me suis toujours posé la question: Pourquoi le rire tout au long de ces œuvres quand on sait que ces romans décrivent la période coloniale du Cameroun et au de là de tout le continent Africain, c'est-à-dire une période tragique de l'histoire de l'Afrique ? Comment Oyono a-t-il réussi à faire rire quand il parle des choses qui font pleurer ? A quel point ce rire est-il capable de cacher des vérités et/ou dévoiler d'autres ? Ce sont ces interrogations qui m'ont amené à concevoir un projet d'une plus grande réflexion : ce mémoire de Master.

Une lecture attentive de l'œuvre de Ferdinand Oyono relève au niveau de la représentation une constante : le rire exprimé par l'humour et l'ironie. Ce qui a suscité ma curiosité à poser la problématique suivante:

Pourquoi Ferdinand Oyono eu recours à l'humour et à l'ironie pour parler de la colonisation ? Pour quel objectif ? L'humour et l'ironie sont-ils des stratégies d'écriture dont l'auteur se sert pour marquer son engagement ?

Les hypothèses qui viennent répondre à ses questionnements sont :

- Ferdinand Oyono rirait pour contester sans pour autant être agressif c'est à dire dénoncer sans en avoir l'air.
- Faire face à la violence par le rire pour diminuer son atrocité.
- L'humour et l'ironie seraient des techniques pour dissimuler son désarroi de colonisé.
- L'humour et l'ironie seraient des enjeux à travers lesquels l'auteur tente de dévoiler les brèches de la colonisation.

L'objectif majeur de cette étude sera de porter un regard sur *Le vieux nègre et la médaille* de Ferdinand Oyono en l'abordant par le biais de l'humour et de l'ironie, en essayant de saisir les enjeux et les impacts recherchés par l'auteur et qu'il ne cesse d'employer. Elle permettra de faire ressortir le fonctionnement de l'humour et de l'ironie dans l'œuvre et puis de voir comment le rire devient une arme, une critique, comment il devient une création poétique c'est-à-dire un art en soi.

La méthode à utiliser sera la méthode analytique basée sur l'approche thématique ainsi que les approches : pragmatique et sociocritique.

L'inscription dans une approche thématique permet de reconnaître dans le texte la manière tout à fait singulière dont l'auteur choisi de traiter le thème de l'humour et de l'ironie pour parler de la colonisation.

L'approche sociocritique sera la plus appropriée pour tenter d'établir le contexte socio- historiques de la société africaine des années 1930-1950.

Enfin, l'approche pragmatique permet d'appréhender le texte aux différents niveaux de sa structuration. Cela revient à étudier les jeux d'implication.

Pour se faire, notre recherche s'effectuera autour de trois chapitres :

Le premier chapitre s'intitulera *l'humour : Panorama de la notion*. Il prendra en charge la présentation de la notion de l'humour, son origine et son évolution, Il s'agira ensuite de faire un survol sur les types d'humour qui peut se vêtir de plusieurs couleurs d'où la nomination de l'arc en ciel de l'humour, avant de passer aux procédés humoristiques. En d'autres termes, il s'agira, de savoir comment faire passer l'humour dans un

énoncé, pour terminer avec une tentative de distinguer les différentes frontières qui séparent l'humour de l'ironie.

Le second chapitre aura pour titre *l'univers de l'ironie*. Il comportera, d'abord, la définition de la notion de l'ironie. Pour ce faire nous essayerons de survoler son histoire à travers le temps, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, en commençant par la conception de l'ironie selon Socrate, en passant par celles des classiques et les romantiques allemands, et en achevant ce voyage historique par celles des modernes. Il s'agira, donc, de définir l'ironie selon différentes approches : linguistique, rhétorique, philosophique, psychanalytique et littéraire. L'ironie, ensuite sera étudiée en tant que technique d'agression et de transgression vu sa dimension énonciative. Les genres ironiques, notamment la parodie prendra une bonne partie du chapitre. En dernier lieu, l'ironie sera appréhendée sous un autre angle pour dévoiler sa dimension cognitive.

L'œuvre : une dénonciation de la colonisation sera le titre du troisième chapitre. Il contiendra les différentes manifestations de l'humour et de l'ironie dans l'œuvre. Nous proposons d'abord de situer le roman dans son contexte historique en évoquant les rapports qui existent entre les différents membres de la société africaine avant d'étudier la raideur et le ridicule comme sources comiques. Nous nous pencherons, ensuite sur la question de la théâtralisation comme une manifestation ludique en se centrant sur le phénomène de l'imitation/transformation en essayant de déceler ses effets risibles et de voir comment la théâtralisation aboutit à une dédramatisation des situations. Et enfin, nous conclurons ce chapitre par la démonstration que le rire sur soi (l'auto dérision) aboutit au rire de l'autre (la dérision.) et qui mènent tous les deux vers une dénonciation.

Qu'est ce que le rire ? Pourquoi les hommes rient ? Les réponses à ses questionnements étaient le centre d'intérêt de plusieurs études notamment philosophiques. En guise d'un rapprochement de sa véritable nature, nous exposons quelques définitions que nous jugeons importantes voire nécessaires.

Dans le dictionnaire Le Robert, le rire est défini comme « *expression de la gaieté, l'élargissement de l'ouverture de la bouche accompagné d'expiration saccadée plus ou moins bruyantes.* »⁷ Le rire apparaît, donc, comme une expression faciale traduisant un sentiment de gaieté. Il comprend deux aspects : visuel (ouverture de la bouche) et sonore (expirations bruyantes).

Dans l'histoire du rire, on distingue quatre grands mouvements : la théorie du sentiment de supériorité et de dégradation (pessimiste) (Platon-Cicéron-Descartes) ; les théories intellectuelles ou théories du contraste et de l'incongruité (Kant et Bain) ; la théorie psychosociologique ou théorie de la décharge (Spencer) et la théorie sociale de Bergson.

Dans son livre intitulé : *Le Rire, Essai sur la signification du comique* paru en 1900, Bergson postule qu'il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement humain. Le rire s'accompagne d'une certaine insensibilité (on ne peut pas rire de quelqu'un qui nous inspire de la pitié ou du chagrin). Donc, pour rire, il nous faut annihiler nos émotions, prendre un certain recul face à l'événement : « *Détachez-vous, assistez à la vie en spectateurs indifférent : Bien des drames tourneront à la comédie.* »⁸

De plus, le rire est un phénomène de groupe, un partage avec d'autres

⁷ REY-DEBOVE, Josette, *Le Robert*, Dictionnaire Le Robert, Paris, 2004, p.1525.

⁸ BERGSON, Henri, *Le rire, Essai sur la signification du comique*, p.14[en ligne] disponible sur : <http://www.ebooks gratuits.com>, Décembre 2005. Consulté le 20 Juin 2012 à 23 h15.

humains :

*Le rire cache une arrière-pensée d'entente, une complicité avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires. Pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société ; il faut surtout en déterminer la fonction utile, qui est une fonction sociale.*⁹

De ce fait, le rire est social. C'est un mode de communication permettant l'affirmation de soi et ayant une fonction de sociabilité, facteur d'union que d'exclusion. Le rire a, donc, une fonction sociale, il est le reflet des mœurs d'une société, d'où des plaisanteries intraduisibles ou un humour propre à telle ou telle communauté« *Le comique naïtra, semble-t-il, quand des hommes réunis en groupe dirigeront tous leur attention sur un d'entre eux, faisant taire leur sensibilité et exerçant leur seule intelligence.* »¹⁰

Il est aussi un phénomène culturel qui diffère selon les sociétés. En effet, le rire est prescrit, autorisé ou prohibé selon les sujets(en fonction de l'âge, du sexe, du statut social), le cadre socioculturel, l'objet du message, les émetteurs, de ce fait, il est polymorphe, polyfonctionnel et polysémique.

Etant une action relaxante, le rire, du point de vue psychologique, est une détente pour l'esprit. C'est aussi une défense contre le stress, la tristesse et l'humeur déprimée. Pour les psychanalystes, le rire est un moyen de détourner la souffrance psychique et de se protéger: c'est un processus de défense, « *une sorte de réflexe de fuite dont la tâche est de prévenir la naissance du déplaisir.* »¹¹

Le rire est un terme généraliste qui englobe plusieurs notions et définit

⁹BERGSON, Henri, Op.cit., p.15.

¹⁰ Ibid. p.16.

¹¹ Note de lecture.

-it différentes réalités. Ainsi, le rire est pluriel et comprend diverses acceptions particulières et situations différentes comme l'humour et l'ironie.

I.1.L'HUMOUR : TENTATIVE DE DEFINITION

L'humour semble être une notion « indéfinissable ». Même les critiques qui semblent camper sur cette thèse d'une définition impossible finissent toujours par suggérer des traits constants, des caractéristiques générales, donc l'ébauche d'une définition. Ainsi Jacques Chabot, à propos d'un texte de Giono:

Je suis persuadé que l'humour est indéfinissable. Il n'est pas un objet théorique [...], il est une pratique singulière du sujet, dans son particulier. L'humour n'est pas un objet de connaissance: on en fait (quand on peut) chacun pour soi, mais en complicité avec autrui. L'humour est la connivence des individualistes solitaires. L'humour est le mode d'expression d'un esprit subjectif en pleine action contre l'ordre établi de la réalité: celui que nous subissons d'ordinaire passivement au nom de l'autorité (elle-même établie.)¹²

Dans *Le Petit Larousse*, l'humour est défini comme « raillerie qui se dissimule sous un air sérieux »¹³. Quant à la première partie de cette définition, on observe que l'humour serait donc un synonyme de raillerie, ce qui ne nous révèle pas en quoi consiste vraiment l'humour, car un terme remplace l'autre, sans que l'on sache ce que signifie vraiment chacun d'eux.

L'humour désigne alors l'aptitude à sourire face à une réalité douloureuse, la capacité de dominer par la gaieté les souffrances de l'existence sans les occulter, sans faire diversion. L'humour apparaît ici comme un

¹²LABOURET, Denis, *Le double je de l'humour* [enligne] disponible sur : <http://www.fabula.org/> consulté le 25 juin 2011 à 21 h 30.

¹³ Le dictionnaire *Larousse*, Librairie Larousse, Paris, 1984.p.503.

code, un jeu dont les règles doivent être comprises pour qu'il puisse avoir un intérêt.

Dans le *Grand Robert*, l'humour est défini de la manière suivante :
« *Forme d'esprit qui consiste à présenter la réalité de manière à en dégager les aspects plaisants et insolites, parfois absurdes, avec une attitude empreinte de détachement et souvent de formalisme.* »¹⁴

Dans *Le dictionnaire du Littéraire*, l'humour est défini :

*Formé à partir de l'anglais « humor », lui-même dérivé du mot français humeur, [...] l'humour participe du comique, de l'esprit, de la distance à l'égard du monde, et contribue à la promotion de l'absurde, une vision qui saccage un ordre des choses où ne règne plus l'harmonie. Il manifeste une crise du sens-la perte des valeurs fondées sur la transparence et sur la cohérence du discours -à laquelle adhère aujourd'hui un public toujours plus large.*¹⁵

Le mot *humour* entre dans la langue française en 1725, et *Littré* l'admet dans son dictionnaire alors qu'il n'est pas admis par l'Académie Française. En 1880, le terme est communément admis mais ce n'est qu'en 1932 que l'Académie l'incorpore à son dictionnaire en réduisant considérablement l'univers sémantique associé au terme.

Pour Jankélévitch,

*L'humour [...] n'est pas sans la sympathie. C'est vraiment le sourire de la raison, non le reproche ni le dur sarcasme. [...] l'humour compatit avec la chose plaisantée ; il est secrètement complice du ridicule, se sent de connivence avec lui [...] L'humour est finalement principe d'entente et de communauté spirituelle.*¹⁶

¹⁴ *Le Grand Robert*, Librairie Robert, Paris, 2004, p.633.

¹⁵ ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, *Le dictionnaire du Littéraire*, PUF, Paris, 2002, p.277.

¹⁶ JANKELIVITCH, in DIDIO, *Une approche sémiotico-sémantique de l'ironie*, thèse de doctorat, l'université de Limoges, 2007, p.41 [en ligne] disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/> consulté le 30 juin 2011 à 10h20.

Freud, en parlant des mots d'esprit, signale quelques caractéristiques de l'humour en ces termes psychanalytiques :

L'humour a non seulement quelque chose de libérateur, analogue en cela à l'esprit et au comique, mais encore quelque chose de sublime et d'élevé, traits qui ne se retrouvent pas dans ces deux autres modes d'acquisition du plaisir par une activité intellectuelle¹⁷

La reconnaissance dans l'humour d'un comique non agressif dans la représentation du réel et dans l'expression des sensations («gaieté tendre», «ironie douce»); et une vision de l'humour comme modalité de l'écriture littéraire: Pour Gérard Genette, l'énoncé humoristique, en revanche, décrit bien la réalité qu'il critique, mais en gratifiant sa description d'un jugement mélioratif.

Genette cite la définition que Ducrot donne de l'humour dans *Le Dire et le dit* :

Une forme d'ironie qui ne prend personne à partie, en ce sens que l'énonciateur ridicule n'a pas d'identité spécifique. La position visiblement insoutenable que l'énoncé est censé manifester apparaît pour ainsi dire «en l'air», sans support. Présenté comme le responsable d'une énonciation où les points de vue ne sont attribués à personne, le locuteur semble alors extérieur à la situation de discours: défini par la simple distance qu'il établit entre lui-même et sa parole, il se place hors contexte et y gagne une apparence de détachement et de désinvolture.¹⁸

D'un autre point de vue, L'humour est un langage codé, il ne se comprend pas immédiatement, mais exige une compétence de la part du récepteur; d'où il s'agit, donc d'un «sur-code», doublement codé. Or, ce surcode n'est pas à ranger radicalement du côté de l'individualité : en effet, si tel était le cas, seul l'humoriste serait capable de comprendre son propre discours.

¹⁷ FREUD, in DIDIO, Ibid.

¹⁸ DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Minuit, Paris, 1984, p.213.

En réalité, la compréhension d'un propos humoristique dépend de la finesse du récepteur, du cadre socioculturel, de l'époque, du contexte général et particulier dans lequel l'énoncé est produit. Tout ceci tend à placer l'humour, sur le spectre qui va de la langue à la parole, dans le champ non pas des idiosyncrasies ¹⁹ (purement individuelles) mais des idiolectes.

D'une manière plus linguistique que philosophique, l'humour est considéré comme «jeu de langage». Cet usage met l'accent sur le fait que l'acte de production de l'humour est conscient, mais il n'est ni seulement mécaniste (étude des procédés) ni seulement affectiviste (étude des sentiments qui provoquent l'humour et que provoque l'humour).

Le terme "*humour*" a subi, depuis son introduction en français, un affaiblissement de sens tendant à l'assimiler au concept plus général de «comique». Daniel Grojnowski, dans l'article «Humour» du *Dictionnaire du littéraire*, en vient même à donner l'onction critique à cette évolution; le dernier paragraphe de l'article, consacré aux difficultés de définition que suscite le terme, finit sur cette phrase: « *L'humour est ainsi devenu synonyme de comique, au sens commun du terme, révélant un état d'esprit, un «sens (de l'humour)» qui existe en dehors de ses manifestations littéraires.* »²⁰

En littérature, une première définition de l'humour littéraire serait :
« *Une communication différée à intention esthétique, sémiotiquement*

¹⁹ En Philosophie, l'idiosyncrasie est un ensemble de particularités et de traits de caractères propres à chaque individu, qui représente ce qu'il est en tant qu'être conscient, ce qui définit son ontologie. C'est un concept particulièrement associé à Nietzsche. En linguistique, l'emploi d'idiosyncrasie peut servir à marquer l'exception dans les idiomes institutionnels : par exemple le fait que l'anglais possède deux mots pour désigner le bœuf (animal = ox et viande = beef) est une idiosyncrasie de la langue.

²⁰ ARON, Paul, Op.cit., p.278.

complexe, dont la particularité est d'engendrer chez le lecteur une forme très singulière de sourire. »²¹

La notion revêt souvent des aspects extrêmement flous, et la multiplication des approches, philosophique, littéraire, psychologique et autres, font qu'il y a presque autant de sens du mot «humour» qu'il y a de commentateurs. André Breton cite cette remarque de Valéry, dans la préface de *l'Anthologie de l'humour noir* :

Le mot humour est intraduisible. S'il ne l'était pas, les Français ne l'emploieraient pas. Mais ils l'emploient précisément à cause de l'indéterminé qu'ils y mettent, et qui en fait un mot très convenable à la dispute des goûts et des couleurs. Chaque proposition qui le contient en modifie le sens; tellement que ce sens lui-même n'est rigoureusement que l'ensemble statistique de toutes les phrases qui le contiennent, et qui viendront à le contenir.²²

De son côté, Dominique Noguez dans *l'homme de l'humour* :

L'humour est profondément lié à la mélancolie et à des affects gravitant autour du désespoir et de la tristesse ; et tout message humoristique, aussi bénin qu'il paraisse, essaie toujours de susciter une réaction émotionnelle chez son récepteur, souvent la sympathie.²³

Et ajoute que l'humour naît de l'opposition entre différents niveaux de la réalité d'une part et d'autre part entre une norme et son exception :
« L'humour naît du contraste entre deux niveaux de réalité, entre une norme et une exception, par exemple; on n'est plus très loin de la définition bergsonienne de l'humour, qui prend le réel pour l'idéal. »²⁴

²¹ MOURA, Jean-Marc, *Le Sens littéraire de l'humour [en ligne]* disponible sur : <http://www.fabula.org/> consulté le 02 mai 2011 à 17 h15.

²² GENDREL, Bernard, MORAN, Patrick, *Humour: Panorama de la notion [en ligne]*, disponible sur : <http://www.fabula.org/> consulté le 02 mai 2011 à 23 h05.

²³ NOGUEZ, D. in BRICCO, Elisa, *Le rire et le sourire ou comment narguer la crise [en ligne]* disponible sur : <http://www.publifarum.farum.it/> consulté le 25 Jun 2012 à 22 h00

²⁴ Ibid.

I.2. L'ARC-EN-CIEL DE L'HUMOUR

Dominique Noguez qui dans *L'arc-en-ciel des humours* va proposer une classification rigoureuse des différents types d'humour selon leur couleur. Il distingue :

-**Un humour jaune**, qui serait du côté de l'auto-dénigrement «dépathétisant» (à la limite donc de la mélancolie): «Suis chauve de naissance par pure bienséance.» (Erik Satie)

-**Un humour noir** qui serait du côté du macabre, du scandale et de la mort: «L'amputation de la jambe est un grand pas vers la sédentarité.»

-**Un humour violet**, qui a rapport à la religion: «Adam et Eve sont nés à Quimper.» (Max Jacob)

-**Un humour gris**, qui serait du côté de la grisaille quotidienne («façon enjouée qu'on peut avoir d'être déprimé»): «Bien que vivant seul, il s'était fait faire un rond de serviette à son nom.» (Dominique Noguez)

-**Un humour rouge**, «couleur que prend le noir quand le malheur dont il ricane ne vient pas de Dieu (ou de la Nature) mais des hommes. Par là relatif, évitable»: «La très belle phrase; Prolétaires de tous les pays, unissez-vous; ne résiste plus à une cuisine en formica.» (Raymond Borde)

-**Un humour rose**, qui serait du côté de l'atténuation sentimentale: «Quand les fausses notes étaient trop fausses, elle disait alors d'une voix plaintive, abstraitement, comme un ordre discret qu'elle eût donné à un esprit: Il faudra faire venir l'accordeur; Mais l'esprit ne faisait pas la commission.» (Gide)

-**Un humour vert**, qui serait du côté de la fausse naïveté (le «vert paradis des amours enfantines»): [Madame Rosa] n'avait pas de taille et les fesses

chez elle, allaient directement aux épaules, sans s'arrêter. Quand elle marchait, c'était un déménagement.» (Romain Gary)

-**Un humour bleu**, qui serait du côté de la fantaisie et du rêve, voire de l'absurde (référence aux «contes bleus»): «Dans un récipient contenant de l'air sous une pression de trois atmosphères et soumis à une très basse température, la terre fournit l'aiguille à tricoter. En augmentant la pression et en diminuant la température, on a le merle, le berceau, le petit pois et l'horrible motocyclette.» (Benjamin Péret)

-**Un humour caméléon**, qui serait du côté de la parodie: «Il était une fois un roi, une reine, un huissier et un serpent à sonnettes. Comme la reine avait des dettes, l'huissier vint le trente et un octobre pour la saisir. Mais le serpent à sonnettes avala complètement l'huissier et ils eurent beaucoup d'enfants.» (Henry Somm).

- **Un humour blanc**, qui serait la tendance à l'atténuation commune à tout humour: «je ne plie le genou devant rien ni personne: j'ai de l'arthrose.» (Scutenaire).

I.3. LES PROCÉDES HUMORISTIQUES :

Il existe plusieurs possibilités de faire passer l'humour dans le discours : la répétition, la réduction au ridicule, l'exagération, l'absurdité, et les jeux de mots.

La répétition comme procédé humoristique se manifeste dans la répétition de sens, de construction, d'idée, d'action ou de situation :

Il ne s'agit plus, comme tout à l'heure, d'un mot ou d'une phrase qu'un personnage répète, mais d'une situation, c'est-à-dire d'une combinaison de circonstances, qui revient telle quelle à plusieurs reprises, tranchant ainsi sur le cours changeant de la vie.²⁵

²⁵ Bergson, Op.cit., p.81.

De cette répétition d'actes naît une certaine mécanique :

voyons que l'objet est toujours le même, On prendra un système d'actions et de relations, et on le répétera tel quel, ou on le retournera sens dessus dessous, ou on le transportera en bloc dans un autre système avec lequel il coïncide en partie, — toutes opérations qui consistent à traiter la vie comme un mécanisme à répétition, [...] Est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique.²⁶

La mécanique de l'habitude porte le mouvement dans une direction mais sans la spontanéité vivante, donc dans la fixité de pensée, et dans ce décalage avec la vie, l'attention du sujet s'absente. De cette mécanisation des actes aboutit une certaine raideur « *Le mécanisme raide que nous surprenons de temps à autre, comme un intrus, dans la vivante continuité des choses humaines, a pour nous un intérêt tout particulier, parce qu'il est comme une distraction de la vie.* »²⁷

Dans le même contexte, il ajoute :

Prendre des séries d'événements et les répéter dans un nouveau ton ou dans un nouveau milieu, ou les intervertir en leur conservant encore un sens, ou les mêler de manière que leurs significations respectives interfèrent entre elles, cela est comique, disions-nous, parce que c'est obtenir de la vie qu'elle se laisse traiter mécaniquement.²⁸

Ce qui suscite le rire est le personnage qui fait ses actes inconsciemment et qui suit automatiquement son chemin sans se soucier de prendre contact avec les autres. Le rire est là pour corriger sa distraction et pour le tirer de son rêve.

²⁶ BERGSON, Henri, Op.cit., p.65.

²⁷ Ibid. p.78.

²⁸ Ibid. p.104.

C'est donc la raideur qui nous fait rire. Elle s'exprime dans toutes les situations de la vie dans lesquelles se manifeste une rigidité mentale « *Pour nous préparer enfin à rire, elle use d'un moyen dont je donnerai ainsi la formule : au lieu de concentrer notre attention sur les actes, elle la dirige plutôt sur les gestes.* »²⁹

Les gestes, les attitudes, les mouvements et même les discours par lesquels un état d'âme se manifeste sans but, sans profit, par le seul effet d'une espèce de démangeaison intérieure. Le geste ainsi défini diffère profondément de l'action. L'action est voulue, en tout cas consciente ; le geste échappe, il est automatique. Inconsciemment, la personne, en se comportant ainsi, se réduit en ridicule.

La réduction au ridicule suscite aussi le rire : « *Nous rions toutes les fois que notre attention est détournée sur le physique d'une personne, alors que le moral était en cause.* »³⁰ Il existe plusieurs types de ridicule qui permettent de débusquer des traits de caractères potentiellement comiques.

Le ridicule de logique intervient lorsqu'une attitude n'est pas explicable rationnellement et qu'elle s'oppose au bon sens. Les personnages marqués de ce défaut raisonnent en fausses logiques, ou se laissent entraîner par leur métaphore.

Le ridicule moral repose sur toutes les violations des prescriptions sociales. Ces défauts allant à l'encontre des règles de vie en communauté ont été souvent utilisés. L'avarice, la vantardise, la vanité, la gourmandise, l'infidélité, l'alcoolisme, l'hypocrisie entrent dans cette catégorie.

²⁹ BERGSON, Henri, Op.cit., p 105.

³⁰ Ibid.p 101.

Le ridicule esthétique naît du non-respect des règles d’habillement ou de décoration liées à l’époque.

Le ridicule philosophique consiste à battre en brèche le système idéologique du groupe social dominant. L’intégrisme en est une bonne illustration, qui défie les valeurs de tolérance fondatrices de la société démocratique.

Le ridicule biologique tente de contourner les contraintes du corps, de l’âge. La peur des maladies, des autres, le refus de la mort portent en eux les germes de la situation comique.

L’humour peut également s’exprimer par l’exagération. Selon Bergson, exagérer c’est :

Parler des petites choses comme si elles étaient grandes, c’est, d’une manière générale, exagérer. L’exagération est comique quand elle est prolongée et surtout quand elle est systématique : c’est alors, en effet, qu’elle apparaît comme un procédé de transposition³¹

L’exagération se traduit par l’hyperbole qui se définit comme : « *Une figure qui consiste à exagérer l’expression d’une idée ou d’une réalité afin de la mettre en relief [...] l’hyperbole exprime au-delà de la vérité pour ramener l’esprit à la mieux connaître.* »³²

L’effet risible peut se produire également par l’absurdité. L’absurdité est le caractère de ce qui est absurde, tout à fait contraire à la raison, donc déraisonnable. C’est juste le raisonnement absurde. « *L’absurdité n’est pas ici la source du comique. Elle n’est qu’un moyen très simple et très efficace de nous le révéler.* »³³

³¹ BERGSON, Henri, Op.cit., p.109.

³² POURGEOISE, Michel, *Dictionnaire de rhétorique*, Armant Colin, Paris, 2001, p.140.

³³ BERGSON, Op.cit., p.98.

Se laisser aller, par un effet de raideur ou de vitesse acquise, à dire ce qu'on ne voulait pas dire ou à faire ce qu'on ne voulait pas faire, voilà, nous le savons, une des grandes sources du comique. C'est pourquoi la distraction est essentiellement risible. C'est pourquoi aussi l'on rit de ce qu'il peut y avoir de raide, de tout fait, de mécanique enfin dans le geste, les attitudes et même les traits de la physionomie. Ce genre de raideur s'observe-t-il aussi dans le langage ? Bergson répond à cette question : « *Oui, sans doute, puisqu'il y a des formules toutes faites et des phrases stéréotypées. On obtiendra un mot comique en insérant une idée absurde dans un moule de phrase consacré.* »³⁴

Le langage peut donc produire des effets comiques. Mais il faut distinguer entre le comique que le langage exprime et celui que le langage crée. Le premier pourrait, à la rigueur, se traduire d'une langue dans une autre, quitte à perdre la plus grande partie de son relief en passant dans une société nouvelle, autre par ses mœurs, par sa littérature, et surtout par ses associations d'idées. Mais le second est généralement intraduisible :

*On obtient un effet comique quand on affecte d'entendre une expression au propre, alors qu'elle était employée au figuré. [...] Dès que notre attention se concentre sur la matérialité d'une métaphore, l'idée exprimée devient comique.*³⁵

Le langage n'aboutit à des effets risibles que parce qu'il est une œuvre humaine, modelée aussi exactement que possible sur les formes de l'esprit humain : « *Dans une répétition comique de mots il y a généralement deux termes en présence, un sentiment comprimé qui se*

³⁴ BERGSON, Op.cit., p.99.

³⁵ Ibid. p. 101.

détend comme un ressort et une idée, qui s’amuse à comprimer de nouveau le sentiment. »³⁶

Toujours pour Bergson, l’humour que le langage véhicule est intimement lié aux actions et aux situations. « *Cela revient à dire que le comique du langage doit correspondre, point par point, au comique des actions et des situations et qu’il n’en est, si l’on peut s’exprimer ainsi, que la projection sur le plan des mots. »³⁷ Il explique d’avantage : « *On obtient un effet comique quand on affecte d’entendre une expression au propre, alors qu’elle était employée au figuré »³⁸. Ou encore : « *Dès que notre attention se concentre sur la matérialité d’une métaphore, l’idée exprimée devient comique. »³⁹***

Le langage ait recours à certain nombres de jeux pour faire passer l’humour dans un énoncé comme les jeux morphologiques, les jeux phonétiques, les jeux syntaxiques, et les jeux sémantiques.

Les jeux morphologiques, des figures jouant avec la forme des mots , sont souvent utilisés pour faire passer de l’humour, dans l’intention de créer un effet , soit par la suppression de lettres ou de syllabes , soit par un télescopage , soit par l’emploi de mots de familles proches , soit par une modification grammaticale des occurrences d’un mot ou bien par l’agencement de mots dans une phrase de façon à en faire une même lecture dans les deux sens.

Ces jeux morphologiques incluent ceux qui jouent avec les lettres comme :

³⁶BERGSON, Op.cit.,p.36.

³⁷ Ibid. p.98.

³⁸ Ibid.

³⁹Ibid .p.101.

-L'anagramme : « *Un ou plusieurs mots obtenus par la transposition de lettres d'un ou plusieurs autres mots.* »⁴⁰

-La contrepèterie : « *Interversion de lettres, d'un ensemble de mots spécialement choisis afin d'en obtenir d'autres dont l'assemblage ait également un sens, de préférence burlesque ou grivois.* »⁴¹

-L'apocope : « *Suppression de la dernière syllabe* », le verlan « *argot codé dans lequel on inverse les syllabes de deux mots.* »⁴²

Les jeux phonétiques illustrent les des figures jouant avec les sons des mots, pour créer certains effets comme l'expressivité, la mise en relief, l'obsession ou la grivoiserie.

A titre d'exemple, on peut citer :

-L'épanode : « *répétition d'une expression (ou un mot) donnant au discours un caractère obsessionnel voire comique.* »⁴³

-La palilogie : « *reprise d'un mot sans coordination, créant ici un effet comique.* »⁴⁴

-L'onomatopée : « *formation de mots imitant des bruits transcrits sur le plan sonore, pouvant être considérés comme un jeu phonétique* ». ⁴⁵

Les jeux sémantiques illustrent les figures qui semblent jouer avec le sens e des mots soit à l'aide d plusieurs termes, soit avec le

⁴⁰ RICALENS-POURCHOT, Nicole, Dictionnaire des figures de style, Armand Colin, Paris, 2003, p.153.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid. p.156.

⁴⁵ Ibid.

même terme répété ou non. Faire de l'humour en jouant sur une équivoque de mots comme le calembour : « rapprochement de deux mots phonétiquement semblables pour une équivoque. »⁴⁶

Et Bergson concernant ce procédé dit :

*Dans le calembour, c'est bien la même phrase qui paraît présenter deux sens indépendants, mais ce n'est qu'une apparence, et il y a en réalité deux phrases différentes, composées de mots différents, qu'on affecte de confondre entre elles en profitant de ce qu'elles donnent le même son à l'oreille.*⁴⁷

Il excite aussi d'autres figures :

- L'attelage : « coordination de deux mots, compléments d'un même verbe, sémantiquement opposés ou que leur sens théoriquement incompatibles. »⁴⁸

-L'oxymoron : « association dans un même syntagme de deux mots sémantiquement opposés ou que leur sens rend incompatible ». ⁴⁹

-L'antanaclase : « dans une même phrase, répétition d'un mot avec sens différent. »⁵⁰

- La tautologie : « définition d'un mot par lui-même ; toutefois, la 2^e occurrence prend une connotation différente. »⁵¹

-La syllepse:« terme employé simultanément à la fois dans son sens propre et dans son sens figuré. » ⁵²

⁴⁶ RICALENS-POURCHOT, Op.cit. ,p.151.

⁴⁷ BERGSON, Op.cit.,p.106.

⁴⁸ RICALENS-POURCHOT, Op.cit.,p159.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

Les jeux syntaxiques et de symétrie illustrent les figures jouant avec l'ordre des mots et les structures et leur disposition créant ainsi un effet de symétrie comme :

-L'anastrophe : « *renversement de l'ordre habituel des mots dans un syntagme créant un effet insolite et un effet de miroir.* »⁵³

- L'épanalepse : « *mot en tête répété en fin de phrase ou de proposition* »⁵⁴

-Le chiasme : « *disposition croisée de syntagmes. Figure qui comprend quatre termes sémantiques –deux à deux de même fonction et de même nature- ou les deux derniers sont places en sens inverse des deux premiers* ». ⁵⁵

-La réversion : « *reprendre en les inversant les termes d'une proposition pour former une nouvelle proposition de sens différent. C'est la forme la plus primitive du chiasme.* »⁵⁶

I.4. LES FRONTIERES ENTRE L'HUMOUR ET IRONIE

Les liens qu'établissent l'ironie et l'humour sont complexes. Tantôt ils sont considérés comme des synonymes axiomatiques, tantôt l'humour est présenté en tant qu'appellation générique englobant l'ironie, laquelle garde, nonobstant, une place privilégiée.

Au delà de cet aspect qui rejoint la définition rhétorique de l'ironie, l'humour est à la fois un état d'esprit et un comportement qui fonctionne par

⁵³ RICALENS-POURCHOT, Op.cit. ,p.159

⁵⁴ Ibid.p.162.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.

un arrêt des jugements affectif, moral et philosophique.

Donc l'humour n'est pas rhétorique .Il correspond plutôt à un état d'esprit dépourvu d'intension persuasive et qui consiste simplement à remettre en question l'apparence logique de notre monde et en dénonçant toute l'absurdité.

Ainsi, pour Oliver Reboul, l'humour :

n'est pas une espèce d'ironie ; [mais] il est le contraire de l'ironie celle ci dénonce le faux sérieux au non d'un sérieux supérieur – celui de la raison , du bon sens, de la morale –qui place l'ironiste bien au –dessus de ce qu'il dénonce ou il critique [...] Dans l'humour , c'est le sujet lui-même qui abandonne son propre sérieux , qui dépose toute importance . Ce qui demande un certain calme, une maîtrise de soi, [...], l'humour tend à l'irrationnel et parfois au nihilisme. Reste que si l'ironie est une arme, l'humour est désarmant ⁵⁷

Cependant, le grand trait distinctif qui séparerait l'ironie de l'humour réside dans l'ancrage idiomatique et culturel : l'usage courant a bien senti cette particularité de l'humour en parlant à titre d'exemple d'un humour "anglais" ...En revanche, l'essence de l'ironie refuse cette sédentarité.

L'humour et l'ironie ne s'affrontent pas systématiquement. L'humour n'est pas opposé à l'ironie, il est plutôt sa forme supérieure. Pour Jankélévitch, c'est une question de gradation. Selon lui, l'humour a une nuance de gentillesse et d'affectueuse bonhomie que l'on ne retrouve pas dans l'ironie. Par contre l'ironie est cinglante, malveillante, fielleuse, méprisante et agressive. Elle est une sorte de roserie amère qui exclut l'indulgence Les qualificatifs employés par Jankélévitch montrent tout de même une opposition entre l'humour et l'ironie.

⁵⁷ POUGEOISE, Michel, Op.cit., pp.154-155.

Pour Genette, L'énoncé humoristique, en revanche, décrit bien la réalité qu'il critique, mais en gratifiant sa description d'un jugement mélioratif. L'ironie est toujours un rappel à l'ordre, un discours moral, voire moralisateur. En revanche, l'humour ne tergiverse pas devant le réel, il l'accepte, il le prend pour argent comptant, et même avec une valeur ajoutée.

II.1. L'IRONIE : AU DELA D'UNE FIGURE DE PENSEE

Située à l'intersection de plusieurs champs disciplinaires (philosophie, littérature, linguistique, psychanalyse), l'ironie échappe à toute définition univoque ou restrictive :

*C'est probablement dans la diversité de ses origines que l'on peut trouver une raison supplémentaire à son indéfinition, car quelle que soit l'approche, philosophique ou littéraire, linguistique ou psychanalytique, les analystes conviennent de l'impossibilité d'une définition de l'ironie.*⁵⁸

Provenant du grec *ειρωνεία*, l'ironie à son origine signifiait « *interrogation qui feint l'ignorance* »⁵⁹ et était liée au procédé d'interrogation, employé par Socrate à l'égard des sophistes et consistant à les emmener à des contradictions successives pour les convaincre de leurs erreurs. D'où le nom de l'ironie socratique.

Du point de vue de la rhétorique, l'ironie se range parmi les figures de pensée. Elle consisterait à dire le contraire de ce qu'on veut dire, non pas pour mentir mais pour railler. La même définition est donnée par les dictionnaires.

Comme nombre d'auteurs ont défini l'ironie, on reportera ici seulement quelques définitions. Commençons tout d'abord par celle de Du Marsais. En parlant de l'ironie, cet auteur précise que : « *L'ironie est une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit : ainsi les mots dont on se sert dans l'ironie, ne sont pas pris dans le sens propre et littéral.* »⁶⁰

⁵⁸ BERERHI, Affifa, in BENARD, Valérie, *Le roman algérien de la langue française, à propos de l'ironie*, [en ligne] disponible sur : [http : www : limag.refer.org/](http://www.limag.refer.org/)consulté le 23 septembre 2012 à 22 h.

⁵⁹ ARON, Paul, Op.cit., p.308.

⁶⁰MERCIER-LECA, Florence, *L'ironie*, Hachette, Paris, 2003.p.13.

La définition classique de l'ironie est, par exemple, celle qu'on trouve chez Fontanier : « *L'ironie consiste à dire par une raillerie, ou plaisante ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser.* »⁶¹ Fontanier offre de l'ironie une définition rhétorique: « *C'est un procédé consistant, par le recours à l'antiphrase, à dire le contraire de ce que l'on veut signifier.* »⁶²

La rhétorique traditionnelle, celle de Du Marsais et de Fontanier, est fondée sur l'étude des mots. Elle serait restrictive pour rendre compte du fonctionnement de l'ironie. Mais permet de dégager les premiers éléments de sa définition.

Dans une perspective philosophique, les romantiques allemands, ont réfléchi sur l'ironie en partant de Socrate sans pour autant délaisser la tradition rhétorique. Pour Friedrich Von Schlegel, l'ironie est *d'abord*: « *une posture du sujet : elle se définit comme une attitude critique face au réel. L'univers étant perçu comme un chaos, l'ironie est la conscience de ce chaos.* »⁶³

Comme l'écrit Schlegel dans *Les Fragments Philosophiques*, « *L'ironie est une parabase permanente.* »⁶⁴ La parabase était, dans le théâtre grec, une rupture de l'illusion mimétique : l'auteur pouvait, par exemple, s'adresser directement à son public.

La conception romantique de l'ironie sera prolongée, ensuite, par

⁶¹ FONTANIER, Pierre, in ENGEL, Pascal, *Introduction. Raillerie, satire, ironie et sens plus profond*, Philosophiques, vol. 35, n° 1, 2008, pp.3-12, [en ligne] disponible sur : <http://id.erudict.org/018232a> consulté le 5September 2012 à 17 h20.

⁶² MORAN, Patrick, GENDREL, Bernard, *Humour et comique, humour vs ironie*, [en ligne] disponible sur : <http://www.fabula.org/> consulté le 15Juin 2012 à 14 h55.

⁶³MERCIER-LECA, Op.cit., p.14.

⁶⁴Ibid. p.15.

Søren Kierkegaard. Pour lui, l'idée de liberté est à la base de l'attitude ironique. Par l'ironie, le sujet prend ses distances vis-à-vis de la création, mais aussi les conventions sociales et des lois de conversation :

*Quand en parlant, j'ai conscience d'exprimer mon opinion, ce que je dis étant l'expression adéquate de ma pensée, quand je suppose mon interlocuteur possédant la totalité de mon opinion contenue dans mon expression, je me trouve lié à cette dernière [...] Si, en revanche, ce que je dis n'est pas ce que pense, ou si je dis le contraire de mon opinion, je suis alors libre par rapport à autrui et à moi-même.*⁶⁵

La théorie romantique repose également sur une vision idéaliste du monde qui constitue la base de la pensée bergsonienne. Bergson, présente l'ironie comme un état de jugement critique porté par l'esprit idéaliste à l'encontre d'un monde décevant. L'ironie ici apparaît comme un écart entre l'univers idéal désiré par l'esprit et la réalité à laquelle cet esprit se trouve confronté.

*Tantôt on énoncera ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est : en cela consiste l'ironie. Tantôt, au contraire, on décrira minutieusement et méticuleusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être [...] On accentue l'ironie en se laissant soulever de plus en plus haut par l'idée du bien qui devrait être : c'est pourquoi l'ironie peut s'échauffer intérieurement jusqu'à devenir, en quelque sorte, de l'éloquence sous pression. On accentue l'humour, au contraire, en descendant de plus en plus bas à l'intérieur du mal qui est, pour en noter les particularités avec une plus froide indifférence.*⁶⁶

Dans la même lignée, Vladimir Jankélévitch définit la notion comme un recul critique du sujet. Elle est donc l'expression de notre liberté :

Elle exprime le contraire de ce qu'elle ressent [...] L'ironie est donc un jeu avec les extrêmes, le mouvement dialectique qui relie les deux les plus opposés d'une série. L'ironie, comme toute activité de jeu,

⁶⁵ MERCIER-LECA, Op.cit., p.16.

⁶⁶ BERGSON, Op.cit., p101.

*double la conduite sérieuse d'une conduite seconde qui s'organise dans le loisir et la récréation.*⁶⁷

L'apport de la philosophie à la réflexion sur l'ironie est fondamental. Elle rappelle sans cesse que la pratique verbale, et plus précisément rhétorique, est sous-entendue par une vision du monde, et permet de comprendre les buts de l'ironie.

Ducrot, lui, adopte une approche énonciative de la question, mais il n'y a pas contradiction entre sa définition et celle de l'auteur des *Figures du discours*. En effet, il fait reposer l'ironie sur la polyphonie. Il annonce que : « *Le locuteur ne se pose pas comme instance énonciative de son propre discours (et bien souvent l'énonciateur second n'est autre que la cible de l'intention ironique).* »⁶⁸ Une telle définition par le biais de la polyphonie englobe nécessairement le procédé antiphrastique établi par Fontanier, tout en permettant également des formes plus subtiles d'ironie. Il analyse l'ironie comme une figure du discours polyphonique, à partir des voix narratives:

*Parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde*⁶⁹

La littérature constitue un champ d'attraction pour l'ironie. Ainsi, plusieurs auteurs et notamment des critiques littéraires s'intéressent à son sujet. Gérard Genette, dans *Figures III* souligne que « *la métalepse produit un effet de bizarrerie soit bouffonne soit fantastique.* »⁷⁰

Sous la plume de Philippe Hamon, l'ironie est définie, comme suit

⁶⁷ MERCIER-LECA, Op.cit., p.18.

⁶⁸ Ibid. p.19.

⁶⁹ POUGEOISE, Op.cit., p.152.

⁷⁰ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, p.243.

*[...] un acte langagier de dissimulation transparente, c'est-à-dire une procédure d'énonciation complexe (débrayée-embrayée) dans laquelle un destinataire de discours cherche à transmettre à un destinataire un message implicite dont le sens est différent (souvent contraire ou contradictoire) de celui du message explicitement manifesté.*⁷¹

A travers son dire, cet auteur a très bien appréhendé deux aspects pertinents eu égard à l'ironie : l'ironie est un acte langagier ; et la dissimulation.

Selon Barthes, l'ironie consiste « à faire entendre autre chose que ce l'on dit. Elle choisit ses mots : tous semblent caressants. Mais le ton qu'elle y met leur donne un autre sens. »⁷²

Ainsi comprise, l'ironie apparaît, comme une citation implicite. Seul le contexte permet de comprendre que le locuteur n'assume pas la responsabilité de telle ou telle assertion de son discours. De même l'ironie peut être définie comme un effet de distanciation qui permet au narrateur d'exprimer son opinion sans toutefois prendre trop de risques :

c'est peut-être la notion de « distance », ou de "tension", qui caractériserait le mieux dans sa diversité l'acte de parole ironique : distance d'un énoncé avec l'énoncé d'autrui ; distance d'un énonciateur à l'égard de son propre énoncé ; distance d'un énoncé d'avec son contexte de référence réel ; enfin , distance, interne à l'énoncé, entre deux éléments disjoints de cet énoncé(un comparant et un comparé, une cause et son effet , un diagnostic et son pronostic, etc).l'ironie, comme toute conduite sociale , relèverait alors d'une manière à la fois de « garde ses distances » avec autrui par l'entremise de distances sémantiques et syntaxiques construites, manière ambiguë et rusée de bénéficiaire en même temps d'une impunité(je n'ai jamais dit cela) et d'une efficacité (j'ai bien dit cela), manière donc à la fois de fonder une connivence , d'affirmer une cohésion et un lien , de réduire pratiquement une distance (avec ceux qui me comprennent à demi-mot, qui font partie de mon monde),

⁷¹ MERCIER –LECA, Op.cit., p.58.

⁷² POUGEOISE, Op. cit., p.152.

*tout en excluant , en mettant à distance ceux qui me servent de cible et ceux qui n'accèdent qu'au sens explicite de mon discours.*⁷³

Philippe Hamon, qui a consacré un ouvrage entier à l'étude l'ironie littéraire, a très bien précisé la spécificité de l'ironie en littérature :

*Un texte ironique n'est pas une succession de calembours ou de traits d'esprit juxtaposés et isolables, et l'ironie globale dont traitera le littéraire ne saurait être réduite à un échantillonnage de phrases ironiques, à la somme des figures locales de l'ironie. Et d'autre part le littéraire, à la différence du linguiste (ou de certains linguistes), se souviendra que l'énonciation dont il traite est une posture d'énonciation construite en énoncé (...) plurielle et multivalente.*⁷⁴

Philippe Hamon pose également très sérieusement la question de la légitimité de l'ironie en tant qu'outil d'analyse littéraire :

*L'ironie n'est-elle qu'une posture d'énonciation, parmi d'autres, à l'intérieur du champ littéraire, qu'on peut circonscrire et définir par un certain nombre de traits spécifiques[...], ou ces traits (communication différée, ambivalences, jeu sur les valeurs, dédoublements, rôle de l'implicite, importance des échos intertextuels, mises en scènes polyphoniques, création d'un lecteur actif, rôle du rhétorique comme signal) ne sont-ils, mais concentrés et comme exacerbés par et dans l'ironie, que ceux de TOUTE la littérature en général ? voire de tout le langage en général ?*⁷⁵

De son côté Pierre Schoentjes a redonné à la notion de valeur une place centrale dans l'approche de l'ironie :

*Notons bien que l'ironie ne fait pas « mine de » ou « semblant de » présenter un jugement favorable, elle l'exprime pleinement mais demande, sur la base de la contradiction avec la réalité présentée simultanément, que l'on ne s'y arrête pas. [...] il ne s'agit pas de rejeter un sens littéral au profit d'un sens figuré, deux notions dont on sait par ailleurs qu'elles sont extrêmement difficiles à définir avec précision, mais bien d'assigner aux différents propos en contradiction leur place respective dans une hiérarchie de valeurs*⁷⁶

⁷³ POU GEOISE, Op.cit. , p.152.

⁷⁴ HAMON, Philippe, *L'Ironie littéraire : Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Supérieur, Paris, 1996, p. 5.

⁷⁵ Ibid. p. 153.

⁷⁶ SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*. Seuil, Paris, 2001, p. 145.

II.2. L'IRONIE ENTRE AGRESSION ET TRANSGRESSION

L'ironie est d'essence agressive, c'est ce que montre la psychanalyse. En outre, par ses spécificités énonciatives (polyphonie, recours aux présupposés et aux sous-entendus), elle paralyse l'adversaire, l'empêche de déployer des arguments justificatifs.

Il est difficile dans une société policée, d'où les gouvernants ont essayé d'extirper la violence physique en la déclarant hors-la-loi (sauf pour le pouvoir, qui, gardien de cette loi, monopolise la violence pour faire respecter les codes), d'exercer son agressivité directement, à tort et à travers. Les pulsions agressives vont donc se manifester indirectement dans l'agression verbale, dont l'ironie propose une modalité encore plus détournée, puisqu'il s'agit d'un langage indirect.

L'ironie est associée à l'envie, et c'est ce qui la rend fondamentalement agressive, même dans ses versions atténuées, celles en l'absence de la cible, cherchant à manifester l'esprit du locuteur, en particulier par le rire. Mais ce verbe « rire » présuppose un objet : « rire », c'est « rire de... »

Ce qui rend l'ironie plus virulente que l'énoncé direct serait précisément la dimension antiphrastique, qui énonce et met sous les yeux, avec provocation, un état de choses désiré.

Comme structure de discours, l'ironie se porte sur tout ce qui est envisageable sous l'angle de la valeur, les objets, les humains, les institutions, les pouvoirs ou autorités, les savoirs, les mœurs, l'opinion, etc. ; tout ce qui incarne une norme plus ou moins consciemment acceptée.

Elle est un facteur de déstabilisation des normes, (y compris les désordres institués), sans toute fois s'attaquer directement à elle, elle reste en tout cas un moyen d'agression détourné :

Elle marque une prise de distance non seulement par rapport aux normes, mais par rapport à leur langage et à leur discours, qu'elle feint d'adopter pour le subvertir. Elle repose sur une dialectique de l'adhésion et de la disjonction. Mais n'oublions pas que, dans sa complicité, elle s'achève par la tentative d'établissement d'une autre norme, come au moins à l'ironisant et au récepteur-complice.⁷⁷

L'ironie comme acte, est une agression verbale or la politesse, l'amitié, la loi, la décence, des contraintes diverses empêchant l'agression directe comme on la voit dans l'accusation ou l'invective « *Le discours à double signifié est le moyen de contourner l'obstacle. Le signifié apparent respecte, ou loue, l'actant –cible, tandis que le signifié réel permet de l'atteindre.* »⁷⁸

Elle peut également sauver la face du locuteur et par là préserver la concorde sociale, un instrument de conformité sociale. Mais lorsqu'elle est utilisée non par celui qui détient le pouvoir mais qui est dominée, elle peut servir de moyen de résistance, voire de transgression des limites. Transgresser, c'est contrevenir, désobéir à un ordre, une obligation, une loi. Elle permet aussi d'inverser symboliquement les relations de pouvoir. Comme le montre Kaufman l'ironie qui vise des plus puissants de soi, voire des représentants d'un pouvoir quelconque, est très similaire à la caricature. C'est une ironie transgressive ou contestataire :

C'est un acte esthétique, une agression symbolique, qui, en n'agissant que sur les formes, excite le rire ou la colère plus que la peur ; c'est un acte moral car la règle est en feinte de façon provocante, et même exemplaire ; c'est un acte politique, car ,au-delà du code de la représentation, elles 'en prend aux privilégiés de ce code.⁷⁹

⁷⁷ MILLY, Jean, *Poétique des textes*, Armand Colin, Paris, 2010, p.212.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ MERCIER-LECA, Op.cit.,p.76.

L'ironie permet aussi un autre type de transgression : celle des tabous .Il s'agit de provoquer les représentations d'un système de valeurs en s'attaquant à leurs tabous.

Il s'agit plutôt de l'expression de pulsions refoulées, inconscientes, que chacun peut avoir en soi : pulsions sadiques qui conduisent à agresser et rejeter ce qui plus faible que soi, ou ce qui est différent. [...] il fonctionne comme le défouloir de pulsions refoulées, comme une catharsis. »⁸⁰

II.3. LES GENRES IRONIQUES : LA PARODIE

Parmi les formes littéraires qui intègrent l'ironie, une qui se repose sur des jeux transtextuels : la parodie.

Le discours ironique « imite » la norme, tant sur le plan de la forme que sur celui du contenu. Au niveau de la forme, l'on peut constater que pour une grande majorité des énoncés ironiques, il est très difficile de déceler l'ironie en l'absence du contexte d'énonciation.

En termes de contenus, Philippe Hamon constate que les thèmes privilégiés dans le discours ironique sont très souvent les thèmes propres au discours sérieux: « *corps social, corps biologique, temps irréversible, langage et grammaire, mort, c'est-à-dire tout ce qui est inéluctable.* »⁸¹.

Le propre de l'ironie est de se distancier du discours sérieux, tout en feignant d'y coïncider. Cette particularité permet d'associer la notion de « parodie » au concept plus large de l'ironie. On peut citer Laurent Perrin, qui analyse la parenté entre ironie et parodie en ces termes:

⁸⁰ MERCIER-LECA, Op.cit., p.77.

⁸¹ PERRIN, Laurent, *Ironie et parodie*, [en ligne] disponible sur : <http://theses.univ-lyon2/> consulté le 2 mars 2013, à 11h.00.

*Si [...] l'ironie consiste à faire indirectement écho à un discours ou à un point de vue qu'elle prend pour cible, on peut alors admettre que la parodie est une forme d'ironie qui consiste à faire écho non seulement à la forme propositionnelle mais aussi partiellement à la forme linguistique d'un discours. La parodie ne serait ainsi qu'une forme particulière de l'ironie*⁸².

La parodie apparaît déjà dans la *Poétique* d'Aristote, non vraiment comme un genre à part entière, mais comme une figure ponctuelle. Constituée des radicaux *para* (à côté) et *ôdé* (le chant), elle est donc ce « contre-chant » par lequel on transforme, dans une intention plaisante voire satirique, les formes propres à un genre consacré. Une œuvre qui se construit dans l'opposition à une autre, ou du moins en regard d'un autre. Que la relation qui les unit soit de l'ordre d'une transformation comique.

L'ironie consiste alors à saper les valeurs sur lesquelles est fondé ce discours en les présentant sous une forme « *tout à fait inacceptable, même pour celui que [l'ironiste] prend pour cible* »⁸³. Dans la parodie, l'interprétation du phénomène de l'ironie comme un « jeu de rôle » est donc tout particulièrement convaincante.

Ainsi, Le locuteur met en scène un discours, le donne en représentation, et c'est justement en montrant les mécanismes qu'il le « *confronte à son inadéquation au réel* »⁸⁴ ou plutôt (si l'on veut nuancer cette formulation de Philippe Hamon) qu'il présente ce discours, rendu « mécanique » par le principe même de l'imitation, comme inadéquat par rapport au réel.

Cette approche de la parodie n'est pas sans rappeler la définition bergsonienne de l'humour comme « *mécanique plaquée sur du vivant* ». Il

⁸² PERRIN, Laurent, Op. cit.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ HAMON, Philippe, Op. cit .,p. 24.

faut dès lors s'interroger également sur les liens qui unissent le concept d'« ironie » à celui d'« humour ». Genette qui fait de la parodie « *la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier.* »⁸⁵

Dans *Palimpsestes*, il propose une classification structurale plutôt que « fonctionnelle » des « pratiques hypertextuelles », dont la parodie n'est qu'un cas particulier. Les deux critères structuraux pris en compte par G. Genette sont la fonction, ou « régime » (l'intention ou l'effet de chaque pratique, qui peut être ludique, satirique ou sérieuse) et la « relation » entre l'hypertexte et l'hypotexte, qui consiste soit en une transformation, soit en une imitation. La parodie est, dans ces termes, une « *transformation textuelle à fonction ludique* ». ⁸⁶

La fonction ludique est introduite par G. Genette pour rendre compte des pratiques qui visent une sorte de pur amusement ou exercice distractif, sans intention agressive et moqueuse vis-à-vis du texte imité ou transformé. L'appartenance de la parodie à ce régime la distingue selon G. Genette du travestissement (satirique) et de la transposition (sérieuse), avec lesquels elle partage une relation transformationnelle vis-à-vis de l'hypotexte ; cette relation la différencie radicalement du pastiche, avec lequel elle partage pourtant le régime ludique : la parodie transforme, quand le pastiche imite.

Par parodie littéraire on entend : « *La réécriture ludique d'un système littéraire reconnaissable (texte, style, stéréotype, norme générique...) exhibé et transformé de manière à produire un contraste comique, avec une distance ironique ou critique.* »⁸⁷

⁸⁵ *La parodie* [en ligne] disponible sur : <http://www.site-magister.com/> consulté le 22 mars 2013 à 23h15.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Ibid.

La relation d'imitation ou de transformation, centrale chez G. Genette, est ici subsumée par la *fonction* transformatrice et rénovatrice de la parodie; que celle-ci imite ou transforme le texte parodié, sa fonction est toujours de mettre à nu des procédés « mécanisés », caractères usés d'un genre ou d'un style donné, et de les réinvestir dans un nouveau contexte où leur reconnaissance par le lecteur s'accompagne d'un effet comique.

La parodie telle que la met en valeur Bakhtine possède la même vertu évolutive que chez les formalistes, et constitue une notion tout aussi vaste, bien que limitée au champ du discours romanesque : pour Bakhtine, « *est parodique toute stylisation critique du langage propre non seulement à un autre discours littéraire, mais aussi « aux professions et autres strates du langage »*⁸⁸

La canadienne Linda Hutcheon, en s'appuyant sur les théories de Bakhtine, souligne le fait que l'imitation/ transformation d'une autre forme littéraire par et pour une création littéraire relève d'une démarche fondamentalement réflexive ; la parodie étant l'intégration à son propre discours d'un « autre » discours, de manière consciente et ouverte, le parodiste témoigne d'une distance critique à l'égard et à l'intérieur de la matière même dans laquelle s'inscrit sa *réflexion*, au double sens du terme : il réfléchit *sur* l'écriture en même temps qu'il présente à l'écriture en général un miroir déformant (parodie).

La tension dynamique entre l'imitation et la transformation de l'hypotexte par la parodie, tension manifeste grâce à la co-présence explicite ou implicite dans la parodie de son hypotexte ; la relation de transformation nous semble en effet essentielle dans la parodie, mais elle n'y est perceptible que sur fond d'imitation. Cette double nature de la

⁸⁸ *La parodie*, Op.cit.

parodie (imitation, transformation) constitue son ambivalence propre, analogue à celle du carnavalesque bakhtinien.

II.4. LA DIMENSION COGNITIVE DE L'IRONIE

La dimension cognitive de l'ironie comporte, au moins, trois composantes, imbriquées les unes dans les autres, mais qui ne se confondent point. Telles composantes sont la dissimulation, la critique, et la ridiculisation. Analysons-les tour à tour.

Du point de vue de l'énonciateur, d'une part, quand il dit *beau* et croit et pense le contraire, on peut dire qu'il feint de dire *beau*, c'est-à-dire il feint de louer, quand en vérité il blâme. Comme on l'a déjà vu, nombre d'auteurs sont d'accord sur l'existence du feindre dans l'ironie. Cependant, lorsqu'il arrive le contraire, c'est-à-dire l'énonciateur feint de blâmer au lieu de louer, il y a tout de même le feindre, mais on n'a plus, comme nous l'avons déjà vu, de l'ironie, mais d'autres figures de rhétorique. De ce fait, le feindre s'inscrit dans la dissimulation, sous laquelle l'énonciateur cache sa pensée et son croire. Donc la première composante de la dimension cognitive de l'ironie est la dissimulation

La deuxième composante de la dimension cognitive de l'ironie, c'est la critique. Le *Petit Robert* définit la critique comme :

*Qui a rapport avec une crise et, en ce sens, a pour synonymes décisif, crucial, dangereux, difficile, grave. Et examen d'un principe, d'un fait, en vue de porter sur lui un jugement d'appréciation, d'un point de vue esthétique ou philosophique. »*⁸⁹

Lorsqu'on critique, on porte un jugement sur quelqu'un ou sur quelque chose. La critique est le résultat d'un jugement. Autrement dit,

⁸⁹ *Le Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1993, p.1968.

on ne critique qu'après avoir porté un jugement.

Ainsi que la critique peut être, selon chaque cas, soit favorable, soit défavorable ; le jugement aussi pourra être appréciatif, c'est-à-dire favorable, ou dépréciatif, c'est-à-dire défavorable. Cependant, dans son acception la plus ample le terme de *critique* correspond à un jugement défavorable

Cependant, il faut absolument dire que cette critique que l'ironie recèle est indirecte. En d'autres termes, l'ironiste ne critique pas directement sa cible, mais d'une manière dissimulée et indirecte.

La troisième composante de la dimension cognitive de l'ironie est la ridiculisation. Moyennant son dire ironique, l'énonciateur tourne en ridicule un acte de sa cible, ou bien, sa cible. En conséquence, il excite sans doute le rire de son énonciataire. Lorsque celui-ci rit, il confirme, d'une certaine façon, l'exactitude du dire ironique et, de ce fait, donne son adhésion à « la cause » en faveur de laquelle l'ironiste plaide. La cible de celui-ci, croit-on, ne rira jamais du dire ironique, dont elle est la visée.

L'ironie a une fonction critique : elle permet d'attaquer, de dénoncer un point de vue en le ridiculisant. Si l'ironiste campe le lecteur en complice, c'est sur le dos d'un ennemi (l'ironisé), cible implicite du discours.

La force critique de l'ironie tient au fait qu'elle commence par souligner l'absurdité ou la vacuité du point de vue contesté avant d'amener le lecteur à rejoindre le point de vue de l'énonciateur. Destinateur et destinataire se rassemblent ainsi dans le rejet de l'erreur avant de le faire dans l'acceptation de la vérité.

L'ironie permet également d'exprimer une idée en lui donnant une force particulière.

Présenter une idée sous forme d'antiphrase, c'est une façon de la distinguer, de la « défamiliariser » [...] l'ironie est donc, aussi, une force d'inspiration : elle suggère, stimule, donne à penser. En pointant les limites d'une pensée convenue, elle ouvre des perspectives, oblige à dépasser la façon habituelle de voir les choses.⁹⁰

⁹⁰ JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Armand Colin, Paris, 2007.p.127-128.

III.1.LA COLONISATION: ESPACE DE POUVOIR ET DE DOMINATION

La littérature et l'histoire du continent africain sont intimement liées. Grace à cette interaction, la littérature propose un éclairage autre, nécessairement différent, certainement nouveau, sur tel ou tel fait de l'histoire. Connaître l'histoire de l'Afrique est cruciale pour la compréhension de la littérature africaine. Ainsi, *Le vieux nègre et la médaille (VNM)* s'inscrit dans un contexte historique précis : la colonisation.

La colonisation imprègne les productions littéraires de Ferdinand Oyono. Il s'accorde avec tous les africains à croire que le but inavoué du colonisateur est d'assouvir une hégémonie de plus en plus tentaculaire. Le souci de hisser les Africains à une civilisation supérieure n'est donc qu'un leurre. A ce propos, Albert Memmi ironise :

*Porteur des valeurs de la civilisation et de l'histoire, il (le colonisateur) accomplit une mission : il a l'immense mérite d'éclairer les ténèbres infamantes du colonisé. Que ce rôle lui rapporte avantages et respect n'est que justice : la colonisation est légitime, dans tous ses sens et conséquences.*⁹¹

La société coloniale implique colonisé et colonisateur, l'un représentant le monde noir et l'autre le monde blanc comme disait Franz Fanon « *Le monde colonial est un monde compartimenté. [...] le monde colonisé est un monde coupé en deux.* »⁹² Le Blanc qui se comporte en

⁹¹MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé*, Ministère de la Culture, Alger, 2009, p.81.

⁹² FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Ministère de la Culture, Alger, 2009, p.11.

maître, organise les habitudes quotidiennes de la cité en important les mœurs de la métropole dans la colonie :

*[...] s'ils ont organisé leurs habitudes quotidiennes dans la cité coloniale, ils y ont importé et imposé les mœurs de la métropole, où ils passent régulièrement leurs avances, où ils puisent leurs inspirations administratives, politiques et culturelles, sur laquelle leurs yeux restent constamment fixés.*⁹³

Ainsi la cité coloniale s'organise autour des besoins et des attentes et surtout du bon vouloir du colonisateur.

L'approche du monde colonial, de son arrangement et de sa disposition géographique révèle au niveau de la répartition spatiale l'existence de deux types de villes : « *Le monde colonial est un monde compartimenté. Sans doute est-il superflu, sur le plan de la description, de rappeler l'existence de villes indigènes et de villes européennes.* »⁹⁴

La zone habitée par les noirs que Fanon décrit merveilleusement : « *La ville du colonisé est une ville accroupie, une ville à genoux, une ville vautreée. C'est une ville de nègres, une ville de bicots.* »⁹⁵ Par opposition à la ville du colonisateur qui est : « *La ville du colon est une ville en dur, toute fois de pierre et de fer. C'est une ville illuminée, asphaltée, [...] c'est une ville de blancs, d'étrangers.* »⁹⁶

De cette description, on peut déduire le genre de rapport existant entre les deux villes « *La zone habitée par les colonisés n'est pas complémentaire de la zone habitée par les colons. Ces deux zones s'opposent [...] elles obéissent au principe d'exclusion réciproque.* »⁹⁷

⁹³ MEMMI, Op.cit., pp.13- 14.

⁹⁴ FANON, Op.cit., p.11.

⁹⁵ Ibid. p.12.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Ibid.

Le déplacement de Meka vers le quartier européen pour voir le commandant après avoir reçu une convocation de ce dernier montre bien cette répartition spatiale où le quartier des indigènes est séparé de celui des colonisateurs : « *Tous les Noirs qui se rendaient au quartier européen s'étaient groupés autour de lui.* » (VNM, p. 19.)

De même, le retour des noirs de la cérémonie de la décoration illustre bien cette séparation. « *Les notabilités indigènes avaient retrouvé la parole après le départ du commissaire. Ils discutèrent longtemps, par petits groupes sur la route, puis se disséminèrent à travers les mille pistes qui conduisent au quartier indigène.* » (VNM, p.125.)

La séparation des espaces devient encore plus visible au moment de la réception avec le Haut –commissaire :

Après le vin d'honneur tous les Européens se sont retrouvés au Cercle Européen, chez M. Pipiniakis, qui étrennait sa Légion d'honneur. C'est chez lui que M. Fouconi, célibataire sans courage, avait organisé la réception du Haut-Commissaire. Le Cercle Européen était une bâtisse sans style, l'un de ces édifices qu'on ne rencontre qu'aux colonies. Il trônait au rond-point du Centre commercial, du marché, de l'école et de l'hôpital. (VNM, p.126.)

Le narrateur ajoute une remarque qui souligne la volonté de distinction entre le colonisateur et l'indigène ou le reste de la population pour bien montrer cette séparation des deux mondes. Même dans la colonie, le colonisateur transporte son pays avec lui : « *Le Haut-commissaire, en attendant le pittoresque des fêtes indigènes dans l'après-midi, retrouva au Cercle Européen l'ambiance européenne inespérée dans ce coin de brousse.* » (VNM, p.127.)

En créant un espace de privilégiés, une ville est instaurée « *dominant ce dernier [quartier indigène], la ville des Blancs, bâtie sur la colline*

limitrophe » (VNM, p. 12.), lieu où s'exerce le pouvoir sous différentes formes. Le colonisateur y instaure aussi des mœurs de chez lui :

Le pays est rythmé par ses fêtes traditionnelles, même religieuses et non sur celles de l'habitant. Le congé hebdomadaire est celui de son pays d'origine, c'est le drapeau de sa nation qui flotte sur les monuments, c'est sa langue maternelle qui permet les communications sociales ; même son costume, son accent, ses manières finissent par s'imposer à l'imitation du colonisé. Le colonisateur participe d'un monde supérieur, dont il ne peut accueillir automatiquement les privilèges.⁹⁸

Bref, il s'établit un espace de domination, un espace du pouvoir et de son exercice, un espace de privilèges. Le colonisateur crée et participe ainsi d'un monde supérieur dont il ne peut recueillir que des fruits. Il devient ici un usurpateur parce que son comportement est celui d'un conquérant qui impose sa volonté par la force.

Etranger, venu dans un pays par les hasards de l'histoire, il a réussi à se faire une place, mais à prendre celle de l'habitant, à s'octroyer de privilèges étonnants au détriment des ayants droits. Et cela, non en vertu des lois locales, qui légitiment d'une certaine manière l'inégalité par la tradition, mais en bouleversant les règles admises, en y substituant les siennes. Il apparaît ainsi doublement injuste ; c'est un privilège et un privilège non légitime, c'est-à-dire un usurpateur.⁹⁹

Depuis là le colonisateur crée l'inégalité devant la loi et pire encore, il bouleverse et l'espace et les pratiques locales en y substituant les siennes. Ce qui est caractéristique et dénote encore la suprématie instaurée par les colons, c'est qu'il n'est pas permis à tout le monde de circuler dans les différentes zones.

C'est que le privilège est affaire relative : plus ou moins, mais tout colonisateur est privilégié, car il l'est comparativement, et au détriment du colonisé. Si les privilèges des puissants de la colonisation sont éclatants, [...] chaque geste de sa vie quotidienne le met en

⁹⁸ MEMMI, Op.cit., p.20.

⁹⁹ Ibid.pp.16-17.

*relation avec le colonisateur et à chaque geste, il bénéficie d'une avance reconnue ».*¹⁰⁰

Aimé Césaire explique d'avantage : « [...] se trouve t-il en difficulté avec les lois ? La police et même la justice lui seront plus clémentes .A-t-il besoin des services de l'administration ? [...] il bénéficie du préjugé favorable, du respect du colonisé lui-même. »¹⁰¹

Ainsi, le colonisateur se voit comme le représentant du pouvoir utilise de la violence. Cette violence est symbole de domination du colonisateur et d'oppression du colonisé. Meka, ivre lors de la cérémonie de la décoration, se trouve assoupi au quartier européen à une heure tardive. Réveillé par une tornade, et arrêté et violenté par la police. :

Avant qu'il ne fût revenu de sa surprise, une main de fer s'abattit sur sa ceinture, lui coupant le souffle. Meka se sentit soulevé de terre. Était-il entre les serres d'un aigle qui l'emportait au ciel ? L'éclair qu'il avait tant attendu lui dévoila deux formes noires presque comiques dans leurs manteaux à capuchon ». (VNM, p.136.)

Ensuite Meka est interrogé ici comme s'il se trouvait dans un pays étranger ; et de surcroît, il est traité comme un voleur :

Lève-toi ! Cochon malade ! Tes papiers ? Hein ! Tes papiers ! D'où sors-tu ? Qu'est-ce que tu fous par ici... hein !! par ici...au quartier blanc ? A minuit ! Pendant l'orage ! Et tes complices ? hein ! Où sont tes complices ? » (VNM, p. 137).

Cette violence exercée par les gardes dénote l'injustice qui règne dans cette zone de privilégiés. Il en résulte que les rapports entre les blancs et les noirs se caractérisent par la violence qui se manifeste surtout dans les prisons. Les noirs étaient maltraités par les blancs sur leur propre terre.

¹⁰⁰ MEMMI, Op.cit., pp.19-20.

¹⁰¹Ibid.

Le contexte colonial se caractérise par la dichotomie qu'il inflige au monde : une technique de division à base raciale, pour ne pas dire raciste : maîtres/esclaves ; blanc/noir ; colonisateur/colonisé ; privilégié/non privilégié ; oppresseur /opprimé ; dominant/ dominé : division qui donne à des situations conflictuelles.

Face à la zone des privilégiés, se trouve celle des indigènes : « *Le quartier indigène n'était pas tout à fait au bord de la route. On y accédait en dévalant un talus et la piste serpentait ensuite à travers un bosquet de palétuviers, vestige de l'ancien marécage .»* (VNM, p. 136).

C'est de la ségrégation à la dévalorisation et qui va jusqu'à réduire le colonisé en objet en l'abaissant : « *Les relations humaines y sont issues d'une exploitation aussi poussée que possible, fondées sur l'inégalité et le mépris, garanties par l'autoritarisme policier.* » ¹⁰²

Tout ceci arrive parce que le colonisateur est porteur de civilisation, porteur de lumières aux peuples considérés comme vivant dans l'obscurité. Il va sans dire que les dominés plient sous le poids de cette violence qu'ils ne comprennent pas de surcroît. Il s'agit ici d'une mission civilisatrice dont les résultats s'avèrent désastreux pour ceux qui sont concernés, avec son lot d'injustice, d'oppression, d'incompréhension mutuelle comme le souligne Aimé Césaire dans *Discours sur le colonialisme* :

Entre colonisateur et colonisé, il n'y a de place que pour la corvée, l'intimidation, la pression, la police, l'impôt, le vol, le viol, les cultures obligatoires, le mépris, la méfiance, la morgue, la suffisance, la muflerie, des élites décérébrées, des masses avilies. ¹⁰³

¹⁰²MEMMI, Op.cit., p.70.

¹⁰³ CESAIRE, Op.cit, p.27.

Surtout, il s'agit d'un jeu de pouvoir dont l'aboutissement est la conquête et l'exploitation de l'homme dont l'aspect commercial est prépondérant :

*Aucun contact humain, mais des rapports de domination et de soumission qui transforment l'homme colonisateur en pion, en adjudant, en garde-chiourme, en chiotte et l'homme indigène en instrument de production.*¹⁰⁴

Le cas de la vente de l'alcool l'illustre éloquemment :

On avait interdit aux indigènes la distillation de leur alcool de bananes et de maïs bon marché pour les pousser vers les liqueurs et le vin rouge européens qui inondaient le Centre Commercial. Depuis quelque temps, Gosier-d'Oiseau et ses hommes désespéraient de mettre la main sur quelque vendeur clandestin. Les rafles succédaient aux rafles. (VNM, p.15.)

Cette interdiction de la vente de l'alcool local pour répondre aux besoins commerciaux des commerçants européens a été ensuite légitimée par le prêtre chrétien :

De guerre lasse, Gosier-d'oiseau s'en était remis au Révérend Père Vanderlayer. Le missionnaire, du haut de sa chaire, avait eu vite fait de condamner cette boisson qui, disait-il, noircissait les dents et l'âme de ses paroissiens. Il avait décrété que tous ceux des chrétiens qui en buvaient commettaient un péché mortel en avalant chaque gorgée. (VNM, p.16.)

A partir de ce passage s'amorce le ton que va prendre le récit. Les paroles du prêtre paraissent anodines mais dans le contexte, elles prêtent plutôt à rire. L'amorce de la dérision est ainsi donnée. Différents éléments vont progressivement être tournés en ridicule, autant les personnages que les relations qui les caractérisent.

¹⁰⁴ CESAIRE, Op.cit., p.27.

Pour accentuer cette séparation des espaces, se forme une zone intermédiaire entre ces deux zones: « *Le Foyer Africain était une baraque en tôle où le commandant avait l'habitude de tenir ses réunions. On l'avait construit à mi-chemin entre le quartier européen et le quartier indigène.* » (VNM, p.57).

Le quartier africain constitue la zone de rencontre entre les blancs et les noirs colonisés. C'est le lieu où coexistent deux communautés rigoureusement ségréguées symbolisant respectivement la puissance et la faiblesse. . Mais cette rencontre est- elle possible, comme on le voit lors de la décoration de Meka:

Ni son grand-père, ni son père, ni aucun membre de son immense famille ne s'étaient trouvés placés, comme lui, dans un cercle de chaux, entre deux mondes, le sien et celui de ceux qu'on avait d'abord appelés les "fantômes" quand ils étaient arrivés au pays. (VNM, p.96.)

III.2. MEKA : DE LA RAIDEUR AU RIDICULE

Le personnage de Meka symbolise la catégorie des colonisés. Par son truchement, Oyono nous présente le monde colonial et introduit le lecteur au cœur du pouvoir colonial dominant. Mais au lieu d'un être grave, le personnage détonne par une singularité particulière : le ridicule, qui se manifeste sous plusieurs formes.

La représentation faite de lui laisse voir un colonisé appartenant bien sûr à ces :

[...] millions d'hommes arrachés à leurs dieux, à leur terre, à leurs habitudes, à leur vie, à la vie, à la danse, à la sagesse. Je parle de millions d'hommes à qui on a inculqué la peur, le complexe d'infériorité, le tremblement, l'agenouillement, le désespoir, le larbinisme.»¹⁰⁵

¹⁰⁵ CESAIRE, Op.cit.,p. 28.

Ses réactions et ses actes participent de la raideur telle qu'en parle Bergson à propos du comique qui se réalise par une sorte de mécanique plaquée sur un corps humain :

*C'est plutôt que le geste saisi paraît plus franchement machinal quand on peut le rattacher à une opération simple, comme s'il était mécanique par destination. [...]. Nous venons de le déduire a priori, mais les pitres en ont sans doute depuis longtemps l'intuition. C'est donc le geste machinal qui pousse au rire parce que là où on attend la vie, il y a une sorte de rigidité qui se manifeste.*¹⁰⁶

Cette mécanisation s'observe dans la pratique religieuse du personnage principal. En effet, Meka, paysan converti au christianisme, détonne par sa pratique religieuse. Dès le lever de son lit et dans une rage assez comique d'ailleurs, il oblige sa femme à prier avec lui mais en allant vite, quitte à laisser faire la prière aux saints :

Prions !... Tu laisseras les prières à tous les saints. Je ne veux pas être en retard...Au nom du Père. Ils prièrent d'une voix monotone et chantante, agenouillés sur leur lit de bambou comme des chameaux que l'on charge. Meka dit enfin Amen. (VNM, p.10.)

Cette dévotion mécanique s'observe également au moment de la décoration. Meka, souffrant d'un besoin naturel et pressant, s'abandonne à son Dieu :

Dieu Tout puissant, pria-t-il intérieurement, Tu vois que mon plus cher désir en ce moment où j'attends la médaille et le Chef des Blancs, seul dans ce cercle, seul entre deux mondes, [...], oh ! mon Dieu ! Que Tu fis totalement différents, mon cher et grand désir est d'enlever ces souliers et de pisser... oui, de pisser... Je ne suis qu'un pauvre pécheur et je ne mérite pas que Tu m'écoutes... mais je Te prie de m'aider dans cette position sans précédent dans ma vie, au nom de Jésus-Christ Notre Seigneur. Ainsi soit-il...Je fais le signe de croix intérieurement. (VNM, p.99.)

Toujours dans l'exercice de sa dévotion, Meka applique les préceptes sans réflexion, ce qui en accentue la raideur. C'est dans ce sens de rigidité

¹⁰⁶ Bergson, Op.cit.,p.75.

dans la pratique des préceptes que Meka fait don de ses terres à la mission catholique et vit lui-même dans une case misérable : « *Il avait "donné" ses terres aux prêtres et habitait une case misérable au village dont la Mission portait le nom et qui s'étendait au pied du cimetière chrétien.* » (VNM, p.16.)

Et le commentaire du narrateur, tout en jouant de l'ironie, accentue ce ridicule :

Il avait eu la grâce insigne d'être le propriétaire d'une terre qui, un beau matin, plut au Bon Dieu. Ce fut un père blanc qui lui révéla sa divine destinée. Comment pouvait-on aller contre la volonté de Celui-qui-donne ? Meka qui, entre-temps avait été recréé par le baptême, s'effaça devant l'huissier du Tout-puissant. Il suivit, enthousiaste, l'édification du quartier du Seigneur sur la terre de ses ancêtres. (VNM, p16.)

Cette rigidité ou manque de jugement dont fait preuve Meka dans l'exercice de sa religion, est le résultat d'une pratique mécanique qui occulte la raison qui doit donner normalement une flexibilité aux actes et régir ainsi de façon intelligente les actions. Au moment de choisir sa place dans l'église, il manifeste une humilité à l'extrême :

Quand, la veille de l'inauguration par l'évêque, on l'invita à choisir sa place dans l'église, Meka opta pour le ciment poussiéreux et nu, zébré de mouches et réservé aux misérables, qui s'étendait au fond de la nef, au-delà du dernier rang des fidèles, c'était là que Meka suivait l'office tous les dimanches, agenouillé à côté d'un lépreux. » (VNM, p.16.)

Le choix de Meka qui illustre son extrême modestie, mais qui est décrite par l'exagération pour en accentuer la caricature, montre l'esprit simple et l'effacement du personnage :

Meka, lui n'était pas de ceux que l'on remarque. Tout entier dévoué à son bon Dieu, à qui il allait parler dans la poussière et parmi les mouches de l'église, il cultivait son effacement sur la terre à laquelle il restait attaché par l'africa -gin, les boîtes de sardines et le porc-épic fumé .» (VNM, p19).

Cette description montre l'exagération de la scène et accentue l'attitude mécanique de Meka. L'hyperbole sert ici à passer à un degré plus élevé qu'est la pitrerie. Meka pose ses actes comme s'ils allaient de soi sans aucune réflexion au préalable, comme le fait remarquer un autre personnage :

Bosse de vache ! sa tête me revient ! dit le voisin de Meka. M'est avis que...mais c'est toi qui as filé ta terre au bon Dieu !
-A la mission catholique, rectifia un autre
-C'est la même chose... (VNM, p. 14.)

Cette intervention souligne le côté naïf du personnage de Meka et démontre aussi qu'il est possible de distinguer entre la mission catholique et Dieu. Ce que ne fait pas forcément Meka.

L'artifice comique se révèle par cette opposition qui se fait par dialogue interposé et par l'exagération dont fait preuve Meka dans sa pratique religieuse. Dans l'exercice de sa foi, Meka agit donc de façon mécanique, et il en est de même dans d'autres situations, comme en témoigne ce dialogue entre Meka et un de ses voisins :

-Tu as dû te lever tôt pour chasser! lança son voisin qui ne quittait pas des yeux le pantalon de Meka. Un bon chasseur, c'est comme un putain, ça sent à distance...
- J'ai pris les raccourcis, dit Meka avec un sourire gêné. Je ne suis bien que sur les pistes... Ça, c'est plus fort que moi... La route, avec ces gros cailloux ... (VNM, p. 13.)

Meka est tellement habitué à prendre des raccourcis qu'il lui est impossible de marcher sur la nouvelle route. Ici c'est encore l'habitude, c'est-à-dire le manque de souplesse, qui devient source de comique. Aussi, à la suite de la consommation de l'alcool à l'escale, chez Mami Titi, entre le village indigène et la ville européenne, Meka se met pratiquement à danser sur le chemin :

Meka esquissa un pas de danse. Est-ce que ses pieds lui appartenaient ? Non, ce n'était pas possible, ils étaient si légers ! Quel bonheur de se sentir libéré, jeune heureux... -Père, tu es là-dedans ! dit un passant. -C'est ça même ! répondit Meka. (VNM, p. 18.)

Cette rigidité se manifeste aussi par l'imitation, cette fois lors de la cérémonie de la décoration où Meka se met à imiter systématiquement les gestes des gardes. Ce qui crée le risible, c'est qu'à la posture s'ajoute l'ignorance : *« Il avait ensuite joint les talons comme il le voyait faire aux militaires dès qu'un Blanc passait devant eux. Mais il restait figé au garde-à-vous. Il se sentait aussi dur qu'un morceau de bois. » (VNM, p. 96.)*

Ensuite c'est le naïf caractère qui s'en dégage. Ayant trop bu et étant ivre, Meka pense que sa décoration préfigure la grande fraternité entre les colons et les nègres. Il monte sur l'estrade et invite le gouverneur, son décorateur, à venir partager avec lui, en guise d'amitié, le bouc que son beau-frère lui a apporté du village afin de célébrer la médaille :

Je voudrais dire quelques...quelques paroles au grand Chef des Blancs, dit Meka en mvema. L'interprète traduisit. Le Haut-Commissaire sourit et parla à l'interprète.

-Le grand Chef dit qu'il est très content de t'entendre, traduisit l'interprète.

Meka remonta son pantalon et se passa la langue sur les lèvres. Il parla longtemps, tout en regardant tour à tour le Haut-Commissaire et l'interprète.

Quand il eut terminé, l'interprète traduisit.

-Meka regrette de prononcer les paroles suivantes après quelques verres de vin, mais il y a un proverbe qui dit : « Si tu veux savoir ce qu'un ami pense de toi, bois quelques gobelets avec lui. »

Tous les Blancs remuèrent. M Fouconi s'épongea le visage. Le dessous du menton du Haut-Commissaire se gonfla et se dégonfla. L'interprète reprit :

- Meka demande si vous pouvez venir manger avec lui le bouc que son beau-frère lui a apporté pour célébrer la médaille que vous lui avez donnée. Il le dit parce que depuis que les Blancs sont ici, il n'a jamais vu un Blanc inviter un indigène ni un indigène inviter un Blanc. Etant donné qu'ils sont maintenant des amis ou plus que cela comme le grand Chef l'a dit, il faut bien que quelqu'un commence. (VNM, p.119.)

Cette invitation de Meka dénote son esprit simple qui prend les choses au premier degré. Elle traduit la naïveté du personnage et met à nu l'hypocrisie des colonisateurs en dépassant la frontière à ne pas franchir. Comme montré plus haut, la délimitation de l'espace ne se limite pas au physique, mais affecte le psychologique. C'est ce que Meka n'a pas compris en osant inviter chez lui le Haut-Commissaire.

Ici, la communication se situe à des niveaux différents. Meka se méprend de la signification véritable des paroles du Haut-Commissaire. Il les prend au premier degré. C'est cette méconnaissance qui fait une fois encore de Meka un bouffon parce qu'il croit en la parole du Haut Commissaire. Deux conceptions de la parole s'affrontent et deviennent source de ridicule dans la mesure où il y a incompréhension de la part d'un des personnages.

A ces différents aspects de la naïveté de Meka s'ajoute le comique de mots, non au sens d'une finesse d'esprit mais bien de la non maîtrise de la langue. Le jeu est fin et révélateur car il met en scène non seulement le fait que Meka ne parle pas la langue du colonisateur mais aussi sa façon de prononcer différemment liée à sa tournure d'esprit.

Tel est le cas des noms comme Vanderlayer que Meka prononce Handermeyé en happant le V du début et le R de la fin : « *C'est le Père Handermeyé qui m'a conseillé cela...* » (VNM, p.61.). Cela peut être considéré comme un défaut de prononciation mais le deuxième exemple montre la tendance du personnage à toujours renverser les choses. Chez Mami Titi, Meka cherche à masquer l'odeur de l'alcool avant de rencontrer le commandant. Il demande comment dire qu'il a mangé une orange ; à la réponse que lui donne un voisin, « *Moi, sucé d'orange* » (VNM, p.15.),

Meka reprend la phrase dans un ordre différent : « *D'orange, moi sucé* » (VNM, p.15.)

Ce renversement des mots dans une phrase crée un effet comique. C'est de là que le comique devient intéressant et critique dans la mesure où la langue de communication est celle du colonisateur : la maîtrise et la perception de ce qu'elle énonce n'est pas toujours évident pour quelqu'un comme Meka.

Par ces différents artifices, Oyono met en place un personnage risible dont la gaucherie suscite le rire et un espace où des forces et des valeurs différentes se confrontent par la dérision.

III.3.LA THEATRISATION : MANIFESTATION LUDIQUE

Jouer c'est d'abord se divertir, s'évader, se détourner du moins provisoirement des contraintes et des exigences de la vie. Mais c'est aussi s'imposer une autre contrainte qui consiste à se soumettre à un autre code, aux conventions strictes du jeu d'où l'expression "jouer le jeu".

C'est dans cette perspective que la scène de la remise de la médaille à Meka se réalise. En effet, pour récompenser Meka de sa contribution dans l'œuvre de la colonisation, il a été décidé de le décorer lors de la fête du quatorze juillet:

Tu as beaucoup fait pour faciliter l'œuvre de la France dans ce pays. Tu as donné tes terres aux missionnaires, tu avais donné tes deux fils à la guerre où ils ont connu une mort glorieuse.... Tu es ami... La médaille que nous te donnerons veut dire que tu es plus que notre ami. » (VNM, p.26.)

La scène de la cérémonie est savamment orchestrée et bien mise en évidence par le narrateur. Divers éléments sont mis en exergue, et entre autres, la description de la posture de Meka lors de la remise de la médaille:

Tête nue, les bras collés au corps, Meka se tenait immobile dans le cercle dessiné à la chaux où on l'avait placé pour attendre l'arrivée du Chef des Blancs. Des gardes maintenaient à grand-peine ses congénères massés derrière lui. (VNM, p. 95.)

A cette attitude s'ajoute le regard du personnage :

Meka regarda timidement autour de lui comme un animal qui se sait observer. Il se fit violence pour résister à l'envie de passer sa paume sur son visage pour essuyer la sueur qui perlait sur le bout de son nez. Il réalisa qu'il était dans une situation étrange. ...Il se demanda ce qu'il faisait là. » (VNM, pp.95- 96.)

Au milieu de tout le monde, il est solitaire, et détonne par sa posture. La comparaison avec un animal souligne bien son état de traqué et met Meka en position d'un objet d'observation. La situation elle-même est étrange car inhabituelle. Meka fouille dans son passé et ne trouve personne de sa famille qui se soit mise dans cette position.

C'est la mise en place de deux mondes, celui des privilégiés et dominants et celui des dominés, complètement différents qui, malgré cette cérémonie, garde chacun ses valeurs. Meka ne comprend pas ce qui se passe et trouve drôle d'ailleurs qu'on le place dans un cercle de chaux : « *Mais quelle drôle d'idée avait eu le Chef des Blancs de Doum de le placer dans un cercle de chaux !* » (VNM, p. 96.), dit le narrateur mais en réalité, la phrase se fait sous forme d'un discours indirect libre où on voit que c'est le personnage qui se livre à un discours intérieur.

C'est tout le protocole imposé ici qui devient objet de caricature dans la description. Le monde des dominants où les Blancs appliquent de façon machinale un protocole qui leur est familier. Ce qui est plus intéressant dans la description de ces deux mondes, c'est le regard mutuel que les uns ont par rapport aux autres : « *Quand le Blanc passait devant lui, il lui souriait puis rejoignait ses congénères tout en montrant Meka du*

doigt. Celui-ci entendait alors un brouhaha confus parmi les Européens. »
(VNM, p. 96.)

Ici les deux mondes se rencontrent sans pour autant s'interpénétrer et le personnage de Meka ne joue qu'un rôle de pantin tout en se prenant au sérieux. Mais c'est vers le sérieux que tend cette description, en instituant un cadre qui se complète par la remise de la médaille :

Le Chef des Blancs lui arrivait à l'épaule. Meka baissa les yeux sur lui au moment où il lui épinglait la médaille sur la poitrine. Meka sentait son souffle chaud à travers sa veste kaki. Le Chef des Blancs transpirait comme un lutteur. On eût dit que la pluie était tombée sur son dos. Une grande plaque humide s'étendait de ses épaules jusqu'à ses fesses. Meka se demanda avec angoisse s'il allait lui coller son jabot humide sur chaque épaule comme il l'avait fait à M. Pipiniakis. Il respira quand le Chef des Blancs, après avoir accroché la médaille, recula de quelques pas et lui serra la main. (VNM, p.103.)

La lourdeur du protocole est ainsi représentée, le décor est planté. Ce qui frappe dans la description, c'est tout le sérieux qui s'en dégage et c'est justement sur ce sérieux que va porter tout le ridicule par la suite par l'imitation que font les villageois de la scène de la décoration.

C'est là que se produit la transformation car la scène d'imitation a le même signifiant : la scène de la décoration. Mais le signifié n'est plus le même. Le signifié prend une autre valeur car la finalité est autre que la remise d'une médaille. Les circonstances ne sont plus les mêmes.

En effet, progressivement, cette scène que le narrateur a pris le soin de décrire longuement va connaître une mise en scène de la part des habitants du quartier de Meka de retour chez lui après des déceptions suite à la perte de la médaille et la prison, Meka est au plus mal parce qu'il a été arrêté par les gardes, a été roué de coups, puis emprisonné. La douleur de Meka est palpable. Ce qui devrait être une joie s'est muée à la souffrance.

La tonalité, en ce moment de la narration, est grave, mais rapidement, le ton change, allégé par la parodie.

En effet, la cérémonie de la décoration va être jouée mais cette fois-ci les acteurs sont différents. Maintenant c'est le village rassemblé autour de Meka qui prend la parole et mime la décoration : « *Tout en agitant son pied gauche, Engamba contemplait l'assistance groupée à ses pieds* » (VNM, p.182). Puis un peu plus loin, le même Engamba crie, en voyant le sérieux de ses congénères : « *Mvemas ! Mvemas ! Vociféra-t-il. Etes-vous devenus tous des Blancs ? Vous ne connaissez plus la plaisanterie !* » (VNM, p.183.).

Ensuite on passe à la scène de la décoration :

On se moquait de Meka. Quelques farceurs mimèrent les scènes de la décoration et de l'emprisonnement comme ils se les représentaient dans leur imagination. Les éclats de rire se prolongèrent jusqu'à ce que quelqu'un s'exclamât : "Ah ! les Blancs." » (VNM, p.183).

Cette théâtralisation de la décoration s'ajuste à la première, celle opérée par l'administrateur la veille, mais ce n'est cependant pas une duplication. Les deux situations sont préalablement ajustées l'une à l'autre mais la deuxième représentation faite par les villageois ne suit plus les mêmes règles, elle se dérègle par rapport à la première -la vraie scène de décoration- de par l'esprit de plaisanterie avec lequel la mise en scène est faite.

Le jeu qui se fait de ce point de vue transforme et structure la scène à son aise. Au fur et à mesure que la mise en scène de la décoration avance, de nouveaux éléments entrent en jeu et la portent à un autre niveau, à l'aide de la langue qui devient vulgaire et bas : « *Épargne-moi la poussière de tes couilles.* » (VNM, p.183), dit Meka à Engamba. Et celui-ci de répondre : «

« *je porte les couilles d'un Blanc, répondit-il en riant, pas de danger* » (VNM, p. 183). Et de nouveau : « *Tout le monde riait... et les blagues continuaient avec leur aménité naturelle dans la case de Meka.* » (VNM, p.183)

Le dérèglement continue au fur et à mesure que le jeu suit son cours. C'est maintenant au tour d'Essomba d'accentuer le dérèglement « *Essomba se leva, se racla la gorge, puis regarda malicieusement autour de lui. Il fut pris d'un fou rire. D'autres rires répondirent et l'hilarité devint générale.* » (VNM, p. 185)

Jusqu'ici la représentation s'est faite en faisant dévier la règle du départ qu'est l'imitation. En le faisant, le dérèglement va plus loin, et trahit ainsi la scène en train d'être représentée. C'est ce que fait Essomba : « *Eh bien Meka aurait pu leur faire voir qu'il em...la médaille qu'on allait lui donner en se présentant là-bas...tout simplement avec un ...bila¹⁰⁷.* » (VNM, p.185). Puis c'est l'hilarité générale quand Essomba joint le geste à la parole : « *Si m..moi...je...je dis qu'i'...d'vait met' le bila... c'est pa'c'que com ça...le Chef des Blancs... y s'rait baissé pour lui épingle la médaille sur...sur...son bila !* » (VNM, p. 185). Et du coup tout le monde explosa de rire :

Le rire éclata avec la violence d'une eau bouillonnante longtemps contenue qui rompt sa digue. Il jaillit de la case, sema la panique parmi la volaille qui chassait paisiblement les cancrelats et disparut au-delà du cimetière de la mission catholique où le Père Vandermayer, qui lisait son bréviaire, poussa un juron (VNM, p. 185)

L'explosion du rire est le signe du plaisir issu de ce jeu. Le plaisir vient tout simplement du fait que la représentation se fait à partir de l'imitation d'une scène de départ mais porte celle-ci ailleurs et la transpose

¹⁰⁷ Cache-sexe.

dans le domaine vulgaire marqué par le cache-sexe sur lequel la médaille imaginaire est épinglée.

Le non-sérieux est accentué par l'évocation du cache-sexe. Ce dernier pourrait signifier aussi une critique car le mérite de la médaille est lié aux deux fils morts à la guerre et au dépouillement de Meka de ses terres.

Le symbolisme est alors à double niveau de compréhension, la parodie du geste de la décoration puis de la cause de son mérite. Il faudrait noter aussi que la remise de la médaille est un geste noble et sérieux, il est parodié ici par le bas et le non-sérieux dans une communion totale.

On assiste à la mise en dialectique du même et du différent, c'est-à-dire de la même scène représentée différemment, par le processus de la rupture. En effet, la première scène n'est pas fidèle à la deuxième même s'il y a des éléments communs. L'imitation se fait plaisante est d'autant plus visible dans la mesure où ce sérieux a été mis en évidence et souligné avec toute sa lourdeur et sa raideur. Et le processus parodique s'obtient aussi par l'occultation du sérieux au profit de la représentation, c'est-à-dire de la présence et de l'absence. Ce qui était le représentant est devenu le représenté mais raillé, d'où le simulacre par le jeu.

II.4. – DE LA THEATRALISATION A LA DEDRAMATISATION

La représentation que font les villageois de la scène de la décoration s'opère sur des composantes familiales et témoigne de cette situation coloniale où la famille ou le village est un refuge :

Tôt ou tard, il [le colonisé] se rabat donc sur des positions de repli, c'est-à-dire sur les valeurs traditionnelles. Ainsi s'explique l'étonnante survivance de la famille colonisée : elle s'offre en véritable valeur-refuge. Elle sauve le colonisé du désespoir d'une totale défaite »¹⁰⁸

Puis cette représentation joue sur des absences car les personnages de la première cérémonie, le gouverneur et toute la foule des administrateurs, bref du monde des colonisateurs, ne sont pas présents alors que la représentation porte essentiellement sur eux. La mise en scène se fait donc principalement sur des absences. Autant il y a ajout d'éléments nouveaux pour dévier de la scène imitée, autant il y a des absences sur lesquelles porte le jeu.

Le jeu devient alors symbolique dans la mesure où les villageois se jouent du gouverneur, de son monde et de tout ce qu'il représente. Même si la mise en scène provoque le rire, les gestes posés dans l'imitation de la décoration ne sont pas gratuits et sont dirigés vers autrui que l'on veut tourner en ridicule.

En posant ou en imitant la cérémonie de la décoration, les personnages prennent de la distance au sens où l'esprit de jeu, ou l'humeur de jeu, ...à l'opposé, concerne le vécu authentique ou ses représentations. Seul le mot est identique. La feinte de la mimésis aristotélicienne, on le sait, vise l'illusion réussie. La feinte du comme si, en premier lieu, est, au contraire, distance par rapport au réel et à soi-même sous couvert d'adhésion. Il ne faut pas oublier qu'après la cérémonie de la décoration, Meka a connu des déceptions, qu'il a perdu la médaille : « *La médaille que*

¹⁰⁸ MEMMI, Op. cit. , p.104.

lui avait donnée le Chef des Blancs avait disparu. » (VNM, p.135). Il est aussi arrêté par la police et traité de menteur :

*-En vérité, protesta Meka, je suis un ancien !...Et le gouverneur est mon ami...O garde ! C'est seulement cette médaille...
-Ta gueule maudite ! ô vieillard ! Comment peux-tu mentir comme une femme au moment suprême ! » (VNM, p.138.)*

Il s'est retrouvé en fin de compte en prison : « *Le garde lui décocha un coup de pied qui lui fit perdre l'équilibre et le précipita à l'intérieur. La porte se ferma violemment sur ses talons. Meka se retrouva dans les ténèbres de la création. » (VNM, p.143). Au lieu de la réjouissance, c'est plutôt le malheur qui est arrivé à Meka.*

La mise en scène opérée par les villageois permet alors de relativiser, de prendre du recul par rapport à cette situation de malheur qui s'abat sur Meka. La souffrance des mauvais traitements subis est commuée en objet de plaisir par les villageois. La représentation que les villageois font de la scène est opérée par le biais de l'humour.

Le jeu consiste ici à réduire la tension trop vive de l'atmosphère lourde au retour de Meka. Par le jeu, celle-ci est tout à coup devenue légère. Ce qui était sérieux est tourné en objet de risée, d'où le rire qui éclate et qui se dégage de la représentation. Celle-ci n'absolutise pas, ne dogmatise pas mais dédramatise une situation pénible.

L'imitation ou plus précisément la parodie permet à Meka de ne pas prendre la situation au sérieux. Mais fondamentalement, elle permet de détendre l'atmosphère et de mettre en évidence le ridicule du comportement des gardes et des administrateurs, et de minimiser le malheur vécu. C'est dans ce sens que l'humour déployé dans la représentation devient réparateur et salvateur.

La transformation du village et surtout de Meka se voit nettement par les éclats de rire qui ont ponctué la mise en scène comique du malheur. Le non-sérieux ici ne signifie nullement banalisation de la souffrance de Meka, cela ne signifie guère absences du sérieux. Le sérieux est porté ailleurs. Le non-sérieux permet de diminuer l'intensité et d'opérer un dépassement.

Le jeu symbolique montre la "réalité" autrement. La perception qui en est faite est celle du monde extérieur à travers un réalisme réducteur. Les caractères au sens théâtral ne sont que des faire-valoir d'une réalité beaucoup plus profonde qui se cache évidemment dans le jeu, en l'occurrence celui de l'humour ou plus précisément celui du rire.

L'essentiel n'est pas forcément ce qui est dit, fait ou montré, mais ce qui a été ôté à ce qu'on sait de la "réalité". C'est en cela que la dédramatisation se fait car l'humour est devenu une stratégie d'exutoire de la souffrance d'autant plus visible que les forces en présence sont disproportionnées ; en face de la puissance de l'administration coloniale, Meka et son village sont en position de faiblesse. Le rire est ici un remède.

Cependant le rire provoqué et mis en scène n'est pas qu'un simple exutoire de la souffrance, un simple remède. Il est aussi et fondamentalement moqueur et dirigé vers autrui. Car on ne rit pas parce que les personnages réduits à l'état de types sont laids, bêtes ou méchants mais parce qu'on nous offre le spectacle de la défaite de personnages suspects ou inquiétants qu'on a rendus à dessein. Le rire devient ainsi un miroir à travers lequel le regard se porte sur autrui pour mieux le cerner et le critiquer.

III.5. -DE L'AUTODERISION A LA DERISION

Pour affirmer que la dérision est une forme de cruauté. Il peut cependant retourner la situation en la reprenant à son compte.

Dans l'humour, au contraire, la dérision est provoquée par l'humoriste et tournée vers lui-même. Rire de ses propres malheurs, et surtout faire rire les autres de soi-même est une forme de partage. L'humoriste fait toujours partie du groupe social car c'est lui qui mène le jeu de la dérision et du rire. Paradoxalement, par un processus ironique, il se retrouve non pas exclu, mais intégré au groupe social qui a besoin de lui pour rire.

Toute cette mise en scène, ce théâtre, qui s'observe dans le roman, est dirigée vers autrui, bien sûr, mais il y a bien d'autres scènes qui sont tournées vers soi. La situation d'oppression que l'univers romanesque décrit ici, est ponctuée de différentes représentations où le jeu se rapproche du théâtre. Les différentes séquences mises en place portent la narration à un autre plan qu'est la mise en scène théâtrale.

Les personnages deviennent ceux d'une scène de théâtre où tous leurs faits et gestes sont tournés en ridicule, provoquant une autodérision parce que le ridicule est tourné vers les membres de la même communauté et non vers un membre extérieur à celle-ci comme montré auparavant. Les membres de la communauté deviennent à leur tour des personnes dont on rit.

Meka, pour sa décoration, a besoin d'une nouvelle veste pour la cérémonie. Il s'adresse pour l'occasion au couturier Ela qui projette confectionner une veste tout à fait originale: « *Les dolmans des Blancs ne sont pas bien faits, disait-il en appuyant sur la pédale. Regardent quand ils*

les portent, on dirait qu'ils étranglent...Je suis en train de te faire quelque chose de très bien, poursuivait-il, je te fais la coupe zazou... » (VNM, p.58)

Et d'ajouter aussitôt :

Eh bien regarde les dolmans des Blancs, ça ressemble un peu à une crinière de cynocéphale qui ne cache pas son derrière. Ils ont les fesses dehors. Eh bien ! moi, je vais te faire quelque chose qui descendra jusqu'aux genoux. C'est ce qu'on appelle la veste zazou. Je reçois des catalogues de Paris, je suis toujours au courant de la mode. Ce qui me fait mal au cœur, c'est de voir un Blanc passer devant moi, sur cette route que tu vois, les fesses dehors...J'ai parfois envie d'aller lui dire : "Monsieur, venez faire allonger votre veste... (VNM, p. 58)

Les prétentions du couturier sont ainsi mises en évidence par son ton d'assurance et de maîtrise de son métier :

Les métiers, vois-tu, sont aussi variés que les oiseaux du bon Dieu et aucun homme ne connaît assez bien un métier s'il n'a transpiré jusqu'aux couilles pour le connaître et le posséder...Je te fais une veste zazou et bientôt tout le monde te demandera si cette veste ne te vient pas de Paris. Je puis te dire que je serai bientôt submergé. Il faut que je pense à prendre un autre élève-tailleur. (VNM, p.59)

Ce portrait mélioratif que le couturier fait de lui-même est accentué par la volonté de prendre un autre apprenti. Et à la question de Meka de savoir s'il en a, il répondit :

Et comment ! s'exclama Ela en rejetant la tête derrière le dossier de sa chaise. Si le cochon a de la graisse, quelle quantité de graisse peut avoir un éléphant ? J'ai cinq élèves-tailleurs, actuellement ils sont en train de me construire une case. » (VNM, p.59.)

La chute de la phrase et les comparaisons montrent l'exagération de la surestimation de soi qui provoque un paradoxe. D'une part les apprentis sont occupés ailleurs que d'aider le couturier dans son travail, donc ils ne sont pas des apprentis.

D'autre part l'hyperbole qui illustre l'estime de soi, l'orgueil et l'ambition du couturier de faire œuvre nouvelle, de révolutionner la mode, contraste avec le dénuement dans lequel il se trouve, n'ayant même pas

d'atelier à lui et devant se contenter de la devanture du centre commercial « *Au centre commercial, dans la véranda de la boutique de M. Angelopoulos où Ela, le fameux tailleur de Doum, installait tous les matins sa machine à coudre, Meka, tout en mâchant une noix de kola, attendait son dolman.* » (VNM, p.57).

Il y a donc discordance entre le dit et le savoir-faire du couturier. Cette discordance se caractérise par une distanciation dont parle Philippe Hamon en termes « *de distance, de tension ou de décalage* »¹⁰⁹ dans son essai *L'Ironie littéraire. Essai sur des formes obliques*.

La distanciation se manifeste entre l'énonciation et l'énoncé du tailleur. Le portrait vire à la caricature qui met en exergue la surestimation de soi de la part du tailleur ce qui provoque évidemment le ridicule qui connaît son apogée quand Meka, une fois rentré chez lui, et sur demande de l'assistance composée de sa famille et des villageois, essaie sa nouvelle veste zazou. Une fois encore le cadre est théâtral :

Il déplia la veste qu'il avait posée sur une étagère, mais ne pouvant résister à l'envie de l'essayer, il l'enfila. Sidérée, l'assistance se tut. On n'entendait plus que le crissement de la toile neuve qui se détendait. Essomba partit d'un grand éclat de rire. (VNM, p.85)

A chacun des personnages, l'essayage de Meka suscite des commentaires dont la figure principale est la comparaison : ici c'est le côté longueur qui fait objet de rire : « *Je n'ai jamais eu ni porté de veste, dit-il (Essomba) sans reprendre haleine. Avec la tienne, je t'assure qu'à ta place, je me passerais d'un pantalon.* » (VNM, p.85.)

Là c'est la grandeur que Kelara souligne: « *Tu nages dedans comme un petit poisson dans la mer* » (VNM, p.85) Et d'ajouter : « *Tu es ridicule..., tu*

¹⁰⁹ HAMON, Philippe, Op.cit.,p.98.

aurais mieux fait de te confectionner une vraie soutane » (VNM, p. 86). Le résultat contredit alors le chef-d'œuvre dont parlait le tailleur.

Toute cette mise en scène que fait le narrateur, la mise en évidence du ridicule de la veste et du comportement du tailleur sont objet de rire. Mais un rire moqueur, d'où la dérision dans la mesure où ce sont des individus qui sont désormais des cibles, comme c'est le cas aussi du personnage du catéchiste Ignace. Meka questionne Ignace le catéchiste du village sur son célibat :

*-Mais, tu n'as jamais dit la vérité sur ton célibat ! Tu n'es pourtant pas un prêtre.
-C'est un vœu que j'ai fait à mon Dieu.
-Le mariage c'est un sacrement comme le baptême, la communion et tout le reste...
-Je ne sais que te répondre...Je ne crois pas que je puisse servir mon Dieu avec une femme à mes côtés. » (VNM, p. 29).*

Cette réponse du catéchiste suscite des commentaires : « *-Toi, tu es un saint* », dit Mvondô, ironique ; et à Nua de renchérir : « *Un drôle de saint, tu n'es pas né catéchiste. Et avant que tu ne le deviennes, on n'a pas eu vent de quoi que ce soit...* » (VNM, p.29).

En réalité, le catéchiste est un impuissant qui se masque par un vœu de célibat. Cette dérision à l'endroit du catéchiste n'est pas gratuite. Elle met en cause le célibat chrétien qui est une nouvelle valeur en contradiction avec les valeurs du village.

La dérision devient d'ailleurs une forme de vengeance de la part de Meka à l'endroit du catéchiste qui, à la nouvelle de médaille qui sera décernée à Meka avait tenu un discours inadéquat, annonçant plutôt la fin du monde et la vanité de cette médaille qui serait décernée :

Je suis content pour toi, mon frère, dit Ignace. Mon vœu est que tu puisses gagner une autre médaille, la vraie, celle-là. L'aurons-nous ? C'est une question à méditer ... Notre monde est pourri, continua

Ignace. L'orgueil le domine. Il le conduit maintenant à l'anéantissement de ce que Dieu a créé...Tenez, par exemple cette prostitution qui règne au quartier indigène...cet alcool qui débarque...qui débarque toujours...cet alcool où se consomment les âmes...Cette bombe à fumée qu'ont inventée les Blancs, pourquoi ne pas voir en tout cela ces phénomènes annoncés qui doivent précéder la fin du monde ? (VNM, p.28)

C'est dans cette même perspective de moquerie que l'histoire d'un autre catéchiste qui est cette fois, protestant intervient. C'est la dérision du métier du catéchiste par l'absurde qui est ici dévoilée. En effet, le catéchiste tombe amoureux d'une femme: « *C'est là qu'il tomba amoureux d'une des femmes du chef* » (VNM, 30). Il est incapable de contrôler ce sentiment qu'il considère comme démoniaque :

Pour chasser le démon qui s'était installé dans son cœur, il ne se nourrit plus que du Seigneur qu'il descendait à coup d'eau bénite dans son estomac. Il se consuma en prières et en pénitences, s'infligeant les pires châtiments corporels. C'est ainsi qu'il passait les nuits, voûté au pied de son lit, ruisselant de sueur, un index piqué en terre, un pied en l'air. » (VNM, p. 31)

L'hypocrisie qui se cache derrière la pratique des préceptes de la religion va encore plus loin quand le catéchiste rencontre en pleine forêt la femme dont il est amoureux et qu'il lui dit : « *Tu sais que ma bouche est sacrée. Je ne veux pas dire que je t'aime. Seulement voilà, celui-ci (en montrant son bas-ventre a besoin de celui-là (en montrant le bas-ventre de la femme du chef. » (VNM, p.31.)*

De toute évidence, la description des pratiques religieuses montre l'excès et par conséquent elles sont tournées en dérision par la mise en scène d'un catéchiste trop zélé.

Ainsi le rire devient un moyen de détendre l'atmosphère quand elle est crispée. Il intervient ici au moment où le catéchiste Ignace l'a alourdie par l'annonce de la fin du monde. Par ricochet, c'est la remise en cause des valeurs chrétiennes. Celle-ci atteint son paroxysme quand Meka réinterprète le baptême comme une aliénation: « *Le jour où je suis devenu un esclave* » (VNM, p.152).

Ainsi donc il est possible d'observer un mouvement dans toutes ces formes mises en place qui passent de l'autodérision à la dérision. La communauté, en ridiculisant les différents personnages, met ses propres travers à nu. Elle se prend pour cible dans cette pratique du rire et ceci dénote cette fonction de l'humour qui, tout en critiquant, compatit: « *L'humour compatit avec la chose plaisante ; il est secrètement complice du ridicule, se sent de connivence avec lui.* »¹¹⁰.

Que ce soit les traits de caractères du tailleur, la situation malheureuse de Meka ou la critique de la religion par le biais des catéchistes observés lors de l'analyse, ce sont les comportements excessifs ou hypocrites des différentes composantes de la société, les travers sociaux qui, sont objet du rire.

C'est le regard critique sur soi-même à l'intérieur de la communauté villageoise. Et c'est là qu'intervient l'autodérision. Mais en se prenant comme sa cible, la communauté envoie un message qui suggère que cette humilité est une « fausse posture. »

En fait il y a une certaine fierté, voire une bonne dose d'orgueil de se montrer si lucide envers ses propres défauts d'une part, et si sûr de sa propre valeur d'autre part que ses déboires et faiblesses ouvertement

¹¹⁰ Note de lecture.

exposées ne peuvent amoindrir sa valeur personnelle. Sa prétendue infériorité est battue en brèche par une supériorité insinuée. Par la capacité de se moquer d'elle-même, la communauté du village de Meka démontre qu'elle n'est pas dupe et qu'elle reste lucide et a en fait confiance en elle-même.

Par la pertinence de ses propos, elle suggère que, non seulement elle est consciente de ses défauts mais qu'elle pousse l'analyse beaucoup plus loin dans la mesure où le regard sur soi devient un moyen pour mieux voir l'autre. C'est une fonction de miroir qui se met en place ici car cette conscience de soi conduit à l'autodérision qui tend vers la dérision, c'est-à-dire, à se moquer d'autrui.

Les exemples sur les catéchistes et leurs valeurs qui sont *a priori* étrangères à la communauté ne sont pas dénués d'intérêt et ont leur importance dans la mesure où ces exemples deviennent une critique de l'autre, et ici, du prêtre et de la religion catholique venus dans le sillage de la colonisation. Celle-ci ne s'empêche pas de s'en servir pour ses propres intérêts comme on l'a vu dans la vente de l'alcool local. C'est en cela que le regard lucide sur soi est un clin d'œil moqueur envers autrui qui se prend trop au sérieux.

Le rire sur soi devient un rire sur la colonisation à travers les mœurs qu'elle impose et qui sont mal vécues par les personnages. D'où le plaisir qui en découle. Freud parle de l'autodérision comme le triomphe du narcissisme (ce qui est vrai dans le cas de Meka et de son village qui se mettent en scène ici.)

Mais le regard sur soi est critique de l'autre ; il est moquerie finalement de l'autre, un pied de nez à l'autre qui du coup est appelé à se

remettre en cause. Ici les personnages deviennent plutôt des miroirs à travers lesquels se réfléchit une image de soi.

Par la mise en place d'un personnage caricatural et bouffon, et surtout, par la scène d'imitation parodique de la cérémonie de décoration, Oyono met en place une esthétique de la dérision. Le jeu des personnages porte l'œuvre à un double niveau : celui de la fiction et celui de la reprise parodique. En choisissant le jeu, le vécu des personnages est doublé. La réalité coloniale tout d'abord fait objet de la narration puis est reprise, mais cette fois par le jeu. L'action se construit sur un mode normal, celui de la logique, puis elle est reprise sous une nouvelle forme, celle du rire. L'une est comme l'imaginaire de l'autre.

Le rire devient ici un lieu de dépassement. La mise en scène du réel par le non-sérieux constitue à la fois la négation du réel mais en même temps son acceptation, non pas comme une résignation mais comme une force. La force libérée par la dérision permet de nier d'une manière ou d'une autre le réel au sens de ne pas le prendre trop au sérieux. Cette négation ou plus précisément cette forme de négation n'est pas un aveuglement mais une force de transcendance.

Comme nous l'avons vu, même l'autodérision, ce rire sur soi qui mène à la dénonciation des travers sociaux, acquis d'ailleurs lors de la rencontre entre l'Europe et l'Afrique, n'est encore qu'un moyen de dénoncer les pratiques religieuses et politiques. L'écriture par ce fait devient un moyen de révéler l'être à lui-même par le biais du non-sérieux caractéristique de la critique qui se fait ici salutaire comme on l'a vu dans le cas de Meka, par la mise en scène parodique de la décoration. Partant de la douleur, elle permet de prendre conscience de l'être, de son importance et offre ainsi un regard critique.

Plus encore par la dérision qu'autrement, la parole devient action parce qu'elle permet de rendre compte, de dénoncer comme le constate à propos de l'œuvre de Ferdinand Oyono « *Le plus important est que le langage est employé, ici, surtout, de comme mode communication et d'action. Alerter l'opinion et agir par le rire et la dérision.* »¹¹¹

Comme on l'aura remarqué, dans *Le Vieux Nègre et la médaille*, l'écriture vise à instruire, à avertir autant le colonisateur que le colonisé par le ton humoristique et ironique. Bien plus et au-delà, c'est une esthétique de la dérision que la représentation du fait colonial laisse voir. Ferdinand Oyono emploie l'humour et surtout ce que Escarpit appelle le « *rebondissement humoristique* »¹¹² où, le côté affectif est très présent, où la sécurité après la peur est retrouvée sous forme de soulagement. Le rire est à la fois celui de la sympathie.

¹¹¹ Ngal, Op.cit., p.25.

¹¹²Note de lecture.

Le rire choisi par Ferdinand Oyono, dans *Le vieux nègre et la médaille*, se décline sous deux aspects : l'humour et l'ironie. Il mêle effectivement les deux procédés à travers la construction des personnages, en particulier Meka face à la réalité coloniale et religieuse. C'est à ce niveau que l'humour et l'ironie se combinent pour aboutir à une autodérision.

L'humour se fait un moyen de communion entre Meka et sa communauté et aussi une forme de penser sa propre situation. On peut dire que l'humour qui s'observe ici est celui de la détente. Après la peur, c'est le soulagement de la sécurité retrouvée avec la complicité manifeste de la communauté.

En parodiant les gestes, les personnages sans pouvoir passent à la dérision dans le sens où, en utilisant l'humour, ils expriment la raillerie et la critique qui est dirigée tantôt vers soi, tantôt vers autrui. Par la reprise des scènes, le personnage de Meka et sa famille ainsi que tout son village raillent le gouverneur et, par là, toute l'administration coloniale.

L'humour, est aussi un moyen exutoire par lequel le personnage transcende une réalité qui, en général, le dépasse. L'écriture, dans ce cas, devient un moyen efficace pour appréhender les actes des puissants et pour mieux guérir des injustices subies.

Cependant, et puisque la représentation devient un jeu, les règles ne sont plus les mêmes. La représentation romanesque que fait Oyono de la colonisation porte sur une esthétique dont le pivot est la dérision, pour dénoncer ou pour confronter les puissants.

En effet, l'humour acquiert une force de frappe redoutable lorsqu'il est mobilisé pour révéler les rigidités du système, en montrer les limites ou

même supporter les traitements inhumains. A cet égard, la remarque de Judith Kaufman, qui anticipe une fraternité comique entre marginaux, s'avère particulièrement pertinente :

Le marginal empruntera à l'humour les tactiques d'opposition qui lui permettent d'affronter au coup par les lourdes stratégies concertées des hommes au pouvoir. la convergence qui se dessine sous le signe d'un mariage de déraison, est aussi fertile que fragile. car cette union hors-norme n'est pas construite sur le socle unifiant et stable-consensuel- d'un minimum commun de croyances et comportements propres à une communauté. Pourtant la marque de l'ambigu et du mouvant, elle se conclut dans la solidarité oppositionnelle de marginaux qui ont connu l'épreuve de l'exclusion¹¹³

Plus fondamentalement, dans le contexte pour le moins tragique de la colonisation, l'humour a ceci de salvateur qu'il offre la possibilité de négocier avec la violence, tant politique que symbolique, de l'ordre dominant : « *Le faible, l'opprimé, parvient plus facilement que le fort à l'instant de détente, parce qu'il en a besoin ; du moins, l'humour est-il parfois la seule arme dont il dispose.* »¹¹⁴

La situation coloniale peut être envisagée comme une véritable scène de théâtre où se côtoient tragédie et comédie. Ce qui est tourné en dérision, Chaque fois aux moyens de procédés littéraires singuliers, c'est notamment l'imposture de l'entreprise coloniale. En contexte colonial, comme le souligne fort justement Graeme Harper : « *La comédie (et, par extension, les stratégies humoristiques qu'elle met en œuvre) constitue donc un espace où se négocient autant la survie (ou la résistance) du colonisé que l'imaginaire ou la mythologie du colon.* »¹¹⁵

¹¹³ RAO, Sathya, *Humour et post colonialisme en francophonie*[en ligne] disponible sur :< http://www.arabesque.com/revue/francophonie/article_043101.html> consulté le 02 décembre 2012 à 22 h30.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Ibid.

Si le comique, on le sait, est étroitement lié aux relations de pouvoir, il prend, dans le contexte particulier de la colonisation française, une teinte particulière « *La mascarade coloniale et ses variantes dialectiques que sont le néo-colonialisme et le post colonialisme produisent une palette de situations tragi-comiques très variées.* »¹¹⁶

Étant donné l'impossibilité de la confrontation directe, c'est l'ironie qui apparaît comme l'arme la plus appropriée pour révéler les abus. La représentation esthétique mise en place dans la contestation du fait colonial n'est pas une confrontation même si, par moments, les paroles des uns et des autres peuvent faire penser à une certaine velléité de violence.

George Ngal dit à propos du roman :

*L'analyse de l'œuvre révèle l'intention générale satirique évidente qui les sous-entend. L'écriture persifle, dissuade et persuade. Le style est fécondé par la sève de la culture camerounaise. La langue limpide d'Oyono a des effets ironiques, satiriques, humoristiques et comiques recherchés. Nombreuses métaphores et comparaisons puisées dans la culture natale. Une intention didactique, initiatique et symbolique est évidente. L'écriture vise à instruire, à alerter les lecteurs colonisés et colonisateurs sur la situation coloniale. Le plus important est que le langage est employé, ici, surtout, comme mode de communication et d'action. Alerter l'opinion et agir par le rire et la dérision.*¹¹⁷

L'humour englobe l'opération créatrice dans sa totalité pour bien montrer la crise de l'humain et l'impossibilité de l'homme à s'imposer dans une réalité qui lui est hostile, « *L'humour est d'ailleurs une technique abondamment retenue par les romanciers qui souhaitent visiblement l'utiliser pour desserrer l'impression étouffante par leur recours à un réalisme minutieux.* »¹¹⁸

¹¹⁶ HARPER, G, in RAO, Op.cit.

¹¹⁷ NGAL, Georges, Op, cit ., p.25.

¹¹⁸ COUSSY, Denise, La littérature africaine moderne au sud du Sahara, Ministère de la culture, Alger, 2009, p.155.

En convoquant la fonction principale de l'humour : jouer par de la l'invention et l'innovation pour ne pas désespérer ou plus exactement jouer pour dépasser le désespoir. L'humour est ici une vengeance sans conséquence. Avec le rire, la colère du colonisé est évacuée. La satire et l'humour tout en se substituant à l'action rendent plus supportable l'enfer colonial.

La poétique du rire mise en place par Ferdinand Oyono a la particularité de dénoncer la colonisation non pas par la violence mais de façon ludique. Ce n'est pas un affrontement brusque mais une critique en biais. Meka devient le symbole de la résistance tout en jouant au pitre, un comique qui donne un sens à son rire et se montre moins dupe qu'on ne le pense. Il soulève la question du moyen de la lutte anticoloniale.

En somme, *Le Vieux Nègre et la médaille* est un :

[...] roman nimbé d'un halo d'humour, d'ironie, de saveur africaine, de lucidité perspicace, de grivoiseries paysannes, de scènes cocasses de la vie de nos bourgades et de quiproquos burlesques qui ont marqué les rapports entre le Blanc et le Noir¹¹⁹.

¹¹⁹ Note de lecture.

BIBLIOGRAPHIE ET REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES :

ŒUVRE LITTÉRAIRE :

OYONO, Ferdinand, *Le vieux nègre et la médaille*, Julliard, Paris ,1986.

OUVRAGES CRITIQUES :

1-CESAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Ministère de la Culture, Alger ,2009.

2-COUSSY, Denise, *La littérature africaine modern au sud du Sahara*, Ministère de la Culture, Alger ,2009.

3- DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Minuit, Paris, 1984.

4-FANON, Frantz, *Peau noire masques blancs*, Ministère de la Culture, Alger ,2009.

5- FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Ministère de la Culture, Alger, 2009.

6- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.

7- HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire : Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette Supérieur, Paris ,1996.

8- JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Armand Colin, Paris, 2007.

9-KESTELOOT, Lilyan, *Histoire de la littérature Négro-africaine*, Ministère de la Culture, Alger ,2009.

10-LAOUEDJ, Zaynab, LAREDJ, Waciny, *Anthologie de la Nouvelle Narration Africaine*, Espace Libre, Alger, 1999.

11-. MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé*, Ministère de la Culture, Alger, 2009.

12- MERCIER-LECA, Florence, *L'ironie*, Hachette Supérieur, Paris, 2003.

13-MILLY, Jean, *Poétique des textes*, Armand Colin, Paris, 2010.

14-NGAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Ministère de la Culture, Alger ,2009.

15-NKASHAMA, Puis Ngandu, *Ruptures et écritures de violence*, Ministère de la Culture, Alger ,2009.

16-SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*. Seuil, Paris, 2001.

DICTIONNAIRES :

1-ARON, Paul, SAINT –JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Le dictionnaire du Littéraire*, PUF, Paris ,2002.

2-POUGEOISE, Michel, *Dictionnaire de rhétorique*, Armand Colin, Paris, 2001.

3-RICALENS-POURCHOT, Nicole, *Dictionnaire des figures de style*, Armand Colin, Paris, 2003.

4- REY-DEBOVE, Josette, *Le Robert*, Dictionnaire Le Robert, Paris, 2004.

5-Le dictionnaire *Larousse*, Librairie Larousse, Paris, 1984.

6-*Le Grand Robert*, Librairie Robert, Paris, 2004.

7-*Le Petit Robert*, Dictionnaire le Robert, Paris, 1993.

THESES :

1-DIDIO, Lucie, *Une approche sémantico-sémiotique de l'ironie*, thèse de doctorat, Université de Limoges, 2007[en ligne] disponible sur : <http://epublications.unilim.fr/>

2- LAQABI, Saïd, *Aspects de l'ironie dans la littérature maghrébine d'expression française des années quatre-vingt*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime, Université de PARIS XIII, 1996 [en ligne] disponible sur : www.limag.refer.org/Theses/Laqabi.PDF

3-SIMEDEDOH, koulou, vincent, *L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne*, thèse de doctorat, Université de Queens, Canada ,2008[en ligne] disponible sur : <http://qspace.library>

REVUES :

1- ALOY, U.Ohaegbu, « L'univers romanesque d'Oyono », *Ethiopiennes*, numéro10, (1997).

2- KASENDE, Jean-Christophe L. A, « L'ironie douce, tendre et humaniste de la négritude senghorienne », *Ethiopiennes*, numéro 77(2006).

3- TAMBADOU, Mustapha « Structure de la trilogie d'Oyono », *Ethiopiennes*, numéro 33, (1983).

SITOGRAPHIE

1-BENARD, Valérie, *Le roman algérien de la langue française, à propos de l'ironie*, [en ligne] disponible sur : <http://www.limag.refer.org/>

2-BERGSON, Henri, *Le rire, Essai sur la signification du comique*, [en ligne] disponible sur : <http://www.ebooks gratuits.com>, Décembre2005.

3-BRICCO, Elisa, *Le rire et le sourire ou comment narguer la crise*[en ligne] disponible sur : <http://www.publifarum.farum>.

4-DE GANDT, Marie, *Poétique de l'ironie* à propos de Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, coll. "Points/Essais-Inédits", 2001. 347[en ligne] disponible sur <http://www.fabula.org/>.

5-DEGANDT, Marie, *L'ironie existe-t-elle ?* [en ligne] disponible sur : <http://www.fabula.org/>.

6-DEGANDT, Marie, *Historicité d'une notion théorique*[en ligne] disponible sur :<http://www.fabula.org/>.

7-ENGEL, Pascal, *Introduction. Raillerie, satire, ironie et sens plus profond*, Philosophiques, vol. 35, n° 1, 2008, p. 3-12, [en ligne] disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/> -

8-GEFEN, Alexandre, *Les enjeux éthiques de l'ironie romanesque contemporaine* sur :<http://www.fabula.org/colloques/document1030.php>

9-GENDREL, Bernard, MORAN, Patrick, *Humour : Panorama de la notion*, [en ligne] disponible sur : <http://www.fabula.org/>

10-LABOURET, Denis, *Le double je de l'humour*[en ligne] disponible sur : <http://www.fabula.org>

11-*La parodie* [en ligne] disponible sur: <http://www.site-magister.com/>

12-*La parodie* [en ligne] disponible sur : <http://narratologie.revues.org/>.

13-*Le rire" l'analyse de Bergson*[en ligne] disponible sur : sur : <http://cogito.forumculture.net/t30-le-rire-l-analyse-de-bergson>:

14-*L'humour comme mécanisme de défense*[en ligne] disponible sur :
<http://www.leconflit.com/>.

15-*L'humour et ses mécanismes*, [en ligne] disponible sur :
<http://w3.gril.univ-tlse2.fr/>

16-MORAN, Patrick, GENDREL, Bernard, *Humour et comique, humour vs ironie*, [en ligne] disponible sur : <http://www.fabula.org>.

17-MOREAU, Jérôme, *Humour selon Bergson*[en ligne], disponible sur :
<http://www.fabula.org/>

18-MOURA, Jean-Marc, *Le sens littéraire de l'humour*, [en ligne] disponible sur : <http://www.fabula.org/>

19-PERRIN, Laurent, *Ironie et parodie*, [en ligne] disponible sur :
<http://theses.univ-lyon2/>

20-RAO, Sathya, *Humour et post colonialisme en francophonie*, Université d'Alberta (Canada) [en ligne] disponible sur :
<http://www.arabesques.com/>