

Sourire des défauts

Jean-Marc Moura
Université Paris Nanterre
Institut Universitaire de France

Les défauts d'un personnage de fiction sont une source bien connue, sans doute la principale, pour le comique et l'humour dans la littérature. On peut s'en assurer en observant les rires dits « francophones » qui n'ont guère été étudiés¹. Dans ce domaine, l'accent a souvent été placé sur la qualité d'engagement des œuvres, sur le témoignage concernant une histoire en train de se faire et les désillusions qui en émanaient. La critique postcoloniale s'est bien intéressée aux stratégies de parodie et d'ironie mais sans trop s'attarder sur le comique et l'humour. J'ai pu souligner ailleurs que l'humour littéraire consiste fréquemment en la construction d'un espace de jeu où les personnages peuvent apparaître « à la bonne distance », selon une impartialité accueillante, organisant le ballet d'actants qui n'ont ni la simplicité ni la netteté des silhouettes comiques ou satiriques². Il va alors résider dans la présentation de personnages qui ont un défaut majeur : peu adaptés à l'organisation sociale, ils s'affranchissent sans vraiment le vouloir des présupposés communs. Tels sont les types de l'enfant et du voyageur lâchés dans une société qu'ils comprennent peu ou pas du tout. Libre de préjugés, le personnage enfantin déréalise sans effort et opère une mise en vacance où le réel se met à apparaître comme une proposition rêvée parmi d'autres. L'« odeur d'enfant », remarquait Michel Autrand, « n'est jamais totalement absente d'un texte d'humour³ », elle consiste en une libération du sens commun, de l'évidence présente qu'on relève par exemple dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma (avec la thématique, pourtant grave, des enfants-soldats africains)⁴.

Le voyageur, quant à lui, autorise la confrontation à des nouveautés qui déroutent et sidèrent. Le vagabond est propice à la distance modérée de l'humour, à l'instar des picares, ces personnages qui ne sont solidaires d'aucune situation existant ici-bas car ils entrevoient l'envers et la fausseté de chacune. Circulant entre cultures, milieux sociaux et cercles mondains, lestés des défauts inhérents à ceux qui connaissent mal les usages de tel ou tel milieu, ils servent l'évaluation humoristique du monde. Dans un registre différent, ils peuvent aussi servir le comique.

Le défaut d'inadaptation

Bien des personnages comiques sont fondamentalement naïfs si l'on se rappelle que l'adjectif vient de « natif » (latin *nativus*) et désigne ce qui est conforme à l'origine, à la nature, avant les apprentissages, la culture et les raffinements de la civilisation. Ils relèvent d'une simplicité grossière et brutalement affichée, « apanage de personnages rustiques, réputés plus proches de la nature, tels les campagnards ou les valets⁵ ». Dans la tradition européenne, ce personnage fait rire à ses dépens parce qu'il est aussi pauvre de biens que d'esprit. Charles Mazouer a montré qu'en France, du théâtre médiéval jusqu'à Marivaux, il présente une cohérence narrative certaine. Il s'incarne notamment dans le personnage du villageois, du gars du village

1 Quelques exceptions : Nicolas Martin-Granel, *Rires noirs*, Paris, Sépia, 1991 ; Cristina Schiavone, *La Parole plaisante nel romanzo senegalese postcoloniale*, Rome, Bulzoni, 2001 ; Christiane Ndiaye (dir.), *Rira bien... Humour et ironie dans les littératures et le cinéma francophones*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008.

2 J. M. Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010.

3 M. Autrand, *L'Humour de Jules Renard*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 194.

4 A. Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.

5 Charles Mazouer, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 10.

niais qui se lance dans des entreprises trop compliquées, représentant d'un théâtre « surtout destiné à des citadins [qui] sut faire rire du campagnard et de sa simplicité⁶ ». Le personnage devient plus complexe chez Molière puis Marivaux, où la naïveté de la jeunesse laisse une image fraîche et plus gracieuse. Pourtant, ce personnage du naïf comique a perduré jusqu'à notre époque, et pas uniquement au théâtre, ainsi qu'en témoignent par exemple certains paysans chez Marcel Aymé ou certains villageois chez Kourouma.

Ce défaut d'adaptation sociale est comique si l'on se réfère à la typologie du comique, du satirique et de l'humoristique⁷. Le texte « pour rire » se caractérise en effet par une posture d'énonciation (représentée et différée) instituant un risible – l'élément dont on rit – en même temps qu'un certain rapport à celui-ci. Il appelle l'interaction de trois instances : le rieur (l'ethos), le lecteur ou public qu'il vise (lecteur, public impliqué) et le risible (l'objet du rire). Les relations entre les trois instances – ethos, lecteur impliqué et risible – varient *ad libitum* selon les structures narratologiques et sémiotiques. Pourtant, dans un domaine où la souplesse est souhaitable, trois dispositifs s'observent. Dans les deux premiers (comique et satirique), les rieurs se coupent du risible pour s'amuser de ses défauts ou le juger. Par le comique, l'ethos et le destinataire marquent leur distance par rapport au risible. Il s'agit d'un texte pour *rire de*, où l'objet du rire est une victime (tel le campagnard dans l'ancienne farce française, le villageois des romans africains) tenue à distance. Par la satire, l'ethos et le destinataire se séparent du risible tout en le condamnant au nom d'une norme supérieure, selon une visée correctrice : texte pour *rire contre*, où l'objet du rire est une cible à laquelle l'ethos oppose ses valeurs. Avec l'humour, en revanche, l'ethos et le destinataire ne se séparent pas du risible, ils s'y incluent dans une sorte de coexistence amusée qui répond à un mouvement de généralisation : sont risibles tant la norme que la déviation par rapport à la norme ou l'absence de toute norme, tant l'instance qui juge les défauts que ceux qui présentent ou critiquent ces défauts. Il s'agit d'un texte pour *rire avec*, où objet et sujet du rire sont inséparables. L'humour rit dans le devenir tout en l'observant. Les uns – comique et satire – créent une communauté de rieurs, l'autre manifeste la communauté des rieurs et de ce dont ils rient.

Ainsi, le personnage du naïf est comique en ce qu'il ignore les usages urbains et se fait bernier. Ce rire du comique se sépare de celui du satiriste qui vise à dire la vérité en riant et pour qui le comique est un moyen parmi d'autres d'attaquer un discours adverse. La satire isole souvent une micro-société, dotée d'un ou plusieurs défauts de fonctionnement majeurs, dont l'auteur et son lecteur se séparent pour en condamner les mœurs. Dans le domaine francophone africain, la société, coloniale ou post-coloniale, sera mise en scène de façon satirique. Ainsi, dans *L'Étrange destin de Wangrin* du Malien Amadou Hampâté Bâ, Wangrin, l'Africain rusé, berne les « 'dieux de la brousse', Messieurs-les-administrateurs-coloniaux⁸ ». Cette société peut être celle de la post-indépendance, comme en témoigne la satire du pouvoir africain, dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma, ou celle du temps des indépendances, comme dans *Les Soleils des indépendances* du même auteur⁹. Dans la satire, le personnage va donc plutôt jouer le rôle d'un instrument de dénonciation. Sa traversée de différents milieux sociaux permet l'évocation satirique des mœurs de la société contemporaine.

Il faut reconnaître que la littérature des premières générations d'écrivains francophones africains est souvent assez sombre. Lors d'une conférence de l'*African Literature Association*, à Fès, en 1988, Boubacar Boris Diop déplorait ainsi l'allure endimanchée de la littérature africaine francophone qu'il trouvait bien éloignée de la bonne humeur habituelle des Africains

6 *Ibid.*, p. 36.

7 Voir *Le Sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 73 sqq.

8 A. Hampâté Bâ, *L'étrange destin de Wangrin*, Paris, U.G.E., 1973, p. 10.

9 A. Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.

réels¹⁰. Le beau livre de Cheik Hamidou Kane, l'une des œuvres les plus connues de cette période, *L'Aventure ambiguë*¹¹, n'appelle guère le rire. Il existe pourtant une littérature moins attachée à l'évocation de tourments existentiels nés du heurt des civilisations et qui choisit d'évoquer la violence et l'injustice en riant. *Le pauvre Christ de Bomba* de Mongo Beti¹² livre une satire du prêtre qui tente de convertir les peuples animistes de la forêt, dans l'Afrique équatoriale des années 1930. Ce « Christ » égaré, perçu par le regard d'un pauvre cuisinier, quitte sa paroisse de Bomba pour faire le tour des églises précédemment établies dans la région. Il découvre alors que les fidèles, et même les « catéchistes » à qui il avait délégué la mission de propager la foi, sont retournés à leurs pratiques religieuses traditionnelles ; beaucoup se sont même mariés plusieurs fois. La saveur satirique émane du décalage entre la foi inflexible du cuisinier du prêtre qui assiste aux efforts de ce dernier et la réalité de la place du catholicisme dans un monde africain soi-disant converti. À son corps défendant, le personnage met en évidence les défauts du prêtre (naïf) et de la société (oublieuse de la leçon religieuse).

Le roman *Aux États-Unis d'Afrique*¹³ d'Abdourahman Waberi reprend le grand thème baroque d'*el mundo al revés* : les pauvres et les opprimés, magiquement transformés par le récit, deviennent les dominants de ce monde fictif. L'auteur s'en donne à cœur joie, tout est plaisamment renversé. La Suisse apparaît comme une succession de bidonvilles projetant leurs miasmes sur le monde extérieur, les riches d'hier devenant les pauvres de demain¹⁴. Le renversement structure le récit à tous les niveaux : la géographie s'inverse, les terres occidentales sont ravagées par des conflits ethniques, tel celui qui oppose « Teutons, Gascons et autres Ibères arriérés » qui n'ont de cesse de « razzier les terres calcinées d'Auvergne de Toscane ou de Flandre¹⁵ ». En Afrique, en revanche, tout n'est que douceur et beauté ; dans les rues magnifiques des villes africaines trônent des restaurants Mc Diop et des cafés Sarr Mbock, apanages d'un luxe qui fait défaut à l'Occident. Les mouvements de population changent de direction : les réfugiés qui affluent vers l'Afrique sont des « caucasiens d'ethnies diverses et variées (autrichienne, canadienne, américaine, norvégienne, belge, bulgare, britannique, islandaise, portugaise, hongroise, suédoise...) »¹⁶. L'Afrique abrite la crème de la diplomatie internationale et possède les universités « qui donnent le *la* à la planète entière¹⁷ ». Le renversement amuse le lecteur par ses effets de défamiliarisation, mais cette utopie comique cultive également la satire d'un grand défaut occidental.

La présentation du luxe et de la domination africains permet en effet de souligner des travers occidentaux bien réels. Revers du progrès africain, « les valeurs de solidarité, de convivialité et de morale sont à présent menacées. L'égoïsme des riches populations africaines envers les immigrés euraméricains qui tentent d'entrer sur leur territoire est patent, certains théoriciens soutenant que "les Etats-Unis d'Afrique ne peuvent plus accueillir toute la misère de la Terre"¹⁸ ». Le renversement de statut entre pauvres et riches nourrit ainsi comique et satire.

10 Cité par Antoinette Tidjani Alou, « Le rire de l'Africain en situation coloniale », A. Chamayou, A. Duncan (dir.), *Le Rire européen*, P.U. de Perpignan, 2010, p. 329 *sqq.*, p. 365.

11 Paris, Julliard, 1962.

12 Paris, 1956.

13 Paris, Babel, 2006.

14 « Ce costume de clown qui a pour nom la Suisse est soumis à la guerre ethnique et linguistique depuis des siècles et des siècles. » (*Ibid.*, p. 27) Et le narrateur malicieux de préciser que le pays est « connu uniquement pour ses mercenaires, son couteau à multiples usages et ses crétins goitreux. » (*Ibid.*, p. 28)

15 *Ibid.*, pp. 12-13.

16 *Ibid.*, p. 12.

17 *Ibid.*, p. 15.

18 *Ibid.*

Le défaut humoristique

À la différence du comique et de la satire, l'ethos et le lecteur impliqué du texte humoristique ne se détachent pas du risible. L'humour est marqué par *une poétique de la coexistence* et le sourire de l'humoriste est celui d'un spectateur embarqué, constatant l'universelle vanité des autres et de soi, entre mélancolie et bienveillance de principe. Au plan textuel, cette ambivalence se présente comme la superposition légèrement faussée de deux tendances, autorisant simultanément le jaillissement du comique (la mise en évidence de tel ou tel défaut) et de ce qui vient le nuancer, voire le contrarier. Elle se retrouve dans la typologie des personnages.

Le personnel humoristique répond à un mouvement d'exclusion et d'inclusion, l'ethos s'en amuse dans le moment où il s'en rapproche. Le personnage humoristique parcourt ainsi tout l'espace évaluatif, de la réduction comique à un pathétique atténué. Il brouille la rigidité satirique par l'introduction de l'équivalent narratif d'une « intériorité », c'est-à-dire le mouvement. Jules Renard l'a bien senti lorsqu'il évoquait l'un de ses personnages favoris, le paysan :

« Jusqu'ici on a parlé des paysans pour raconter des histoires comiques. Maintenant fini de rire ! Il faut regarder de plus près, jusqu'au fond de leur misérable vie où il n'y a plus de quoi faire rire¹⁹. »

Dans les lettres francophones, il va souvent être question des absurdités de l'ordre colonial et de l'étrangeté de personnages dont le défaut est d'être pris entre deux systèmes sociaux et symboliques, situation propice à l'humour. Dès son premier roman, *Le Passé simple*, le Marocain Driss Chraïbi développe la vision complexe de l'assimilé, l'intellectuel colonisé scolarisé selon la tradition française, pauvre au regard des colons européens. Le protagoniste, fortement autobiographique, le lycéen Driss, déjoue les identités simplistes qui lui sont accolées par la société coloniale :

« Ce matin, en me rendant ici, j'ai rencontré un Américain de la Military Police. Il arrêta sa Jeep. "Toi Français ?" me demanda-t-il. "Non", répondis-je : "Arabe habillé en Français." "Then... où sont Arabes habillés en Arabes, parlant arabe et..." J'étendis la main en direction du vieux cimetière musulman. "Par là"²⁰. »

Driss exagère en assignant la culture traditionnelle arabe au cimetière, mais il refuse ainsi d'être considéré comme un « indigène » conforme au stéréotype colonial, tout en marquant la singularité de son statut entre deux cultures. Stratégie humoristique où le personnage désigne la vacuité d'un ordre social sans masquer les aspects comiques de sa situation. Dans sa rédaction à l'école, Driss fait la liste plaisante des caractéristiques attachées à son pays par les récits de l'ère coloniale : « le soleil, le couscous, les métèques [...] les cocotiers, les bananiers, les flèches empoisonnées, les Indiens, Pluto, Tarzan, le Capitaine Cook. »²¹ Après cette envolée, il conclut :

« Je n'ignore point, messieurs les examinateurs, qu'une copie d'élève doit être anonyme, exempte de signature, nom, prénom ou marque propre à en faire reconnaître l'auteur. Je n'ignore point non plus cependant qu'une toile révèle aisément le peintre. C'est dire qu'il y a quelque temps déjà que vous avez percé ma personnalité : je suis arabe²². »

19 J. Renard, *Journal*, cité in M. Autrand, op.cit., p. 212.

20 D. Chraïbi, *Le Passé simple* (1954), Paris, Gallimard, "Folio", 1993, p. 202.

21 *Ibid.*, pp. 205-206.

22 *Ibid.*, p. 207.

Il ne s'agit pas ainsi de forger un contre-discours du stéréotype, mais d'en manifester plaisamment la vacuité par la répétition, tout en se présentant soi-même comme un autochtone hésitant entre deux ordres symboliques.

Dans les lettres de l'Afrique subsaharienne, il me semble que la distinction senghorienne entre humour « nègre » et humour occidental repose sur une opposition bien trop générale entre une conception émotionnelle, apanage des Africains, et son homologue rationnelle, apanage de l'Occident. Pour reprendre l'expression d'Henri Lopès, un certain humour africain, pour autant qu'on puisse généraliser, relèverait plutôt d'un « pleurer-rire ». Ainsi, dans *Le vieux Nègre et la médaille*²³, le Camerounais Ferdinand Oyono évoque l'aventure de Méka, le « vieux nègre » qui va être décoré d'une médaille à l'occasion d'une cérémonie coloniale en récompense de la « donation » à la mission catholique de la terre de ses ancêtres et du don de ses fils à la France, lors de la Seconde Guerre mondiale. Le roman se concentre sur cet événement en montrant les préparatifs, la cérémonie, burlesque et la désillusion finale de Méka, traitant de manière comique des faits consternants.

La cérémonie de remise de la médaille va correspondre pour le personnage à une parodie d'initiation vécue à l'âge mûr. Des heures durant, il lui faut se tenir debout à l'intérieur d'un cercle blanc dessiné à la chaux, séparé de tous, souffrant dans des chaussures en cuir qui lui meurtrissent les orteils, accablé par le soleil qui tape sur son crâne chauve et torturé par une envie pressante. Pour tenir, il se remémore l'initiation de son adolescence, quand, circoncis au couteau, il avait subi sans broncher le piment que le sorcier avait craché sur sa blessure. Il demeure cependant conscient de l'insolite de la situation :

« Ni son grand-père, ni son père, ni aucun membre de son immense famille ne s'était trouvé 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 pays²⁴. »

Enfin, au moment de recevoir la médaille, d'un rang pourtant inférieur à celle que le grand chef des Blancs vient d'épingler sur la poitrine du Grec voleur et sadique, toutes les souffrances de Meka s'effacent devant une immense fierté :

« La médaille était bien là, épinglée sur sa veste kaki. Il sourit, leva la tête et s'aperçut qu'il chantait en sourdine tandis que tout son visage battait la mesure (...) Il regarda encore la médaille. Il sentit que son cou grandissait. Oui, sa tête montait, montait comme la tour de Babel à l'assaut du ciel. Son front touchait les nuages. Ses longs bras se soulevaient imperceptiblement comme les ailes d'un oiseau prêt à s'envoler²⁵ ».

À la fin de sa vie, Meka, reconnaissant qu'il a été dupe, rentrera dans le giron de la société traditionnelle, mais la manière dont il interprétera les symboles et les croyances anciennes sera également démystifiée par la narration. Avec cette œuvre, Oyono présente l'aliénation d'un Africain victime, mais pas tout à fait risible et plutôt sympathique, d'un système colonial dont on ne nous cache pas les défauts sans pour autant exalter les mérites de « l'Afrique traditionnelle ». Ni comique ni satirique, le personnel de l'humour crée ainsi son propre espace évaluatif, venant brouiller les rires trop clairs et les messages impérieux. C'est pourquoi selon Jean Paul, le personnage humoristique « est comique et sérieux, mais il ne rend rien comique²⁶ ». En lui s'exprime la vocation des personnages-truchements de

23 Paris, Julliard, 1956.

24 *Ibid.*, p. 99.

25 *Ibid.*, p. 103.

26 Jean Paul Richter, *Cours préparatoire d'esthétique* [1804] (prés. et trad. Jean-Luc Nancy et Anne-Marie Lang), Lausanne, L'Âge d'homme, 1979, p. 139.

l'humour, inadaptés sociaux qui favorisent un regard oblique et bienveillant sur la folie du monde.

Le texte littéraire, avec ses personnages ambivalents, apparaît donc bien comme la source naturelle de l'humour. Dans sa version humoristique, il est un texte « pour sourire », à condition de rappeler avec le philosophe Alain que le sourire est la perfection du rire. Le rire nous libère mais risque de nous couper de la sensibilité – à propos du comique, Bergson parlait ainsi d'anesthésie momentanée du cœur. Le sourire de l'humour va aussi loin qu'il peut sur le chemin de cette liberté sans abdiquer les valeurs d'autonomie et d'empathie, refusant la distance et l'absence fréquente de générosité du rieur qui choisit de s'attacher exclusivement aux défauts de celui ou celle dont il se moque.