

Daniel Royot, *l'Humour et la culture américaine*

Nigel Thomas

Volume 29, Number 3-4, Winter 1997

L'ethnicité fictive : judéité et littérature

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501179ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501179ar>

[See table of contents](#)

Article abstract

Daniel Royot, l'Humour et la culture américaine

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Thomas, N. (1997). Daniel Royot, *l'Humour et la culture américaine*. *Études littéraires*, 29(3-4), 181–189. <https://doi.org/10.7202/501179ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1997

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Royot, Daniel, *l'Humour et la culture américaine*, Paris, Presses Universitaires de France (Perspectives anglo-saxonnes), 1996.

■ Est-il possible de faire une synthèse de 375 années d'humour populaire et littéraire américain en replaçant l'humour dans son contexte culturel, tout cela en 266 pages ? Peut-on discuter, en utilisant le même ensemble de critères, la satire ménippée et horatienne, l'ironie, la boutade, la repartie vive ou mordante, le burlesque, le *slapstick*¹, le « jeu des douzaines² », dans la fiction, dans les journaux et magazines ainsi que dans les médias électroniques, sous la seule rubrique de l'humour ? Au lieu d'offrir une structure théorique cohérente à son étude, Daniel Royot informe le lecteur que « toute théorisation excessive de l'humour peut avoir un effet réducteur et inviter le lecteur à inscrire docilement dans des catégories préétablies les démarches humoristiques présentées » (*sic*) (ix). Constitué d'essais et d'articles écrits à différentes périodes et pour un public varié, ce livre forme un ensemble disparate.

Une caractéristique fondamentale de l'humour est le fait qu'il est intimement lié à son public. L'humour est aussi une marchandise, un produit de consommation, particulièrement aux États-Unis, où il n'existe pas de média subventionné par l'État³. Aussi l'humour doit-il avoir ses consommateurs, et ses publics qui, en tant que consommateurs, définissent en partie ce qu'est l'humour. Ce fait de la culture américaine est évident depuis Mark Twain. Une généralisation qui pourrait être hasardée sur l'humour américain destiné à des publics diversifiés est que, même lorsqu'un tel humour remet en cause les principaux mythes de la société américaine, il doit simultanément les réifier. Par exemple, quel que soit le nombre de plaisanteries qu'un tel comédien peut faire sur la manière dont l'Ouest fut conquis, il n'irait jamais jusqu'à souligner systématiquement le fait que l'Ouest a été volé (que les Blancs sont des voleurs). Un déluge de telles plaisanteries rendrait un public de race blanche très agressif, car ces plaisanteries amèneraient à la conscience une réalité reléguée à l'inconscient et, en un sens jungien, déstabiliserait le public, jetant son ego, son monde bien ordonné, dans le chaos (Jung, p. 275-278 et suivantes). L'individu, dès lors, se trouve en position de déséquilibre, condition que l'ego s'empresse de rectifier. Cette dynamique est à la base du choc en retour qui vise à contrer tout mouvement cherchant à réparer les injustices passées. À quelques endroits dans son analyse, M. Royot reconnaît ce fait — dans sa discussion de *All in the Family*, par exemple. Mais la plupart du temps, il l'ignore. Une comparaison de *All in the Family* avec les *sitcoms* (comédies de situation) Afro-américaines — *The*

1 NdlT : comédie bouffonne, pitrerie.

2 NdlT : (*dirty*) *dozens* : c'est un jeu qui consiste à s'échanger des remarques insultantes sur la parenté (Source : *NTC's Dictionary of American Slang*, 1996).

3 On pourrait affirmer que la chaîne PBS est subventionnée ; toutefois, les sommes qu'elle reçoit des gouvernements sont infinitésimales.

Jefferson's et *That's My Momma*, par exemple — contemporaines de *All in the Family* aurait été très utile. Les *sitcoms* afro-américaines des années soixante-dix mettaient en scène des Noirs dont les rôles n'étaient pas menaçants pour les Blancs américains. Le public de ces émissions était en grande majorité blanc et ne pouvait faire face à des Noirs américains très éloignés de la pseudo-réalité à laquelle les récits fondamentaux de l'histoire euro-américaine, sa culture, ses croyances et ses pratiques les avaient confinés. Ce n'est pas que la situation sociale ait radicalement changé. En 1987, le folkloriste américain Alan Dundes était d'avis qu'« un jeune enfant WASP⁴ a certainement appris les stéréotypes associés aux Afro-américains et aux Juifs des années avant qu'il rencontre un représentant de ces groupes », les ayant intégrés « en entendant — et peut-être en *racontant* — des plaisanteries liées à ces ethnies » (Dundes, p. 96 : l'italique est de moi.).

Une caractéristique récurrente de l'étude de M. Royot est que l'humour afro-américain tel que les Blancs l'ont projeté (dans *Uncle Remus* et *Amos 'n' Andy*, par exemple), est traité à fond dans ce texte. L'humour afro-américain étudié par des Afro-américains n'y est que mentionné. En effet, les formes d'humour afro-américain comme le « jeu des douzaines⁵ » et le *signifying*⁶ sont citées dans le texte, sans plus. Si une comédie écrite par des Noirs est analysée, elle est mal interprétée. Ainsi, dévaloriser des comédies euro-américaines portant sur les Afro-américains est censé conduire à de meilleures relations interculturelles.

Le contexte culturel que M. Royot, dans sa préface, promet de lier à l'humour américain est complètement absent de son analyse de *Amos 'n' Andy*. Aussi est-il pertinent d'apporter quelques corrections à l'interprétation qu'en fait M. Royot. *Amos 'n' Andy* a été une humiliation pour la plupart des Noirs, même lorsque les Noirs ont remplacé les Blancs dans les rôles des Noirs à la télévision. De façon subliminale, cette série de sketches souligne le rôle de boucs émissaires joué par les Noirs aux États-Unis et leur impuissance à y changer quoi que ce soit.

Monsieur Royot estime salutaire la représentation des Noirs par Charles J. Correll et Sylvester Brown, prétendant que : « L'assimilation à deux Noirs des espoirs déçus donne au rêve américain l'aspect d'une galéjade sans héros ni traître, où, toutes ethnies confondues, seul demeure l'instinct de conservation » (Royot, p. 147). D'ailleurs, M. Royot en vient à cette conclusion après avoir donné des exemples de ces portraits de Noirs — par des personnages blancs — exprimant la nostalgie de l'existence fondée sur la ségrégation raciale qu'ils ont laissée derrière eux en Géorgie. Ces personnages font de la langue un simulacre et confondent les faits historiques (Andy croit que les voyages de Colomb, la guerre civile et les difficultés de Sitting Bull sont contemporains). Le fait que Gosden entretienne une amitié avec un Afro-américain n'excuse en aucune façon le racisme de la comédie *Amos 'n' Andy*. Je suggère que M. Royot lise l'essai de Zora Neale

4 NdIT : white anglo-saxon protestant : Blanc (Blanche) anglo-saxon et protestant.

5 NdIT : (*dirty*) *dozens* : voir note 1.

6 NdIT : *Signifying* : semer la discorde par plaisir ; essayer de mettre la pagaie.

Hurston intitulé « The "Pet" Negro System » et, pendant qu'il y est, qu'il lise celui de Madame Hurston intitulé « What White Publishers Won't Print ». Pendant longtemps, cette écrivaine afro-américaine a donné aux éditeurs blancs les « personnages de nègres » que les lecteurs exigeaient.

Amos 'n' Andy — ses personnages et son humour — constitue une adaptation pour la radio d'une longue tradition de dépréciation de l'ontologie afro-américaine au théâtre *minstrel*⁷ et dans les films. Les trois décennies comprises entre 1890 et 1920 furent particulièrement virulentes (Silk, p. 122-131). Puisque ces rôles étaient au départ toujours joués par des Blancs au visage noirci, nous pouvons affirmer qu'ils n'étaient pas des portraits authentiques de Noirs. Ces personnages de Noirs débitent des dialogues enfantins, sont étrangers à la logique, manquent de prévoyance et sont trop stupides pour se rendre compte des combines de leurs escrocs de frères (un stéréotype des Américains blancs veut que les Noirs soient malhonnêtes). En bref, *Amos 'n' Andy* présentait les Noirs comme des gens malhonnêtes, intellectuellements déficients, des bouffons. Ce sont ces raisons mêmes que les Blancs du Sud invoquaient pour dénier le droit de vote aux Noirs et auxquelles ceux du Nord avaient recours pour refuser d'employer les Noirs à autre chose qu'à des travaux domestiques ainsi que pour les repousser vers des ghettos. Les romans de Thomas Dixon, adaptés pour le film de D.W. Griffith, *la Naissance d'une nation*, laissent clairement entendre que, sans la menace du lynchage pesant sur les hommes noirs, les Blancs ne seraient pas en sécurité. Et le Congrès américain était d'accord, refusant systématiquement de promulguer une loi anti-lynchage. On tenta de faire passer une telle loi en 1933, à l'époque même où les spectacles des troupes de l'extérieur étaient planifiés d'après le calendrier de la pièce *Amos 'n' Andy*. Cette pièce n'a pas encouragé la solidarité inter-ethnique ; elle a plutôt renforcé les attitudes sur lesquelles la ségrégation était fondée.

Monsieur Royot ne se montre nullement conscient de la manière dont le dialecte des Noirs — particulièrement le type de dialecte caricatural que Correll et Gosden emploient — fonctionnait en tant que signifiant dans l'Amérique d'avant les droits civils. Lorsque Paul Laurence Dunbar fut pressé d'écrire de la poésie en dialecte, c'était avec l'idée explicite que la poésie en dialecte reflétait ce que l'on jugeait alors être la « nature enfantine » de la race « nègre ». Après une lecture de ses poèmes dans le Rhode Island, Dunbar fut remercié par une Blanche, qui affirma que ses poèmes lui faisaient comprendre pourquoi elle ne devait plus être en colère contre ses serviteurs noirs pour avoir des comportements infantiles. Dunbar fondit en larmes aussitôt qu'il fut hors de la présence de cette femme (Redding, p. 42). D'ailleurs, il confia son regret à James Weldon Johnson: « Je dois écrire de la poésie en dialecte. C'est la seule façon d'avoir leur attention » (Johnson, p. 39-40).

En 1922 et en 1931, James Weldon Johnson exhorta les poètes noirs américains à ne pas écrire en dialecte. Ses explications sont clairement énoncées dans le passage suivant :

7 NdIT : il s'agit d'un type de théâtre ou de spectacle où des Blancs jouaient le rôle de Noirs (généralement en se noircissant le visage).

Le Nègre aux États-Unis a réussi à occuper un certain créneau artistique, ou peut-être y a-t-il été placé. Lorsqu'on pense à lui en tant qu'artiste, c'est à un roger-bon-temps à la démarche traînante, grattant un banjo en chantant ou à un être plus ou moins pitoyable que l'on pense. On se l'imagine dans une cabane en rondins parmi les champs de coton ou le long des fossés. Le dialecte nègre est naturellement, et en raison d'une longue association, un instrument exact pour exprimer cette période de la vie du nègre. À cause de cette exactitude même, il constitue un instrument qui ne possède que deux facettes : l'humour et le *pathos*. Aussi, même lorsqu'il se confine à des thèmes purement raciaux, le poète afro-américain réalise qu'il y a des périodes de la vie nègre aux États-Unis qui ne peuvent être représentées adéquatement ou artistiquement avec ce dialecte (Johnson, p. 41).

Une autre affirmation erronée que M. Royot fait en faveur de la valeur curative de l'humour afro-américain transmis par les auteurs / interprètes est explicite dans le passage suivant : « [...] les histoires de l'oncle Remus, de Joel Chandler Harris, avaient fait accepter les fables des Noirs et enseigné la tolérance à des Américains réunis après la guerre de Sécession » (Royot, p. 111). Cela est faux. Il est vrai que Harris a eu cette prétention. *David Duke, selon sa propre perception de lui-même, n'est pas un fanatique*. Lorsque les livres de Harris ont commencé à être publiés, les Noirs dans le Sud avaient le droit de voter. Vingt ans plus tard, ils avaient perdu ce droit, ainsi que tous leurs droits civils. Le contexte culturel que M. Royot promet de respecter dans sa préface est systématiquement passé sous silence (en fait, partout où il discute l'humour afro-américain). L'idée que se font généralement les Noirs américains de Joel Chandler Harris est qu'il s'est enrichi avec ses histoires, qu'il en a fait une carrière. C'est une idée qu'auront saisie les lecteurs, Noirs ou Blancs, qui comprennent la fonction de contrôle que jouent les récits fondamentaux : ces histoires racontent la relation entre deux enfants, l'oncle Remus étant le moins intelligent, même s'il s'avère drôle. Robert Hemenway, un Blanc vivant dans le Sud des États-Unis et un spécialiste respecté, affirme, dans son introduction à une édition récente (1982) de *Uncle Remus: His songs and sayings* :

Harris renforce une théorie historique de l'esclavage qui est née du principe — répandu dans sa génération — que les rapports humains au sein de l'institution de l'esclavage étaient proches, étant fondés sur un soutien mutuel. Le dialecte de Remus encourage particulièrement ce fantasme. L'anglais normatif utilisé par l'auteur pour encadrer les contes contraste avec le dialecte pittoresque des histoires elles-mêmes, ce qui suggère que le langage des Noirs est coloré, mais déficient, que les Noirs sont pittoresques, mais d'une intelligence limitée (Hemenway, p. 21-22).

Monsieur Royot consacre plus d'espace à défendre l'humour inhérent au fait que Lenny Bruce appelle les Afro-américains « Nègres » à la télévision qu'à Langston Huges, le créateur du personnage *Simple* (dont les sketches remplissent plusieurs volumes, traduits dans la plupart des langues les plus connues), auteur de deux romans, de plusieurs pièces de théâtre et d'une œuvre poétique importante, son œuvre entière étant humoristique. D'ailleurs, il me semble clair que, sauf pour ce qui tient de l'évidence, M. Royot ne comprend pas la fonction de l'humour de Huges, ni celle de l'humour afro-américain en général. En effet, il cite des exemples de plaisanteries afro-américaines pour étayer son idée voulant que les Afro-américains pratiquent un humour qui les dévalorise. Ce type de plaisanterie fait partie de ce que l'on nomme l'« humour noir » (*sick humor*), qu'Alan Dundes dissèque dans son ouvrage *Cracking Jokes*.

Sauf en ce qui concerne ma réplique à son interprétation de *Invisible Man*, je n'ai pas suffisamment d'espace ici pour faire connaître à M. Royot la signification du sketch de Hughes qu'il cite ainsi que celle des plaisanteries et de l'humour afro-américain en général sur lesquels il se prononce sans faire référence à leur contexte. En tant que spécialiste, il devrait consulter des folkloristes américains de toutes races sur la fonction de l'humour afro-américain. Je suggère aussi qu'il lise l'ouvrage de Donna Akiba Sullivan Harper : *Not so Simple : The "Simple" Stories by Langston Hughes*.

Le passage suivant est le résultat de l'analyse de M. Royot sur l'humour dans *Invisible Man* :

L'humour parcourt les pages de *Invisible Man* (1952), de Ralph Ellison, avec des tonalités différentes et sur une grande variété de tempos. Plusieurs niveaux de conscience sont ainsi mis paradoxalement en présence dans l'écriture. Chaque image a son revers dérisoire dans un jeu d'apparences où le jeune Noir se croit un *self-made man* potentiel, mais n'est qu'un jouet entre les mains des puissants. Le grotesque et l'absurde s'emparent des vies dans le cauchemar de la "Battle-Royal", où l'enjeu demeure la sauvegarde de la dignité et de l'amour-propre quand on entend dire "Keep this Nigger-Boy running" (Royot, p. 217).

Outre le fait que ce passage n'explique pas l'humour que l'on trouve dans *Invisible Man* (comparez cette analyse aux deux pages que Royot a consacrées au fait que Lenny Bruce a appelé les Noirs « nègres » à la télévision), il dénature complètement l'humour de Ellison. *Invisible Man* est présentement l'un des romans au programme d'un séminaire que je donne aux étudiants des cycles supérieurs. Après avoir lu ce roman, les étudiants ont été enjoins de l'évaluer sur son humour. Ensuite, je leur ai montré ce passage de M. Royot sans faire de commentaires. Ils ont été surpris.

Pour ne pas laisser l'impression que l'ouvrage de M. Royot est dépourvu de valeur, je dois dire que ses 144 premières pages contiennent une étude intéressante. M. Royot analyse soigneusement l'humour présent dans l'œuvre des quelques auteurs à l'intérieur du contexte élargi de ces œuvres elles-mêmes ainsi que dans le contexte social qui les définit. En outre, l'auteur a choisi en grande partie des œuvres littéraires — des œuvres d'art —, l'œuvre littéraire étant, comme Martin Grotjahn nous l'apprend, « différente du monde du spectacle en ce qu'elle représente plus que du plaisir. C'est une analyse intuitive, qui permet de pénétrer l'inconscient, qui est transformé en une libre expression de nos sentiments et de nos convictions [à propos] de la vie » (Grotjahn, p. 127). Enfin, l'auteur traite ces œuvres avec le respect que tout homme de lettres doit aux œuvres qu'il analyse.

Nigel Thomas
Université Laval
(traduit par Nicole Côté)

Références

- DUNDES, Alan, *Cracking Jokes : Studies of Sick Humor Cycles and Stereotypes*, Berkeley, CA, Ten Speed Press, 1987.
- GROTIJAHN, Martin, *Beyond Laughter : Humor and the Subconscious*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1966.
- HARPER, Donna Akiba Sullivan, *Not so simple : The " Simple " Stories by Langston Hughes*, Columbia, MI, University of Missouri Press, 1995.
- HEMENWAY, Robert E., " Author, Teller, Hero ", (introduction) dans Joel CHANDLER HARRIS, *Uncle Remus : His Songs and His Sayings*, London, Penguin, 1982.
- HURSTON, Zora Neale, " The Negro Pet System ", dans Alice WALKER (ed.), *I Love Myself When I am Laughing... : A Zora Neale Hurston Reader*, New York, The Feminist Press, 1979, p. 156-162.
- — —, " What White Publishers Won't Print ", dans Alice WALKER (ed.), *I Love Myself When I am Laughing... : A Zora Neale Hurston Reader*, New York, The Feminist Press, 1979, p. 169-173.
- JUNG, Carl Gustav, *Two Essays on Analytical Psychology*, New York, Pantheon Books for Bollingen Foundation Inc., 1953.
- JOHNSON, James Weldon (préface), *The Book of American Negro Poetry*, New York, Harcourt Brace and World Inc, 1959.
- ROYOT, Daniel, *l'Humour et la culture américaine*, Paris, Presses Universitaires de France (Perspectives anglo-saxonnes), 1996.
- REDDING, Jay Saunders, " Portrait Against Background ", dans Jay MARTIN (ed.), *A Singer at Dawn : Reinterpretations of Paul Laurence Dunbar*, New York, Dodd Mead and Co., 1975, p. 13-35.
- SILK, Catherine et John SILK, *Racism and Anti-Racism in American Popular Culture : Portrayals of African Americans in Fiction and Film*, Manchester, Manchester University Press, 1990.

■ Les propos de mon contempteur relèvent davantage du mouvement d'humeur, voire de la réaction épidermique, que d'une recension circonstanciée. S'enchaînant dans sa niche idéologique, il ne trouve d'os à ronger que dans l'humour lié aux Afro-américains, soit le dixième du volume de mon ouvrage. Pour les neuf-dixièmes, c'est le *black-out* ou presque, hormis une condamnation des « Caucasiens » (terme traduit pudiquement par « Blancs » dans la version française du texte initial) qui exhale d'inquiétants relents de nettoyage ethnique. Amalgames, constats sommaires, jugements péremptoirs non étayés, citations tronquées et péchés par omission procèdent d'une mauvaise foi dédaigneuse qui s'inscrit dans une rhétorique totalitaire. J'ignore tout des antécédents de l'auteur de ces lignes vengeresses, aussi ne m'en tiendrai-je qu'au diagnostic du texte. J'y décèle d'abord un ethnotropisme aigu à caractère paranoïde. Verrait-il tout en noir ? Pas tout à fait. Il voit rouge quand l'humour lui déplaît. Mais a-t-il bien compris Lenny Bruce dont l'outrance verbale vise précisément à désamorcer la charge agressive par effet d'overdose ? Que mon censeur ne lise surtout pas la modeste proposition de Jonathan Swift sur les enfants d'Irlande. Il risquerait d'alerter l'UNICEF.

Survolant mon étude d'un œil noir, il récuise mes efforts de synthèse. Son parti pris lui interdit en effet de s'aventurer sur une *terra incognita* pour lui, habitée par Henry David Thoreau, Mark Twain, Ambrose Bierce, Robert Benchley, Sidney Perelman, Buster Keaton, Philip Roth, Leo Rosten, Garrison Keillor, Woody Allen, Mel Brooks, Mark Russell, Art Buchwald, Quentin Tarentino et quelques douzaines d'autres. Quand il brandit une brassée de livres, comme l'on tendrait un crucifix devant Dracula, il s'agit soit d'études théoriques générales, soit d'analyses ponctuelles. On aimerait qu'il produise au moins un récent ouvrage de synthèse sur l'humour américain pour me contredire. Quand à la théorisation excessive, il ne suffit pas de vérifier que tel trait d'humour entre dans une définition préexistante pour en saisir l'originalité. Ainsi j'ai tenté de nuancer des concepts « eurocentriques » pour assurer la validité de mon exégèse en termes d'américanisation. Si pareille problématique est hors de portée de mon inquisiteur, cela est son problème, non le mien. À voir son confusionnisme en matière de comédie, de folklore, de culture populaire et surtout de public, on peut s'interroger sur la qualité de la synthèse qu'il pourrait offrir lui-même. Sans doute que l'ontologie de la version afro-américaine de « nique ta mère » (voir « dozens ») occuperait tout un chapitre, reléguant dans les ténèbres extérieures Mark Twain, James Thurber ou Dorothy Parker. Je n'ai d'ailleurs pas traité que de *sitcoms* et de *show-business*, loin s'en faut. Peut-être nourri aux sources du tube cathodique, mon contempteur n'a pas eu le temps de fréquenter les grands auteurs mâles, blancs et défunts, sinon on peut imaginer qu'il le démontrerait savamment. Son paragraphe naïf sur « Jung sans peine » confond ironie et humour, satire et rire autocritique, plaisanterie et sarcasme. Son manichéisme primitif ne le prédispose certes pas aux subtilités humoristiques. Sinon on s'en apercevrait. Quand il fait un sort à mon interprétation de *Amos 'n' Andy* (quatre pages dans mon livre), il ne veut pas y reconnaître la transition que je constate entre le stéréotype du *minstrel* et une image plus complexe et plus riche. Libre à lui. Mais pourquoi ne pas admettre une quelconque influence sur Eddie "Rochester" Anderson, réincarnation vraiment afro-américaine

des personnages de Correll et Brown dans les *shows* de Jack Benny ? Infiniment moins sectaire est l'analyse de Mel Watkins dans *On the Real Side* (1994). Si le NAACP (National Association for the Advancement of Colored People) obtint tardivement de faire retirer la version télévisée de *Amos 'n' Andy*, il n'en demeure pas moins que par plusieurs dizaines de millions un public multiethnique s'enchantait du programme auparavant (voir les études de Joseph Boskin, Erik Barnouw et Andrew Bart, parmi d'autres). Que mon contempteur me permette ici une amicale suggestion. Il devrait glisser dans ses sentences une part d'historicisme, mais point trop n'en faut. À vouloir juger de l'humour en appliquant rétrospectivement des paramètres multiculturalistes d'aujourd'hui à des textes d'un passé souvent lointain, il se disqualifie. La lecture de Mark Twain lui donnerait une belle leçon d'humilité s'il consentait à se pencher sur "To the Person Sitting in Darkness", "Comments on the Killing of 600 Moros" et enfin "King Leopold's Soliloquy". Même observation sur la couleur locale des écrivains après la Guerre de Sécession. Joel Chandler Harris n'est pas Tony Morrison, c'est vrai. Les histoires de l'oncle Remus traduisent cependant implicitement beaucoup de non-dit dans la stratégie de survie des Noirs et leur vision du *bonky*. Plus tard, quand Langston Hughes confie par l'intermédiaire de Jesse B. Semple qu'il entraîne son pied droit à briser les vitrines et son gauche à décamper au plus vite (p. 150-151), y a-t-il là une marque indélébile « d'oncletomisme » que je ferais porter (innocemment ou perfidement) à mes exemples ? Pour en terminer avec les condamnations, j'aimerais mieux connaître les attendus du procès sur mon jugement de *Invisible Man*. Que l'inquisiteur s'explique et qu'il expose les arguments de son tribunal du peuple (ses étudiants). On pourra alors en discuter. En l'occurrence je maintiens mon interprétation jusqu'à plus ample informé.

La conclusion du rapport n'est pas plus éclairante. Son auteur appelle Martin Grotjahn à la rescousse pour énoncer un truisme. Mêmes banalités sur le *show-business* et le plaisir, en face de « l'analyse intuitive » des œuvres littéraires. Qu'il sache que l'humour (je n'ai pas dit la satire) passe outre aux frontières idéologiques en échappant aux catégories du fanatisme. Dans la variété américaine ce sont les interférences entre folklore, culture médiatique et production littéraire qui en font souvent la spécificité démocratique. Il est aussi essentiellement contre-culture depuis les frasques de Thomas Morton à Merry Mount jusqu'aux canulars de Franklin, à la dérision du *New Yorker* de l'avant-guerre, au burlesque hollywoodien, aux parodies de John Barth et de Thomas Berger, non sans oublier Spike Lee (attention au couperet si je vais plus loin). J'en passe et des meilleurs, mais dois-je résumer les 260 pages mises à la trappe par mon censeur ?

J'ai conçu mon ouvrage comme une gageure méthodologique et j'ai eu en d'autres circonstances l'occasion de m'expliquer sur mes concepts opérationnels. Il aurait fallu plus de compétence et de sérénité à mon contempteur pour alimenter le débat et juger objectivement du résultat. Les traces de correction politique que je relève dans ses élucubrations correspondent bien à un syndrome immuno-déficitaire qui affecterait le sens du relatif de manière obsessionnelle. L'évident militantisme de l'inquisiteur jalonne son parcours de tabous. Il entend ainsi caviarder de grands pans de l'histoire de l'humour américain, notamment quand la phraséologie ne correspond pas à l'orthodoxie dialectale

qu'il édicte. Je n'ai toutefois pas écrit un traité d'idéologie ou d'ethnolinguistique, et je ne vois pas pourquoi mon lecteur serait interdit de rire. S'il reste insensible à mes exemples, qu'il tourne la page. C'est en revanche au travers du caractère évolutif de l'humour qu'il peut mesurer les changements de mentalités et les avancées dans les représentations transculturelles.

Après le diagnostic, passons aux prescriptions et à la posologie. Je conseillerais au sujet un bon dictionnaire français-anglais, quelques-uns de mes ouvrages comme *Histoire de la culture américaine* (PUF, 1993, 614 pages) et *les États-Unis à l'épreuve de la modernité, Mirages, crises et mutations des années vingt*, (Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, 277 pages). Dans ce volume franco-américain il pourra utilement lire des articles sur James Weldon Johnson et Langston Hughes. À condition bien sûr qu'il aille au-delà de 25 pages. Mais c'est sans doute beaucoup lui demander. Comme il a en outre tendance à écrire noir sur blanc, il lui faudrait aussi améliorer son sens chromatique pour saisir les nuances. Peut-être en étendant son champ visuel et en se regardant dans un miroir. En tout cas, il existe une contre-indication. Il lui est fortement déconseillé de lire « La licorne dans le jardin » de James Thurber dont je propose un extrait (p. 135). Cette histoire de paranoïa feinte pourrait encore lui donner des idées noires à défaut de lui faire broyer du blanc. Pronostic enfin. Aucun danger de contamination de l'idée fixe par ce texte. Ce prurit ne saurait donc s'accompagner de propagation épidémique, car tout ce qui est excessif demeure insignifiant.

Daniel Royot

Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III