

# Ceci n'est pas un vieux nègre : le corps ambivalent chez Oyono

Christiane Ndiaye

Volume 31, Number 1, Summer 1995

La représentation ambiguë : configurations du récit africain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/035963ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/035963ar>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Ndiaye, C. (1995). Ceci n'est pas un vieux nègre : le corps ambivalent chez Oyono. *Études françaises*, 31(1), 23–38. <https://doi.org/10.7202/035963ar>

# Ceci n'est pas un vieux nègre : le corps ambivalent chez Oyono

CHRISTIANE NDIAYE

Les romans de Ferdinand Oyono font aujourd'hui partie des classiques qui ont déjà suscité d'innombrables lectures et qu'on n'a pourtant pas fini de lire. C'est le cas surtout du *Vieux Nègre et la médaille* qui, depuis sa parution, a provoqué chez les lecteurs des réactions difficilement conciliables. Tandis que certains l'ont salué comme une satire efficace dénonçant avec brio les méfaits du système colonial, d'autres n'y ont vu que caricatures réductrices, misérabilisme, et constat d'échec devant le pouvoir du colonisateur. Le commentaire indigné de Y.S. Kantanka Boafo est particulièrement intéressant à cet égard : « le climat colonial évoqué dans le roman est infiniment plus clément, écrit-il, que celui de beaucoup d'autres romans traitant du même sujet. Enfin, le portrait des Blancs est, paraît-il, plus charmant que celui des Noirs<sup>1</sup> ». « Bref, conclut-il, un tableau relativement beau des Blancs<sup>2</sup> ». Et c'est sans doute le mot-clé dans cette controverse : relativement.

Une représentation n'est jamais que **plus ou moins** « vraie » par rapport au référent réel. L'artiste, qu'il soit écrivain,

1. Y.S. Kantanka Boafo, « Portraits dans *Le Vieux Nègre et la médaille* », *Présence Francophone*, n° 19, automne 1979, p. 41.

2. Y.S. Kantanka Boafo, *Ibid.*, p. 39.

peintre ou danseur, en prend son parti en adaptant du mieux qu'il peut son système sémiotique à son propos. Cette « adaptation » est évidemment tributaire des conventions qui régissent les différentes formes de communication dans le milieu socio-culturel où œuvre l'artiste. Le problème des lecteurs d'Oyono (et des autres romanciers africains dits « réalistes ») est que ces conventions ne sont pas (encore ?) clairement établies. Dans un contexte où l'écriture rencontre des traditions orales elles-mêmes encore en évolution, celui qui décide de « raconter une histoire » dispose de diverses techniques de représentation qu'il peut combiner à son gré. D'où la question insoluble qui se pose, à savoir si l'avènement du roman en Afrique constitue une rupture avec les traditions ou plutôt une continuation des conventions existantes par assimilation d'autres formes d'expression. Ce qu'on oublie parfois dans ce débat, c'est que la richesse de signification des représentations en question ne relève pas de leur degré de réalisme. Boafo se serait-il indigné devant une manifestation parodique traditionnelle de type théâtral, par exemple, en considérant que le masque d'Oyibo (l'Homme Blanc) est plus « charmant » que celui des personnages noirs, « féroces » ou plus « comiques<sup>3</sup> », ou parce que la représentation est réductrice par rapport à l'idée qu'on se fait de la chose représentée ? Le malentendu vient manifestement des notions de « portrait » et de « réalisme<sup>4</sup> ». Or, comme le souligne B. Mouralis à propos des œuvres de Mongo Beti, Ousmane Sembène, Williams Sassine, Ousmane Socé et quelques autres, « pas plus que la théorie de la chute des corps ne représente le réel dont j'ai l'expérience immédiate, les romanciers examinés ici ne nous proposent une représentation de la réalité » ; pour mieux appréhender les divers sens possibles de ces textes, il faudrait, suggère-t-il, « s'écarter du concret, de l'immédiat et du reconnaissable<sup>5</sup> ».

De ce point de vue, il est plutôt surprenant que certains lecteurs soient aussi déroutés par le manque de « vérité » des « portraits » d'Oyono. En créant des personnages aussi peu « reconnaissables », l'écrivain n'affirme-t-il pas clairement ses techniques, signifiant par là, presque aussi explicitement que

3. Voir la description que fait Ruth Finnegan des « *ghost plays* » du sud-est du Nigéria, dans *Oral Literature in Africa*, Nairobi, Oxford University Press, 1976, p. 510-12.

4. Notons que Boafo n'est pas le seul à déplorer les procédés d'Oyono. Kwabena Britwum, par exemple, abonde dans le même sens dans « Les pitreries de Meka : notes sur le comique dans *Le Vieux Nègre et la médaille de Ferdinand Oyono* », *Présence Francophone*, n° 19, automne 1979, p. 49-58.

5. Bernard Mouralis, « Pays réels, pays d'utopie », *Notre Librairie*, n° 84, juillet-septembre, 1986, p. 55.

ne le fait le célèbre tableau de Magritte, que « ceci n'est pas une pipe » ? N'invite-t-il pas, justement, son lecteur à considérer que toutes les représentations (« réalistes » ou autres) se valent en tant que signes et que le sens de son propos réside dans la manipulation et la combinaison de ces signes et non dans une quelconque ressemblance avec les phénomènes désignés de la réalité concrète ?

Autrement dit, Oyono ne procède-t-il pas comme le font les conteurs « depuis toujours » en prenant pour support de son histoire des personnages stylisés que tous reconnaissent comme fictifs et qui permettent à chacun d'apprécier le récit selon son propre état d'esprit ? Certains peuvent se contenter de passer un moment de détente agréable en savourant l'art du conteur, tandis que d'autres chercheront des significations plus complexes, « cachées », concernant les mystères de la vie<sup>6</sup>. Minyono-Nkodo abonde d'ailleurs dans le sens de Mouralis en affirmant que tous les arts africains se caractérisent par cette technique de la stylisation :

Le souci fondamental de l'art africain n'est donc pas de représenter, de peindre la réalité d'après nature, mais de *suggérer la réalité*, disons mieux la vérité. [...] Le tableau, comme la statue, comme le masque, sont donc des signes et pourquoi pas des livres, énigmatiques, ouverts à la compréhension des initiés<sup>7</sup>.

*Le Vieux Nègre et la médaille* fait manifestement partie de ces livres-signes énigmatiques qui « suggèrent » des « vérités » plutôt que d'essayer de les « peindre » selon des procédés dits réalistes. Les lecteurs qui s'intéressent à la dimension comique du roman l'admettent d'ailleurs d'emblée : « dès cette époque héroïque où le carcan réaliste enserre encore étroitement le roman africain, paraissent deux œuvres qui ont trouvé une façon [...] de le déserrer, de lui donner un peu de "jeu", de s'en "dégager" [...] »<sup>8</sup>, souligne N. Martin-Gravel, en précisant que l'une des œuvres en question est *Le Vieux Nègre et la médaille* d'Oyono.

Mais de quelles « vérités » s'agit-il alors ? Dans la mesure où les « créatures » d'Oyono n'appartiennent pas au répertoire traditionnel (devant lequel l'auditoire « sait » comment

6. Voir à ce propos les remarques de Ruth Finnegan sur les contes dont les personnages sont des animaux, *op. cit.*, p. 350-51.

7. Mathieu François Minyono-Nkodo, « Le monde romanesque de Ferdinand Oyono ou pour une esthétique de la décadence », dans *Colloque sur littérature et esthétique négro-africaines*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1979, p. 178.

8. Nicolas Martin-Gravel, *Rires Noirs. Anthologie de l'humour et du grotesque dans le roman africain*, Paris, Éditions Sèpia, 1991, p. 11.

réagir), le cas du *Vieux Nègre et la médaille* demeure complexe. Faut-il rire, se désoler ou se révolter devant cet assemblage de figures grotesques? Pourquoi mettre en scène tant de laideur physique et morale, au point où le comique même du récit se trouve compromis (à en juger par les réactions citées)? Quelle « théorie de la chute des corps » Oyono cherche-t-il ainsi à démontrer? Ne s'agit-il que d'une « esthétique de la décadence » développée à travers la pratique généralisée de la caricature et qui vient renforcer une vision du monde éminemment pessimiste, affirmant l'universalité du Mal, du Mensonge et de la Médiocrité<sup>9</sup>? Minyono-Nkodo lui-même, qui s'efforce d'illustrer cette hypothèse, concède que « la philosophie de la vie » qui se dégage de l'œuvre d'Oyono est en même temps, « paradoxalement », optimiste et empreinte d'humour<sup>10</sup>. Mais peut-être suffira-t-il d'élargir quelque peu l'analyse des figures stylisées d'Oyono que Minyono-Nkodo a amorcée (et qui est incomplète selon le critique lui-même) pour établir que le paradoxe n'est qu'apparent.

En effet, la lecture du critique camerounais semble se piéger elle-même en prenant comme point de départ la notion de la caricature définie en termes remarquablement élitistes et occidentaux.

Et d'abord le terme de caricature. Ce terme appartient avant tout au domaine de la peinture. La caricature consiste dans la représentation grotesque de personnes, de situations, d'événements, d'objets... que l'on veut rendre risibles par la déformation ou par la charge. Ajoutons enfin qu'il s'agit d'un art assez récent dont Hogarth, Rowlandson, Gillray, Newton en Angleterre, et le Poitevin, Daumier et Félicien Rops, en France, sont les véritables fondateurs européens<sup>11</sup>.

Et s'il ne s'agissait pas de cet « art assez récent » de la caricature, mais bien d'une forme de représentation grotesque plus ancienne, enracinée dans la culture populaire? C'est une piste de lecture que suggèrent les travaux de Mikhaïl Bakhtine dont plusieurs portent sur une imagerie ambivalente comparable à celle qu'Oyono produit dans ses romans. Peut-être pourra-t-on en effet découvrir le secret du « double

9. Mathieu François Minyono-Nkodo, *op. cit.*, p. 175.

10. *Ibid.*, p. 181.

11. *Ibid.*, p. 176. L'étude de Gerald Storz sur cette même difficulté de trouver une définition adéquate pour le type de « caricature » développé par Oyono. Voir « Narrative Techniques and Social Realities in Ferdinand Oyono's *Une vie de boy* and *Le Vieux Nègre et la médaille* », *Critique: Studies in Modern Fiction*, vol. XIX, n° 3, 1978, p. 89-102.

langage<sup>12</sup> » d'Oyono dans ces représentations grotesques, mais à condition de les interpréter d'un point de vue populaire.

L'on sait que les études de Bakhtine situent l'origine de l'imagerie grotesque dans les traditions populaires du Moyen Âge et de la Renaissance européens. Cependant, il souligne lui-même que le phénomène est beaucoup plus répandu :

Le mode grotesque de représentation du corps et de la vie corporelle a dominé des milliers d'années dans la littérature écrite et orale. *Considéré du point de vue de sa propagation effective, il est encore prédominant au moment présent* : les formes grotesques du corps prédominent dans l'art non seulement des peuples non européens, mais même dans le *folklore européen* (surtout comique) [...] <sup>13</sup>

Étant donné qu'aucune étude aussi exhaustive portant sur l'humour et le grotesque dans les traditions populaires africaines n'existe, à ce jour, les remarques de Bakhtine peuvent être utiles comme points de repère pour cerner les enjeux de ce mode de représentation, tel qu'il se manifeste dans les romans d'Oyono<sup>14</sup>.

A travers les traditions populaires de la représentation s'exprime une vision du monde bien particulière, soutient Bakhtine, laquelle se révèle notamment au moment du carnaval et dont le grotesque résume, en quelque sorte, les principes fondamentaux. Selon Bakhtine, le monde du carnaval est un monde profondément ambi-valent dans la mesure où il fait co-exister deux **conceptions du monde**, deux systèmes de **valeurs**, c'est-à-dire, d'une part, la vision du monde des institutions sociales officielles qui prônent la stabilité et la permanence (y compris dans le domaine des codes esthétiques) et, d'autre part, la conception populaire — carnavalesque — des choses qui privilégie, au contraire, le renouveau et le devenir. Aucune des deux conceptions n'élimine complètement l'autre ; ce n'est pas de l'anarchie qui se produit au moment du carnaval,

12. L'expression est ici empruntée à K. Harrow, qui, dans une étude récente, examine d'autres aspects du « paradoxe » des romans d'Oyono, en s'appuyant, entre autres, sur les travaux de Henry Louis Gates concernant la « bivocalité » dans la tradition discursive des peuples noirs. Voir Kenneth Harrow, « Of Fathers and Sons — A Cusp in African Literature », dans *Thresholds of Change in African Literature*, Portsmouth, NH, Heinemann, 1994, p. 152-3.

13. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 317.

14. L'anthologie de Martin-Gravel ne s'intéresse qu'aux textes écrits ; elle n'a pas l'ambition de remonter au-delà pour rechercher les origines du grotesque dans les traditions orales.

mais une **relativisation** des vérités reçues. La logique carnavalesque englobe, en quelque sorte, la conception du monde officielle; elle s'empare de ses symboles, les inverse, les renverse, les transpose du sérieux dans le comique et réussit ainsi à relativiser tout ce qui relève de l'ordre établi<sup>15</sup>.

L'image grotesque du corps humain occupe une place de choix dans ce monde à l'envers. Les travaux de Bakhtine ont démontré qu'il s'agit d'une représentation fondée sur l'exagération et le fantastique, qui n'a donc rien de «réaliste», mais qui sert à abolir les hiérarchies sociales, à intégrer l'être humain à la nature et au cosmos, à rabaisser tout ce qui se veut «noble», «spirituel», ou «supérieur», au niveau du corps et du concret. Ce sont des représentations hybrides qui relativisent également le phénomène de la mort en affirmant les principes de la vie en tant que **processus de changement**. Contrairement à cet «art assez récent» — bourgeois — de la caricature, l'imagerie grotesque de type carnavalesque ne cherche pas simplement à dénigrer tel individu, tel groupe social. Elle n'est pas purement négative; elle illustre les diverses phases du devenir propre aux organismes vivants.

Le grotesque ambivalent s'oppose par conséquent à l'esthétique préconisée, généralement, par les instances officielles, dans la mesure où il ne représente pas le corps humain comme une entité parfaite, autonome, idéale. Tandis que les conventions reconnues par l'ordre établi tendent à valoriser les corps jeunes, beaux, forts, parfaitement proportionnés, sans le moindre défaut, sans devenir ni besoins, l'imagerie grotesque met en scène tous les corps possibles imaginables en mettant l'accent, justement, sur leurs «imperfections» et les fonctions naturelles. Voici quelques précisions de Bakhtine.

*le corps grotesque est un corps en mouvement. Il n'est jamais prêt ni achevé : il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps; de plus, ce corps absorbe le monde et est absorbé par ce dernier [...].*

C'est pourquoi le rôle essentiel est dévolu dans le corps grotesque à ses parties, ses endroits, où il se dépasse, franchit ses propres limites, met en chantier un autre (ou second) corps : le ventre et le phallus; ce sont ces parties du corps qui sont l'objet de prédilection d'une *exagération positive*, d'une hyperbolisation; elles peuvent même *se séparer du corps*, mener une vie *indépendante*, car elles évincent le restant du corps relégué au second rang [...]. Après le ventre et le membre viril, c'est la *bouche* qui joue le rôle le plus important dans le corps grotesque, puisqu'elle engloutit le monde; et ensuite le *derrière*. Tous ces *excroissances et orifices* sont caractérisés par le fait qu'ils sont le

15. Voir Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 19.

lieu où sont *surmontées les frontières entre deux corps et entre le corps et le monde*, où s'effectuent les échanges et les orientations réciproques. C'est la raison pour laquelle les événements principaux, qui affectent le corps grotesque, *les actes du drame corporel*, — le manger, le boire, les besoins naturels (et autres excréments : transpiration, humeur nasale, etc.), l'accouplement, la grossesse, l'accouchement, la croissance, la vieillesse, les maladies, la mort, le déchiquetage, le dépeçage, l'absorption par un autre corps — *s'effectuent aux limites du corps et du monde* ou à celles du *corps ancien et du nouveau*; dans tous ces événements du drame corporel, *le début et la fin de la vie sont indissolublement imbriqués*<sup>16</sup>.

Ces observations suggèrent déjà assez que la « décadence » aussi peut être perçue comme un phénomène tout relatif.

Il faut noter, par ailleurs, que la représentation grotesque du corps ne se limite pas aux apparences extérieures, comme le voudrait la conception habituelle du « beau ». Le grotesque carnavalesque s'intéresse aussi à la physionomie interne du corps : il met en valeur le sang, les entrailles, le cœur et les autres organes<sup>17</sup>, ainsi que toutes les matières qui entrent et sortent du corps humain. Ce qui est beau dans le corps grotesque, ce n'est pas son aspect extérieur, son apparence, mais sa fonction. Le corps humain est perçu comme un microcosme où est conservé quelque chose de la force cosmique qui assure la régénération constante de l'espèce humaine.

Si l'on relit le texte d'Oyono à la lumière de cette interprétation du grotesque, l'on peut relever sans difficulté la plupart des caractéristiques citées. Quelques exemples suffiront à illustrer qu'en insistant sur le « bas corporel » le texte ne se complaît pas dans un misérabilisme malsain, mais met plutôt en œuvre, au niveau des techniques de la représentation, le principe du changement et de renouveau évoqué plus explicitement par la thématique du roman. On s'accorde en effet, généralement, pour voir dans les mésaventures du vieux Meka une sorte de descente aux enfers où le bon colonisé crédule meurt pour donner naissance à un rebelle lucide qui est désormais immunisé contre les manipulations du Blanc<sup>18</sup>. Il n'y a donc pas que déchéance ; il y a aussi régénération.

En examinant de près les figures grotesques d'Oyono, on peut en dégager un processus analogue. Les « caricatures » ne paraissent alors plus comme une simple technique

16. *Ibid.*, p. 315-16.

17. *Ibid.*, p. 316.

18. Voir Kenneth Harrow, *op. cit.*, p. 165 et Minyono-Nkodo, *op. cit.*, p. 175.



comique visant uniquement la dérision, mais plutôt comme une stratégie esthétique dont le but est de refuser, à un niveau plus fondamental, celui des modes d'expression, les valeurs imposées par la « vision du monde officielle » qui, en l'occurrence, est celle des colonisateurs blancs. Tandis que les missionnaires prêchent le perfectionnement et incitent les indigènes à développer leur vie spirituelle, tandis que les Autorités sévissent au nom d'une Civilisation où tout est censé être Noble puisque la liberté-fraternité-égalité règne, les représentants de cet Ordre exemplaire se livrent sans retenue à l'oppression et à tous les plaisirs de la vie matérielle. Cette hiérarchie basée sur de fausses apparences et un discours mensonger est non seulement dénoncée par le récit mais systématiquement renversée par les procédés figuratifs du texte qui rabaisse tout et tous au niveau du corps et de la vie quotidienne concrète, matérielle. Car n'est-ce pas là, précisément, que commence la liberté-fraternité-égalité ?

Ce phénomène de « nivellement » de tous les êtres vivants a déjà été signalé par Marcellin Boka, dans son étude des figures de style qu'il commence en précisant qu'Oyono « met en œuvre tout un ensemble de techniques d'approche ayant pour objet de mêler dans une étrange promiscuité les hommes, les animaux et les choses [...] »<sup>19</sup>. Ainsi, en faisant l'inventaire des comparaisons, Boka démontre que tous les personnages, sans exception, Blancs et Noirs, sont affublés de traits divers suscitant des rapprochements avec toutes sortes d'animaux : chiens, gorilles, buffles, lézards, ânes, antilopes, chèvres, chameaux, etc.<sup>20</sup> Mais ce n'est qu'un aspect de l'imagerie grotesque ; les créatures d'Oyono « franchissent les limites » de bien d'autres manières encore.

Il est incontestable, par exemple, que le roman privilégie les scènes où se déroulent les « actes du drame corporel » : une matière abondante entre et sort des corps humains, noirs et blancs. Les moments-clés du roman, notamment, sont marqués par des festivités où tous mangent et boivent ensemble à satiété, partageant les joies, les peines et la révolte de Meka. Les toutes premières velléités de cette révolte apparaissent d'ailleurs au début du récit où Meka se permet de boire un petit coup chez Mami Titi, dans son débit clandestin d'« africain », malgré les interdictions formelles du Révérend Père Vandermayer et du Commandant. Après avoir fraternisé un moment avec les autres buveurs, Meka reprend sa route vers la

19. Marcellin Boka, « Comparaisons et métaphores. Fonction et signification dans *Le Vieux Nègre et la médaille de F. Oyono* », *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, n° 2, 1979, p. 49.

20. *Ibid.*, p. 54-56.

Résidence, où il est convoqué, se sentant « libéré, jeune, heureux...<sup>21</sup> » au point de chanter une chanson lubrique et d'esquisser un pas de danse. De même, la supercherie que constitue la remise de la médaille est révélée justement au moment d'une autre « beuverie », c'est-à-dire lors du fameux vin d'honneur où le « Grand Chef des Blancs », après avoir fait un beau discours sur l'amitié, refuse l'invitation du médaillé de venir manger son bouc avec lui et ses amis. Et c'est encore en buvant avec ses amis que Meka fête son retour chez lui (sa désaliénation) en savourant l'idée qu'il aurait pu obliger le Grand Chef à épingle la médaille trompeuse sur son cache-sexe, en ne mettant rien d'autre. Ainsi le corps et ses fonctions naturelles participent au périple de Meka et « dirigeant » même chaque étape de son évolution vers une vie nouvelle, moins corrompue par les exigences dénaturantes de la « civilisation ».

Une lecture attentive révèle, par ailleurs, que cette logique du rabaissement et de l'accentuation des principes de la vie dans ses manifestations les plus élémentaires prend d'autres formes encore. Dès la première page, le bon croyant et colonisé exemplaire qu'est Meka est présenté au lecteur par sa narine gauche, orifice remarquable, où tombe le rayon de soleil qui réveille cet Ami-des-Blancs (VN, 9). Ce rayon, qualifié de « bonjour du Seigneur », anéantit à lui seul tout le discours des institutions religieuses en suggérant que l'homme n'a aucunement besoin des hiérarchies ecclésiastiques pour communiquer avec Dieu : celui-ci peut très bien atteindre l'âme du croyant en passant par son corps. Voilà donc résumée en cette seule image d'« orientation réciproque » toute la problématique du « réveil » (d'un vieillard « endormi ») à un mode d'être « naturel » où rien n'entrave la communication.

Nous assistons ensuite aux préparatifs de la journée du vieil homme, dont le premier soin est d'aller faire ses besoins derrière un buisson où une truie attend impatiemment qu'il finisse (VN, 10). On voit que, d'emblée, le texte insiste pour situer l'homme au sein de la nature, dans une chaîne alimentaire où chaque maillon a son importance et où le mépris et les bons sentiments « civilisés » n'ont pas leur place. Cette même scène se reproduit, en outre, à la fin du roman où la signification affirmative est renforcée par la prise de conscience de Meka ; la dimension satirique s'y rajoute pour créer l'ambivalence réellement carnavalesque de la scène. Au

21. Ferdinand Oyono, *Le Vieux Nègre et la médaille*, Paris, Union Générale d'Éditions (Julliard), Coll. 10/18, 1956, p. 18. Toutes les références ultérieures à cet ouvrage seront identifiées par le sigle VN suivi du numéro de page, entre parenthèses dans le texte.

retour de sa nuit « aux enfers », le profil de la truie évoque, dans l'esprit de Meka, l'image du commandant blanc :

— Je vois, haleta-t-il. Comment n'y ai-je pas pensé plus tôt? Ce profil est bien celui du Chef des Blancs... Le monde vient vraiment de Dieu, répétait-il, on ne peut pas dire que ce n'est pas le même ouvrier qui a fait le Chef des Blancs et ce cochon... (VN, 160)

C'est donc d'abord dans la nature que se manifeste « l'ouvrier » qui a créé un monde où la laideur et l'imperfection sont le partage de tous, humains et animaux.

D'autres descriptions effectuent des rabaissements analogues. Le catéchiste Ignace Obebé, notamment, se distingue plus par son gros ventre, sa « masse de chair » (VN, 20), sa gourmandise et sa voix fluette (VN, 27) que par sa connaissance de l'évangile. D'ailleurs, ses tentatives de prêcher la bonne parole lui attirent plutôt les moqueries des villageois qui estiment que « s'il n'a rien entre les jambes, il n'a qu'à se tenir tranquille » (VN, 30). Le symbolisme de cette représentation du catéchiste ne peut échapper au lecteur : c'est encore au niveau du corps qu'Oyono représente l'impuissance que la soumission à l'institution religieuse produit chez les indigènes. La représentation des croyants se préparant à la prière traduit la même attitude irrévérencieuse devant les choses abstraites et « spirituelles » : « Quand tous les derrières furent en l'air, il [Meka] posa la main sur le front. — Au nom du Père, commença-t-il. » (VN, 90).

L'admiration du personnage de De Gaulle qu'on a voulu susciter chez les Africains fournit à Oyono la matière pour d'autres transferts grotesques. Sur la route menant à Doum, les parents de Meka et Kelara s'arrêtent chez des amis et rencontrent un petit personnage que le texte présente comme suit :

Le fils de Binama était né à l'époque où le nom du célèbre général était en vogue. C'était au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale. Tout était De Gaulle comme tout était maintenant zazou. Le portrait du général était dans toutes les cases. Il y avait des De Gaulle filles, des De Gaulle garçons. Celui qui salissait les cuisses d'Amalia avait cinq ans. (VN, 68)

Ce petit De Gaulle sale possède, par ailleurs, tous les attributs du corps grotesque répertoriés par Bakhtine :

De Gaulle, un doigt dans le nez, avança vers Engamba. On ne pouvait savoir quel était exactement son teint. Toute la poussière ocre de la cour, mêlée aux cendres du foyer et à l'huile de palme qui avait dégouliné sur son petit ventre ballonné avaient formé un enduit polychrome rayé de traces de gouttes

d'eau. Son nombril, ferme et volumineux comme un sein de jeune fille, s'inclinait vers son petit prépuce noirci par le fond de marmite qu'il avait tenu entre ses jambes. (VN, 67)

Voilà un petit corps tout en excroissances et orifices qui en dit long sur ce que la France, en la personne de De Gaulle, a apporté à l'Afrique.

Chez le personnage principal, Meka, c'est aussi le corps, en premier lieu, qui dément les discours trompeurs dont son esprit crédule a encore du mal à se dessaisir. On peut même dire que le corps du vieillard fait preuve d'une sorte d'autonomie et procède à sa propre révolte, devançant celle de la conscience de Meka. Ce sont les « événements du drame corporel » qui forcent cet esprit engourdi par le discours officiel à devenir plus lucide. Comme il a déjà été signalé, c'est d'abord la soif et l'angoisse qui poussent Meka à poser un petit geste de « désobéissance civile » plutôt malgré lui. Le jour de la cérémonie, au milieu de son cercle de chaux où il attend héroïquement la venue du Grand Chef, c'est une autre « envie » qui vient interrompre le petit discours d'auto-encouragement concernant l'Honneur, la Force et la Dignité que le médaillé se tient à lui-même.

« Même s'il arrivait à la nuit, j'attendrais, se dit-il. Même s'il arrivait demain, dans un an ou à la fin du monde... »  
 Tout à coup, un pli barra son visage qui prit une expression sinistre. Il lui sembla que son bas-ventre lui pesait. Il sentait venir de loin, de très loin, l'envie de satisfaire un petit besoin. (VN, 98)

Cependant, Meka résiste à cet appel de son corps ; au lieu de s'en aller pour satisfaire ce besoin, il se fait violence, s'efforce de penser à autre chose et, finalement, en désespoir de cause, selon son habitude, s'adresse à Dieu :

Dieu Tout-Puissant, pria-t-il intérieurement. Toi seul qui vois tout ce qui se passe dans le cœur des hommes, Tu vois que mon plus cher désir en ce moment où j'attends la médaille et le Chef des Blancs, seul dans ce cercle, entre deux mondes [...], mon cher et grand désir est d'enlever ces souliers et de pisser... oui, de pisser... (VN, 99)

Et il faut croire que le Tout-Puissant entend cette prière plutôt originale et qu'il intervient de nouveau au niveau du corps puisque le supplicié parvient à dompter son corps rebelle et à se comporter encore quelque temps en bon colonisé « civilisé ».

Ce vieux corps fatigué d'obéir n'a toutefois pas dit son dernier mot. Ayant obligé Meka à faire un petit somme au

beau milieu des palabres du vin d'honneur, le corps révolté trahit à nouveau son maître lorsque celui-ci se fait interpeller par des policiers, la nuit, en plein orage, dans le quartier des Blancs où il s'est égaré. Sommé de produire ses papiers, Meka cherche fébrilement et, pour mieux explorer ses poches, déboutonne sa veste et déboucle sa ceinture. Se méprenant sur les intentions du vieillard, l'un des gardes le saisit brutalement par la nuque et lui lance : « Cache-moi ton vieux derrière ! Et montre-moi tes papiers ! [...] » (VN, 137). Évidemment, le simple fait de suggérer qu'on puisse vouloir montrer son derrière au lieu de montrer ses papiers constitue un autre rabaissement des symboles de l'ordre établi, typique du grotesque, et, en ce qui concerne Meka, se lit comme un nouveau pas involontaire vers la révolte ouverte.

Comme on le sait, cette révolte aura lieu en prison, finalement, lorsque le médaillé déchu s'attaque physiquement à ses gardes et, par la suite, refuse de donner la main au Commissaire (Gosier d'Oiseau) sous prétexte que ses mains sont boueuses (VN, 153). Vive le corps sale ! Cependant, même si Meka a perdu toutes ses illusions quant aux intentions des autorités politiques, il reste soumis au Dieu que les Blancs lui ont appris à invoquer. C'est ainsi que, après sa nuit de malheurs, traversant la « forêt du retour » (VN, 159), Meka entame machinalement sa prière du matin. Mais voilà que son corps intervient encore pour l'amener à achever sa reconversion à ses valeurs antérieures : « Il marchait gravement, les bras croisés sur la poitrine, les yeux levés au ciel, jusqu'à ce que son gros orteil butât sur un caillou » (VN, 156). Ce « retour au réel » lui fait non seulement oublier sa prière, mais lui rappelle du même coup la conception du monde de ses ancêtres : « Son gros orteil buta encore sur une racine. — Je tomberai décidément sur un bon repas ! dit-il » (VN, 158). Quelques pas plus loin, un oiseau lui laisse tomber ses excréments sur la tête :

— Quelle chance ! dit Meka en se passant la main sur la tête pour mieux y écraser la fiente céleste. [...]

Toutes ces superstitions avaient rejailli dans son esprit, balayant comme un raz de marée des années d'enseignement et de pratique chrétiens. (VN, 158-9)

Le corps du colonisé malmené a répondu à l'appel de la « forêt du retour » : Meka rentre chez lui ayant retrouvé l'harmonie de l'esprit et du corps, de l'homme et de la nature. C'est dans la boue et au cœur des éléments déchaînés, en écoutant les besoins de son corps, que le vieux nègre accomplit sa renaissance. Et le récit de s'achever sur un grand rire régénérateur qui jaillit des corps en liesse et se

perd dans le paysage environnant. Le vieux nègre a repris possession de son espace<sup>22</sup>.

Bouches édentées, fesses et seins allègrement découverts, ventres et doubles mentons tressautants, crânes lisses comme des œufs, visages ridés et rugueux comme des peaux de lézard, tas d'immondices et potopoto : tout cela n'est-il que déchéance et caricature « impardonnable<sup>23</sup> » ? Ou est-ce l'expression d'une conception du monde autre où les « actes du drame corporel » ne sont ni beaux ni laids mais simplement une « vérité » incontournable de la vie humaine ? D'ailleurs, dans un monde où les beaux habits ne servent qu'à camoufler des imperfections de toutes sortes, être « mal vêtu » n'est peut-être pas si déplorable. Le portrait des Blancs est-il réellement plus « charmant » que celui des Noirs ? Selon quels critères ? Ce qui est certain, c'est que la fête qui se produit au retour de Meka est l'occasion d'une manifestation de vitalité (sinon de révolte) qu'Oyono ne décrit nulle part chez les Blancs. Et qui a décrété que la vieillesse, la décadence et la pauvreté matérielle sont des réalités indignes d'être représentées ? Ne vaut-il pas mieux être simplement un « vieux nègre » que d'être « le dernier des imbéciles » affublé de médailles et de vestes zazous ?

Autrement dit, ce qui ressort de l'analyse de l'imagerie grotesque chez Oyono, c'est que la question n'est pas de savoir qui, du Blanc ou du Noir, est plus beau, meilleur, plus civilisé. Tant qu'on pose le problème en ces termes, on évalue les choses selon les critères de l'Autre ; on continue à représenter le réel selon des conventions sémiotiques empruntées. Or, le mérite d'Oyono est d'avoir changé complètement de paradigme, dans ses procédés de représentation. Pour parler de dépossession, d'incommunication, d'injustice, de déshumanisation, etc., il emploie des techniques qui, en même temps, affirment la primauté de la Vie sur toutes choses. Pourquoi Oyono met-il en scène un peuple qui « ne semble pas vouloir examiner la possibilité de s'opposer aux Blancs<sup>24</sup> » ? Prône-t-il la résignation ? Le refus de Meka de serrer la main du Commissaire et l'idée de se faire épingler une médaille sur le cache-sexe suggèrent tout autre chose. D'ailleurs, les contes de la tradition orale enseignent « au peuple » depuis les temps anciens, qu'il y a bien des façons de s'opposer aux prédateurs.

22. Kenneth Harrow écrit : « *Laughter functions as the novel's ultimate strategy of revolt, reversing the previous perspectives : the initial laughter at the white's hypocrisy and failings turns into an affirmation of a long-suppressed identity* ». *op. cit.*, p. 171.

23. C'est, on s'en doute, le mot de Boafo, *op. cit.*, p. 44.

24. *Ibid.*, p. 42. Marcellin Boka tire la même conclusion, *op. cit.*, p. 65.

Dans les contes d'animaux, c'est rarement le plus fort qui l'emporte mais plutôt le petit animal rusé qui se sert des situations propices pour piéger son adversaire. Pourquoi se jeter dans la gueule du loup<sup>25</sup> ? Ce qu'Oyono met en scène, ce n'est pas un peuple naïf ou résigné ; c'est un peuple qui aime vivre et qui croit viscéralement aux forces vitales de la nature et de la nature humaine. En attendant son heure, il pratique une résistance pacifique : il refuse de se laisser abattre ; il s'entête à vivre. Tant qu'il continue à manger, à boire, à rire et à danser, à célébrer collectivement ses morts et ses naissances, ni injustices, ni privations matérielles, ni exploitations ne pourront jamais le déshumaniser. Du moins est-ce ce qu'on peut lire à travers les traits ambivalents de l'imagerie grotesque d'Oyono.

Que cette esthétique concrétise une vision du monde bien africaine ne fait, par ailleurs, aucun doute. M. Boka, par exemple, bien qu'il conclue aussi au pessimisme d'Oyono, n'hésite pas à affirmer :

Le roman de Ferdinand Oyono se nourrit donc de sève populaire. L'esprit du romancier découvre spontanément des analogies dans la chaude nature qui l'entoure. Son imagination rapproche les animaux et les hommes ; elle les fond, pour ainsi dire, dans le mouvement de la vie universelle. Cette assimilation [...] est une mystérieuse participation à la vie. Il s'agit avant tout, par ce procédé, de traduire effectivement une espèce de communion de toute la nature avec le drame humain qui tourmente Meka [...] <sup>26</sup>.

Autrement dit, il va de soi qu'il ne faudrait pas chercher une quelconque influence directe dans les ressemblances avec le grotesque carnavalesque européen que décrit Bakhtine. Il s'agirait plutôt de causes semblables ayant produit des effets comparables. Ce sont les traditions populaires qui, à partir d'une vision du monde fondée sur des principes analogues, produisent, en Europe médiévale, le carnaval (et ensuite la littérature écrite « carnavalesque » comme celle de Rabelais) et, en Afrique, des manifestations « divertissantes » diverses, dont les romans d'Oyono.

Même s'il n'existe pas, pour le moment, d'étude de synthèse sur les modes de représentation « grotesques » dans les traditions populaires africaines, de nombreuses recherches ont pu démontrer que la plupart des éléments fondamentaux

25. Cf. cette remarque de Kenneth Harrow : « *The key weapon in Oyono's arsenal in combatting colonialisme is not physical force, but the mask* ». *op. cit.*, p. 168.

26. Marcellin Boka, *op. cit.*, p. 63-4.

que Bakhtine identifie à la vision du monde carnavalesque se retrouvent dans les « philosophies » africaines. La communion de l'être humain avec la nature, notamment, évoquée dans les observations de Boka, la conception de l'homme comme une petite cellule du grand corps cosmique, la fraternité des êtres vivants, hommes, animaux et plantes, ainsi que la perception de la mort comme un simple point de passage d'un « mode » de vie à un autre, tout cela constitue des croyances fondamentales qui s'expriment aussi dans les traditions orales africaines. De même, les manifestations humoristiques africaines font appel à ces procédés baptisés « carnavalesques » par Bakhtine : démesure, corps grotesques, profusion d'injures et de grossièretés, rabaissement des autorités et choses « nobles », et surtout le rire universel que ne connaît aucun tabou. « Le langage cru, les mots débridés, c'est ce qui caractérise aussi nos conteurs traditionnels », rappelle D. Ndachi Tagne<sup>27</sup>. Le conte populaire n'hésite pas à mettre en scène des êtres décrépits et à tenir des propos salaces, pour le plus grand plaisir de l'auditoire, et le théâtre Kotéba proposé aux spectateurs des personnages grotesques tout aussi tragi-comiques que ceux d'Oyono<sup>28</sup>. Même les épopées sont souvent ornées de représentations grotesques, comme le rappelle Isidore Okpewho en donnant cet exemple éloquent, tiré de l'épopée mandingue *Kambili* où est décrite la « femme favorite » du chef, « friponne » vaincue qu'elle est celle qui accouchera de l'enfant-héros :

Elle bondit, les fesses comme le toit d'une case de brousse,  
Son énorme ventre ressemblait à un tambour maure.  
La tête de l'incorrigible était plate comme un tambour mandingue,  
Sa bouche, comme une boîte de tabac mandingue.  
Elle bondit avec ses énormes roulements de ventre,  
Balomme, balomme, balomme...<sup>29</sup>

Il apparaît ainsi que ce ne sont pas seulement quelques éléments stylistiques et l'intégration de plusieurs proverbes, chants populaires et expressions dialectales qui font « l'africanité » des romans d'Oyono. Les assises mêmes de son

27. David Ndachi Tagne, *Roman et réalités camerounaises*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 129.

28. Voir les descriptions de Werewere Liking et Marie-Josée Hourantier dans « Les vestiges du Koteba », *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, n° 3, 1981, p. 35-50, et les remarques de Ruth Finnegan, *op. cit.*, p. 505-9.

29. Isidore Okpewho, *The Epic in Africa*, New York, Columbia University Press, 1979, p. 203. Je traduis.



esthétique participent d'une conception du monde foncièrement africaine.

On a pu dire qu'Oyono, dans ses romans, défend la thèse de la responsabilité partagée<sup>30</sup> : si le comportement des colonisateurs est, à tous points de vue, répréhensible, celui des colonisés n'est pas non plus entièrement irréprochable. Ainsi Oyono serait parmi les premiers à s'écarter du chemin tracé par les écrivains de la négritude qui s'efforçaient de toujours valoriser le passé précolonial et d'embellir la culture africaine. Le tableau « moins charmant » d'Oyono doit-il alors être perçu comme une mise en cause des valeurs de la Négritude ? La belle assurance qui inspirait les écrivains de cette génération s'est-elle effondrée<sup>31</sup> ? Rien n'est moins sûr. Les représentations « grotesques » dans *Le Vieux Nègre et la médaille* suggèrent que cette assurance s'est, au contraire, renforcée en se déplaçant de la « matière » vers la « manière ». Le tigre ne ressent plus le besoin de proclamer sa tigritude, pour reprendre le mot célèbre de Soyinka : il agit simplement en tigre. De ce point de vue, Oyono apparaît comme un précurseur de Kourouma : ils n'ont pas besoin de faire un portrait « charmant » de l'Africain ; le charme tout africain de leurs œuvres se situe au niveau de l'esthétique.

30. Voir Claire Dehon, *Le Roman camerounais d'expression française*, Birmingham, Summa Publications, 1989, p. 98.

31. Kenneth Harrow écrit : « *A sense of revolt remains, but the basis of assurance on which it had rested for writers of the Negritude generation is no longer there* ». *op. cit.*, p. 172.