

***Le picaresque ou l'écriture de la démystification dans les  
romans coloniaux et postcoloniaux : le cas de Léopold Ferdinand  
Oyono (Le vieux Nègre et la médaille), Boualem Sansal  
(L'Enfant fou de l'arbre creux), Mia Couto (Le dernier vol du flamant)***

***Par :***

***Pr. Anouar KARRA***

***Pr. Abdelkader KARRA***

*Faculté des Lettres et des Sciences Humaines El Jadida, Laboratoire LERIC,*

*- Université Chouaib Doukkali -.*

***Résumé :***

A lire ces romans, on ne peut pas s'empêcher de souligner la dimension picaresque qui est inscrite au cœur de ces œuvres romanesques appartenant à des périodes coloniales et postcoloniales. En effet, ces productions romanesques mettent en scène des personnages rappelant par bien des côtés le picaresque, un être marginal et qui est, selon la savoureuse expression de Didier Souiller, « révélateur d'une société en décadence »<sup>1</sup>

Tout compte fait, le picaresque est une manière très particulière de dénoncer et de démystifier les pouvoirs politiques en scène. Cette forme critique que prend la littérature picaresque se donne à l'évidence dans le corpus choisi. L'œuvre de Léopold Ferdinand Oyono met en scène le personnage Meka qui a éprouvé les déconvenues engendrées lors de la remise des décorations par le chef des Blancs et qui, brutalisé et maltraité par les policiers trop zélés, mesure l'écart entre les propos humanistes du haut commissaire et les tristes réalités de la décolonisation.

***Mots clés :***

Picaresque - écriture - démystification – décolonisation - propos humanistes – critique - romans coloniaux et postcoloniaux - Léopold Ferdinand Oyono (Le vieux Nègre et la médaille) - Boualem Sansal (L'Enfant fou de l'arbre creux) - Mia Couto (Le dernier vol du flamant).

---

<sup>1</sup> Souiller Didier, Le roman picaresque, Paris, PUF, 1980, p.14

Il est irréfutable que d'affirmer que la littérature coloniale et la littérature postcoloniale ne sont pas en rupture. En effet, il y a une continuité entre ces deux littératures au moins par un aspect démystificateur. Comme on le sait, dans la période coloniale, la préoccupation qui hante les écrivains est celle de montrer au grand jour le caractère hypocrite et perfide de l'entreprise coloniale qui, sous prétexte d'intervenir pour le propre bien du peuple subissant son invasion, cultive son idéologie basée sur la spoliation des biens et l'exploitation du peuple soumis à sa volonté. D'où le refus catégorique par ces écrivains de cet ordre déshumanisant. Or, dans la période postcoloniale, le souci des écrivains n'en est pas moins démystificateur. Il s'agit en fait pour ces écrivains postcoloniaux de stigmatiser ce qui dans le Maghreb, l'Afrique subsaharienne tend à reproduire les injustices sociales, les hiérarchies, la concentration du pouvoir politique et les excès que l'argument de l'héritage colonial à lui seul ne saurait justifier<sup>2</sup>. Cette démystification de l'ordre que ce soit colonial ou postcolonial est l'un des objectifs du picaresque. Les romans sur lesquels porte notre réflexion appartiennent au genre picaresque en ceci qu'ils constituent un espace de dénonciation, du dévoilement de sens, du discrédit du pouvoir colonial, comme on le voit dans l'œuvre de Léopold Ferdinand Oyono, à savoir *Le vieux nègre et la médaille*, et du pouvoir postcolonial maintenu par ces nouvelles élites qui, indifférentes aux besoins des peuples mozambicain et algérien, ont un seul souci, celui consistant en la satisfaction matérielle personnelle et qui ayant été des héros dans la lutte anticoloniale ont trahi leurs idéaux de justice sociale et du respect de la dignité humaine comme le révèlent le roman de Sansal, *L'enfant fou de l'arbre creux*, et le roman de Mia Couto, *Le dernier vol du flamant*. Dans cet article, on s'intéressera, dans un premier temps, au picaresque et à sa matière. Dans cette première partie, on verra d'abord comment le picaresque reste une esthétique ouverte et non limitée à une période historique déterminée et on examinera ensuite quelques caractéristiques qui marquent le personnage picaresque. Dans un deuxième temps, on étudiera l'écriture de la démystification chez Léopold Ferdinand Oyono, Sansal et Mia Couto.

#### I/le picaresque et sa matière(le personnage picaresque) :

##### 1/ L'universalité du picaresque :

Il existe un clivage entre deux études concernant la question du picaresque. En effet, les études historiques font du roman picaresque une conception trop stricte dans la mesure où elles le rattachent à une période historique donnée. En effet, Maurice Molho est le principal représentant de cette conception qu'il a exposée dans l'introduction à son édition dans la Pléiade des trois principaux romans picaresques espagnols :

« On ne saurait s'inquiéter trop de l'emploi abusif de ce terme, qu'on accole, comme une étiquette qui dispenserait de réfléchir, à nombre d'œuvres anciennes, modernes ou contemporaines, sous prétexte que le personnage principal y est un escroc, un bâtard, un

<sup>2</sup> Beaucoup d'écrivains postcoloniaux soulignent ce néo-colonialisme qui prend d'autres formes oppressives. Pour n'en citer que quelques-uns, Driss Chraïbi déclare à ce propos : « En fait, si les hommes ont changé, c'est seulement une substitution d'étiquette, et les mêmes problèmes demeurent, s'ils n'ont pas augmenté en nombre et en intensité. Mais nous sommes libres, n'est-ce pas ? Que si l'on s'interroge sur le sens de l'histoire, nous dirions que la similitude des effets n'a jamais servi à révéler la similitude des causes », *Succession ouverte*, Editions Denoël, 1962, p.90. Comme Chraïbi, Mia Couto va par quatre chemins pour exprimer sa pensée. Il dit ainsi : « Nous avons seulement changé de patron. », *Le dernier vol du flamant*, Editions Chandeigne, 2009, p.128. Par contre, Kateb Yacine le dit de manière directe et vigoureuse : « Ce n'était pas fini. Les coups les plus perfides encore pleuvent [...] La vieille tyrannie reprenait pied, superbe sous le costume national, sautillant sans vergogne de son marché de dupe à l'abus de pouvoir [...] », *Le polygone Etoilé*, Le Seuil, 1966, p.140

aventurier sans scrupules, une victime de l'ordre social, un écœuré agressif et protestataire, un être énigmatique errant de par le monde au grés des circonstances ou de sa fantaisie, etc. Ni Gil Blas, ni Candide, ni Tom Janes ne sont des picares, non plus que Jacques le Fataliste, Justine ou Juliette et moins encore le Tchitchikov des « Ames mortes » ou le Bardamu du « Voyage au bout de la nuit<sup>3</sup> .»

Dans le même ordre d'idées, Bataillon Marcel soutient, en 1931, que si l'on considère le roman picaresque comme une « chose européenne » et non pas seulement espagnole, l'Espagne en est toutefois le berceau<sup>4</sup>.

En ce qui concerne Edmond Cros, il est sidéré par le fait de considérer le lieu de naissance du roman picaresque est l'Espagne. Il écrit en 1967 dans l'avant propos de sa thèse sur Guzmán de Alfarache :

« Lorsqu'on aborde la critique du roman picaresque espagnol, on est frappé par le nombre des analyses qui sont consacrées au genre et l'indigence relative des monographies. [...] Nous nous sommes habitués à considérer toute une série de récits dits picaresques comme un bloc monolithique. Comment ne pas relever pourtant qu'aucune des perspectives proposées n'est pleinement satisfaisante ? Regrouper ces différents ouvrages autour de certains thèmes qui y seraient généralement présents (la faim, l'honneur...) oblige à ne pas tenir compte de leur richesse et à rejeter, en particulier, l'encombrement de l'exemplarité ou de l'érudition qui enveloppe la trame narrative<sup>5</sup> .»

Contrairement aux tenants de cette vision limitative du picaresque, certains critiques affirment que le roman picaresque n'est pas seulement limité à l'Espagne. Ils sont allés jusqu'à élargir le concept de picaresque en le concevant comme un mode narratif possible revenant éternellement et qui ne serait attaché à aucune époque ni à aucune nation en particulier. L'axe de leurs recherches porte avant tout sur la tentative de définir un catalogue de caractéristiques structurelles générales qui seraient constitutives de la narration picaresque. Ces caractéristiques à retenir varient selon les critiques.

Selon Claudio Guillén<sup>6</sup>, le roman picaresque peut être caractérisé par les éléments qui se présentent comme suit :

- 1- La pseudo-autobiographie d'un picares ;
- 2- Le point de vue du narrateur est partiel ;
- 3- Le point de vue du picares est réfléchi, philosophique, critique pour ce qui concerne les aspects religieux et moraux ;
- 4- Les problèmes liés à l'existence, à la faim et à l'argent sont fort prégnants ;
- 5- Le picares observe les différentes classes de la société, les différentes professions, et en fait une critique ;
- 6- Le protagoniste se déplace horizontalement et verticalement dans la société ;
- 7- Les différents épisodes n'ont pas de liens entre eux, si ce n'est qu'ils sont racontés par le héros lui-même.

---

<sup>3</sup> Molho Maurice, *Romans picaresques espagnols, introduction, chronologie, bibliographie*, Editions Gallimard, 1968, p.35

<sup>4</sup> Bataillon Marcel, *Le roman picaresque*, Editions La Renaissance du livre, Paris, 1931, p.7

<sup>5</sup> Cros Edmond, *Protée et le Gueux, recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Paris, Didier, 1967, p.1

<sup>6</sup> Claudio, Guillén , "Toward a definition of the Picaresque", in *Literature as System*, Princeton, 1971, p. 56.

Quant à Didier Souiller<sup>7</sup>, en parlant de schéma picaresque il insiste sur la présence de ces points fondamentaux qui sont indispensables à la caractérisation du roman picaresque, à savoir :

- La naissance et l'influence du milieu ;
- L'éducation négligée et les mauvais traitements dont est victime l'enfant ;
- Le roman picaresque devient un roman d'apprentissage avec deux expériences clés : la première duperie, la deuxième expérience du vol ;
- Le récit se fractionne sous l'action de trois éléments : l'itinéraire géographique, le passage par différents maîtres (ou emplois ou maris ou rôles sociaux), les récits librement insérés ;
- Deux épreuves sont rituellement imposées au picaro : le séjour en prison, l'amour ;
- Le roman picaresque n'est jamais fini : c'est un livre ouvert ;
- La fiction autobiographique.

Pour l'historien du roman anglais Walter Allen<sup>8</sup>, le mot « picaresque » pour désigner tout texte où sont racontées les pérégrinations d'un personnage central et qui donne à voir un panorama de la société contemporaine. Il dit à cet égard: « Any novel in which the hero takes a journey whose course plunges him into all sorts, conditions and classes of men ».

Alfonso Rey<sup>9</sup> aborde le genre et l'évolution du roman picaresque du point de vue de la focalisation narrative. A l'en croire ce critique, la littérature picaresque est en continuelle transformation. Ces nouvelles prises de position de la part des auteurs mêmes soulignent à merveille la rupture avec la forme autobiographique. C'est en ce sens que la relation autobiographique ne constitue pas la condition *sin qua non* à ce qu'on puisse rattacher toute une œuvre où se voit un élément autobiographique au roman picaresque. Ces auteurs mettent le doigt sur la nécessité de se débarrasser du carcan autobiographique dans lequel on enferme le sous-genre picaresque.

Ainsi, selon ces études anhistoriques on peut avancer que le roman picaresque est considéré comme une forme romanesque ouverte qui continue à se développer et à exercer une influence non seulement dans la littérature européenne mais aussi dans la littérature africaine et la littérature maghrébine d'expression française.

Sous cet angle, nous tenons compte, dans notre travail, de la conception du picaresque vu comme une catégorie universelle. Cette conception élargie du picaresque est, sans conteste, perçue à travers les romans appartenant aux contextes coloniaux tel que le roman de Ferdinand Oyono – *Le vieux nègre et la médaille*-, et aux contextes postcoloniaux tels que les romans de Boualem Sansal- *L'enfant fou de l'arbre creux*- et de Mia Couto- *Le dernier vol du flamant*. Ces romans aux allures picaresques se donnent à lire comme la démystification des régimes totalitaires coloniaux et postcoloniaux et le décapage des réalités sociales et ce à travers les yeux des personnages picaresques qui se trouvent placés dans des situations instables et contradictoires : succès-insuccès, bonheur- malheur, réussite-échecs.

<sup>7</sup> Souiller Didier, *Le roman picaresque*, Paris, PUF, 1980, pp.57-59.

<sup>8</sup> Allen Walter, *The English Novel*, Penguin books, London, 1967, p.32.

<sup>9</sup> Rey Alfonso, « *La novela picaresca, y el narrador fidedigno* », in *Hispanic Review*, 47, 1979, pp.55-57

## 2/ Le personnage picaresque :

Etant donné que le picaresque se considère comme un genre littéraire à part redevable à l'existence de certains critères qui sont présents dans chaque texte regroupé sous cette étiquette qu'est le picaresque, on est appelé, faute de place, à ne s'intéresser qu'à l'élément central du récit picaresque, à savoir le personnage picaresque.

En ce qui concerne le héros picaresque, ce dernier est une figure des bas niveaux sociaux. Il peut être un aventurier, un serviteur, un valet, un fripon, un bouffon, un sot. Toutes ces appartenances sociales du personnage picaresque peuvent nous signaler qu'il appartient au trésor du folklore primitif. La définition que Gérard Siary du roman picaresque s'avère nécessaire du fait qu'elle nous révèle certaines caractéristiques du personnage picaresque. En effet, il dit à cet égard :

« Le récit picaresque est censé relater la tranche de vie, parfois de survie d'un narrateur à la première personne qui est un picaro, c'est-à-dire un pauvre, un rebut de la société. Ce protagoniste homodiégétique égrène, en une structure épisodique ouverte et parataxique, aventures et mésaventures, incidents et accidents, échecs et succès, toutes tribulations qui, pour subsister ou être intégré à la société, l'ont mis en contact, aux prises, en porte-à-faux avec une société concurrente, voire antagoniste, qu'il présente à son point de vue, sincère ou trompeur, avec des traits peu amènes, mais souvent drôles. A l'issue de son parcours, le héros peut parvenir à une position plus stable voir honorable, encore que précaire un rien, tout comme se retrouver au ban de la société, en prison même, encore isolé du reste du monde. Il lui reste à écrire, à se justifier par l'écriture, à afficher sa prétention sociale par l'œuvre littéraire qu'il s'apprête à écrire au nom de l'art<sup>10</sup>. »

D'après cette définition éloquente du roman picaresque, on se rend compte que le héros picaresque est un gueux de basse extraction sociale. Cette situation sociale le pousse à se propulser dans une série d'aventures et de mésaventures afin de survivre si bien qu'il occupe une place imprécise et instable dans la société. Et pour assurer sa survie, il est prêt d'exercer n'importe quel métier, à condition qu'il soit rentable. En effet, dans la société, le personnage picaresque peut jouer différents rôles, parmi lesquels on trouve celui du serviteur et du valet. Cette fonction lui permet d'adopter le rôle d'un violeur et agitateur de l'intimité de son maître. Effectivement, cet anti-héros a pour fonction d'observer, de surprendre et d'épier le monde privé des différents personnages publics appartenant aux différentes couches sociales, comme le souligne Mikhaïl Bakhtine : « sa situation est également fort avantageuse pour surprendre la vie privée, ses mystères et ses secrets<sup>11</sup>. » Cette situation serviteur/valet est très favorable à la pénétration de toutes ces couches, au dévoilement de tous les mystères et de tous les ressorts cachés de la vie privée. La vie privée des grands est présentée comme l'envers de leur vie sociale (hautement louée). Or collectiver cette vie privée s'avère la tâche de ce personnage picaresque. En effet, ce dernier montre au grand jour le vrai visage de ces personnalités qui occupent le devant de la scène sociale. Le personnage picaresque est donc mu par la volonté de faire tomber les masques trompeurs que portaient les personnes hautes en couleurs issus de milieux très divers : politiciens, nobles, missionnaires, hommes honorables, etc. Il ouvre alors une brèche dans la vie privée de ses maîtres afin de dévoiler leurs mondes immondes et leurs vies boueuses camouflés sous une apparence bellement attrayante et de les montrer au grand jour. Ainsi, ce monde immonde peut receler brutalité,

<sup>10</sup> Gérard Siary, *Echos picaresques dans le roman contemporain*, Pazlauhesh-e Zabanha-ye Khareji, N° 21, Special Issue, French, 2005, pp. 49-60.

<sup>11</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Edition Gallimard, 1978, p.274

violence, tromperies de toute espèce, hypocrisie et mensonge. Ces différentes puissances du négatif sont stigmatisées par le personnage picaresque. De la sorte, une des tâches de ce dernier est de dénoncer les fausses conventions qui imprègnent les relations humaines dans une la société où il erre, de lutter contre ces conventions ou simplement de démasquer toutes les formes institutionnelles hypocrites et mensongères sur lesquelles se fondent l'ordre oppressif et qui imprègnent les mœurs, la morale, la politique de la société dans laquelle le personnage picaresque vagabonde.

Ces caractéristiques qui marquent le personnage picaresque s'appliquent aux personnages de notre corpus. En effet, vus comme des personnages marginaux Meka, Farid et le vieux Sulpício sont animés du désir de faire tomber les masques trompeurs que portent les personnes

## II/ L'écriture de la démystification :

### 1/ Dans le roman de Ferdinand Oyono, Le vieux nègre et la médaille:

Dans le roman de Ferdinand Oyono, le personnage de Meka est le prototype du serviteur du Père Blanc. Il représente un archétype psychologique qui joue un rôle primordial dans la conscience populaire de la culture africaine : l'esclave. C'est son attitude passive qui le montre ainsi. En effet, Meka est choisi, appelé et façonné par le Père colonial qui cherche à en faire un « un témoin » modèle de la Mission civilisatrice. Meka, à l'instar du personnage picaresque qui, étant naïf, aspire à un statut social fort ascendant, ne peut se tenir de répondre docilement à l'appel du Père colonial : « Comment pouvait-on aller contre la volonté de celui-qui-donne<sup>12</sup> ? » Cette question rhétorique insinue que Meka a la possibilité de s'opposer au choix délibéré du Père de l'exproprier. Si Meka ne le fait pas, c'est parce qu'il se plie à la volonté divine. Nonobstant, dans la question mise dans la bouche du narrateur couvre une certaine ironie qu'on ne peut évacuer. Cette ironie permet de se rendre conscient de la distance que prend le narrateur vis-à-vis de son personnage Meka qui, à vrai dire, vise la spoliation des biens sous couvert de la volonté divine. Meka ne devient-il pas propriétaire d'une terre qu'il ne mérite pas ? : « Il a eu la grâce insigne d'être le propriétaire d'une terre qui, un beau matin, plut au Bon Dieu.<sup>13</sup> » En contrepartie, Meka est sommé de servir la mission, c'est-à-dire, « faciliter l'œuvre de la France dans ce pays<sup>14</sup>. » Meka s'est converti au christianisme qui va se déployer sur sa terre natale. Il devient l'épicentre à partir duquel la religion chrétienne va se déployer dans la terre africaine : « Il (Meka) suivit, enthousiaste, l'édification du Seigneur sur la terre de ses ancêtres<sup>15</sup>. » Tout est donc mis en œuvre pour qu'il soit le « témoin », le porte-étendard, le modèle, la lumière de la civilisation occidentale auprès des indigènes : « Meka était souvent cité en exemple de bon chrétien à la Mission catholique de Doum<sup>16</sup>. »

C'est donc de propos délibéré que Meka est mis au premier plan par le Père colonial. Ainsi par exemple, alors qu'il est arrivé chez le Commandant après tout le monde, ce dernier le reçoit en premier lieu, comme le montrent les pages 26 et 27 du roman. Quant au commerçant

<sup>12</sup> Oyono, Léopold Ferdinand, *Le vieux nègre et la médaille*, Paris, Union Générale des Editions, 10/18, 1972, p.16

<sup>13</sup> Ibid., p.16

<sup>14</sup> Ibid., p.26

<sup>15</sup> Ibid., p.16

<sup>16</sup> Ibid., p.16



grec qui lui donne une caisse de Sardine, il tient à le faire parader au beau milieu du village, dans une véritable propagande et démonstration des signes de la Civilisation :

« C'est alors qu'elle (la femme de Meka) entendit le bruit d'une voiture. Tout le village aussi avait entendu. Quelqu'un cria ; "la voilà". La voiture se dirigea vers le milieu de la cour, suivie par une foule de gamins nus qui criaient avec frénésie. Meka était assis à côté d'un Blanc qui conduisait. Il se penchait de temps en temps à la portière pour que tout le village pût le voir. Quand la voiture le déposa devant sa case, le Blanc lui serra la main et l'aida à descendre une caisse qui devait être bien lourde à en croire les efforts que faisaient les deux hommes. Le Blanc démarra. Ensuite en faisant de grands signes à Meka qui le répondait en agitant son casque tant que la voiture fut en vue. Sa femme, en louant le Seigneur, courut à lui. Tout le village était chez Meka. Celui-ci avait abandonné sa mine de saint homme, il bombait sa torse. Sa femme prit son casque. Il tendit sa canne à un jeune homme en arborant un large sourire<sup>17</sup>. »

Ce passage est très significatif dans la mesure où il nous donne à voir que le personnage de Meka se couvre de considérations et d'attentions du Père colonial, si bien qu'il profite de cette situation avantageuse. En effet, le narrateur y souligne les gestes éloquentes du colon à l'égard de Meka, passionné, qui se vante de ce spectacle qui s'offre à la vue de tous. Meka se livre alors en spectacle, du moment qu'il est traité par l'Européen comme s'il eût été un proche ami. C'est mirobolant que de jouir de certains privilèges à l'époque coloniale. Le personnage Engamba a raison de dire que : « Meka est de ces gens biens nés qui auront eu le bonheur sur la terre et au ciel [...], le chameau qui passera par le trou de l'aiguille<sup>18</sup>... » Cette scène glorieuse dans laquelle figure Meka nous conforte dans l'idée que la situation sociale de Meka a changé et que son prestige a monté d'un cran. Les pages 26, 27 et 28 du roman en question montrent que Meka devient une force centripète qui s'exerce sur les hommes de son village. Tous les villageois s'agglutinent autour de Meka qui en profite justement pour leur raconter « comment ça se passe<sup>19</sup>. » là-bas en ville, chez les Européens, comme le laissent voir les pages 25, 26 et 27 : « on l'écoutait attentivement<sup>20</sup>. »

C'est ainsi que Meka accède au nouveau statut lui conférant une certaine ascension sociale. Les indigènes pensent qu'il est devenu « quelqu'un parmi les Blancs<sup>21</sup>. » De ce fait, Meka s'auréole d'un prestige d'autant plus important qu'il est pris pour un personnage providentiel par qui tout rêve, tout fantasme devient réalité. Ainsi, Engamba pense que Meka va peut-être « lui apporter une femme blanche, et même des bouteilles de Berger, cette liqueur qu'on ne vendait pas aux indigènes<sup>22</sup>. » Meka joue un rôle plus intéressant que celui d'un simple porte-parole. Il assume désormais le rôle de trait d'union entre les Blancs et les Noirs. De ce fait, les villageois tiennent Meka en haute considération :

« [...] Tous les regards allaient vers Meka à qui chacun faisait son plus beau sourire. Ses compatriotes les plus enthousiastes traversaient la salle avec une drôle de démarche et

---

<sup>17</sup> Ibid., p.22

<sup>18</sup> Ibid., p.68

<sup>19</sup> Ibid., p.26

<sup>20</sup> Ibid., p.26

<sup>21</sup> Ibid., p.47

<sup>22</sup> Ibid., pp.46-47

venaient lui serrer la main. –Tu es quelqu'un ! lui disaient-ils. [...] Nous comptons sur toi à Doum<sup>23</sup>. »

Par suite de ce rôle joué par Meka, on se rend compte que l'estime dont il jouit monte d'un cran. Dorénavant, Meka a un statut social plus élevé. En conséquence, cette ascension sociale rend le vieux Meka étranger à ses villageois. Ce dernier se sent si important qu'il rejette avec mépris ses congénères. Sensiblement, il se remplit d'orgueil. Ce nouveau statut social ne fait que transformer l'être de Meka qui, n'adoptant plus les attitudes modestes et ne faisant plus preuve d'humilité, se couvre d'une espèce d'individualisme et d'arrogance. Si bien qu'il cesse d'être solidaire des autres villageois vivant avant l'arrivée du colonisateur dans un corps organique et qu'il témoigne de peu d'intérêt à ses semblables. Il rejette alors le communautarisme de la masse indigène dont il ne fait plus partie. L'abandon du communautarisme se traduit par l'acte de Meka, celui de ne pas partager ses repas avec ses propres visiteurs lors de sa décoration : « Maintenant qu'est-ce qu'ils allaient manger ? Sûrement qu'ils attendaient le soir pour manger son bouc : Ah ça, se dit-il, ils attendront longtemps ! [...] Il faudrait tout de même que je mange à ma faim<sup>24</sup>... »

Force est de constater que Meka fait penser à un anti-héros de roman picaresque, genre qui se définit comme « Un itinéraire géographique, social et moral<sup>25</sup>. » Il n'en reste pas moins vrai que le personnage de Meka va se propulser dans un itinéraire plutôt moral. Effectivement, comme on vient de le voir, Meka s'est passé de ses semblables. Outre ce rejet du communautarisme, on remarque que Meka se débarrasse des habitudes alimentaires, des us et coutumes du clan auquel il n'appartient plus. Meka, sous l'influence du Père Blanc, s'abandonne à l'occidentalisation de ses habitudes alimentaires. Le personnage a substitué les sardines à la viande de tortue : « (Le commerçant grec) lui dit de prendre tout ce qu'il veut dans sa boutique, pour rien, Meka s'empresse de choisir, en tout et pour tout, une "caisse de boîtes de sardines"<sup>26</sup>. » Par surcroît, il est de fait que chez les Mvemas il n'est pas autorisé aux mineurs de manger les boyaux des moutons, comme le souligne l'auteur :

« Il n'y avait que les hommes mûrs que devaient en manger<sup>27</sup>. » Voulant donner à son neveu encore mineur les boyaux, Meka transgresse les habitudes qui règnent sur le village et auxquelles s'arriment les villageois. De ce fait, on souligne l'extrême transformation de Meka qui veut embrasser la vie européenne. Ceci devient manifeste lorsqu'il se vêt de la veste française qu'il exhibe, avec ostentation, aux indigènes lui restant attentifs : « C'est nouvelle mode, [...], après les vestes De Gaulle, ce sont les vestes zazou et je suis le premier à Doum à en porter... A moins que le Chef des Blancs n'en porte une de même que demain<sup>28</sup>... »

En portant cette veste française, Meka veut se monter tel le Père Blanc. L'auteur laisse entendre que cette admiration inconditionnelle confinant au fétichisme montre que Meka évolue en pleine utopie. Celle-ci donne lieu à la mystification, à la déification et à la vénération de l'homme blanc. Il en découle un puissant désir d'imiter l'autre, d'être et de

<sup>23</sup> Ibid., p.120

<sup>24</sup> Ibid., p.91

<sup>25</sup> J.-P. de Beaumarchais, Daniel Conty, Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, 1984, T1, p.770.

<sup>26</sup> Oyono, Léopold Ferdinand, *Le vieux nègre et la médaille*, Paris, Union Générale des Editions, 10/18, 1972, p.27

<sup>27</sup> Ibid., p.168

<sup>28</sup> Ibid., pp.85-86



vivre comme lui. Chaque élément constitutif du Blanc et de son identité devient un modèle à imiter. Dans ce cas, on ne saurait avancer que Meka est sujet à la violence épistémique que Spivak décrit en termes de « viol impérialiste<sup>29</sup> ». En d'autres termes, le visage et la subjectivité de Meka sont l'effet de ce viol impérialiste qui l'a construit à son image et l'a obligé à investir son désir dans cette image. Le vieux Meka est donc violé par la culture de l'autre et subit la mystification qui est due à l'imposture coloniale, comme le note Franz Fanon : « La situation coloniale arrête, dans sa quasi-totalité, la culture nationale. Il n'y a pas, il ne saurait y avoir, de culture nationale, de vie culturelle nationale, d'inventions culturelles ou de transformations culturelles nationales dans le cadre d'une domination culturelle<sup>30</sup>. » A cet égard, le personnage de Meka tombe alors victime de l'assimilation culturelle, laquelle assimilation ne peut que le rendre risible aux yeux de sa femme qui note non sans ironie ce qui suit :

« Je n'ai jamais vu de veste pareille [...], tu nages dedans comme un petit poisson dans la mer [...] L'habillement et toi c'est comme un chien qui entendait un phonographe [...] Tu es ridicule [...] Comment oseras-tu te présenter devant le commandant et le Chef des Blancs avec ça ! Je suis sûre que si les Blancs te voyaient demain avec ça, ils ne te donneraient pas leur médaille<sup>31</sup> ! »

Le recours à l'ironie est moyen propice à ridiculiser les prétentions de Meka qui veut ressembler au Père Blanc et en être son image. A travers ce procédé ironique, Oyono, en se désolidarisant de son personnage, veut célébrer les habitudes vestimentaires de l'homme africain et tourne en ridicule ceux qui désirent contracter le mode de vie des Européens. Le message se dégageant de l'énoncé précédent rappelle l'un des buts de l'ironie relevés par Philippe Hamon : « L'ironie est une posture essentiellement " réactionnaire " au sens général de tout ce qui résiste à l'importation des modes venus de l'étranger<sup>32</sup>. » A cet égard, Oyono dénonce cette dissolution du noyau stable dans la personnalité de Meka qui se trouve en proie à son désir mimétique que Homi K. Bhabha qualifie d' « artifice de l'homme blanc inscrit sur le corps de l'homme noir<sup>33</sup>. »

A l'instar du personnage picaresque qui s'expose souvent aux disqualifications et aux humiliations, Meka est humilié, moqué, incompris et il a finalement encaissé le coup : « La tête baissée, il retira sa veste et, excédé, la lança sur l'étagère. – Mes économies ont-elles donc jetées à la brousse<sup>34</sup> ? »

Malgré cette situation déshonorante et avilissante dans laquelle se trouve Meka, il continue de soupirer après son désir d'obtenir la médaille lui accordant beaucoup de prestige et le rendant, ne serait-ce qu'illusoirement, l'égal des Blancs : « Dieu Tout-Puissant [...] 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<sup>35</sup> [...] »

<sup>29</sup> Spivak, Gayatri, Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Editions Amsterdam, 2006, p.44

<sup>30</sup> Fanon, Frantz, *Peau noire masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p.47

<sup>31</sup> Ibid., pp.85-86

<sup>32</sup> HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Livre, 1996, p.18

<sup>33</sup> Homi K. Bhabha, *Les lieux de culture, Un théorie postcoloniale*, Payot, 2007, p.22

<sup>34</sup> Oyono, Léopold Ferdinand, *Le vieux nègre et la médaille*, Paris, Union Générale des Editions, 10/18, 1972, p.86

<sup>35</sup> Ibid., p.99

Or cette médaille dont Meka s'enorgueillit n'est qu'un leurre. Certains indices peuvent corroborer notre propos. Au début du roman, le narrateur laisse exhiber sa prémonition à propos du choix et de l'invitation de Meka par le Père Blanc : « On savait où conduisaient les convocations officielles, aussi était-ce devenu un sinistre honneur que d'être distingué par le commandant<sup>36</sup>. » En outre, quand Meka déclare qu'il recevra une médaille, cela déclenche l'hilarité de ses congénères. Nonobstant, le narrateur avertit encore : « Avec les blancs, on ne sait jamais. Cette fête anticipée pouvait attirer un malheur<sup>37</sup>. » Un autre indice vient confirmer le leurre dont est victime Meka. C'est le catéchiste (Ignace Obébé) qui invite Meka à la modération de ses espérances lorsque ce dernier lui apprend qu'il sera décoré d'une médaille : « Je suis content pour toi mon frère, dit Ignace. Mon vœux est que tu puisses gagner une autre médaille, la vraie, celle-là ... L'aurons-nous<sup>38</sup> ? »

De ce fait, on se rend compte de l'illusion qui s'empare de Meka. Tout comme le personnage picaresque, Meka, étant naïf, croit aveuglément aux propos du Père Blanc qui lui a promis la médaille de "témoin" lors de sa décoration : « La médaille que nous te donnerons veut dire que tu es plus que notre ami<sup>39</sup>. » Cette médaille symbolise « l'amitié, l'amour et le respect que les Blancs voulaient témoigner à Meka<sup>40</sup>. » Par voie de conséquence, lors de sa décoration, au faite de la gloire, Meka amorce même une sorte d'ascension le mettant pratiquement au-dessus des siens :

« Meka regarda de biais sa poitrine. 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, son torse ondula malgré lui pendant que ses genoux fléchissaient et se détendaient comme un ressort. [...] 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'envoler<sup>41</sup>. »

Toutefois, l'ascension de Meka, rappelons-le, n'est qu'une hallucination. La vérité approche. Effectivement, lors de sa décoration Meka occupe une place médiane entre ses congénères et le Père Blanc :

« Tête nue, les bras collés au corps, Meka se tenait immobile dans le cercle destiné à la chaux où on l'avait placé pour attendre l'arrivée du Chef des Blancs [...]. 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. Lui ne se trouvait ni avec les siens ni avec les autres. Il se demandera ce qu'il faisait là [...] Mais quelle drôle d'idées avait eu le Chef des Blancs de Doum de le placer dans un cercle de chaux<sup>42</sup> ! »

Voulant bien franchir le pas, quitter le cercle, passer la frontière et aller s'asseoir avec ses maîtres, les colonisateurs « dans l'ombre de la véranda<sup>43</sup>. » Meka est stoppé net : « [...] L'adjoint, d'un geste impérieux, lui fit signe de reculer. Meka sentit un grand battement dans ses pieds, il se passa la paume sur le visage. L'adjoint haussa les épaules et ne s'intéressera

---

<sup>36</sup> Ibid., p.19

<sup>37</sup> Ibid., p.23

<sup>38</sup> Ibid., pp.28-29

<sup>39</sup> Ibid., p.26

<sup>40</sup> Ibid., p.70

<sup>41</sup> Ibid., p.103

<sup>42</sup> Ibid., p.96

<sup>43</sup> Ibid., p.95

plus à lui<sup>44</sup>. » C'est alors que le narrateur nous montre que la valeur de Meka est réduite à néant chez les Blancs qui restent hypocrites et menteurs. Avili, humilié, Meka, adulte toujours naïf, se voit victime de la duplicité des Blancs qui se démasquent et se montrent sous leurs vrais jours et du caractère hypocrite de la Mission civilisatrice. Meka, qui répondit à l'appel de la Mission, qui a donné ses terres à l'Eglise et qui perdit ses deux fils pour la France, se voit interdit à l'accès au cercle d'Européens et à bénéficier de tous les droits et privilèges y afférents. Et comble de dénigrement, Meka est arrêté par les gendarmes du Chef qui ne le reconnaît pas. Ceux-ci l'ont brutalisé et maltraité : « on le malmena jusqu'au bureau de Gosier d'Oiseau qui sortit sa Cravache et la promena deux, trois, quatre, dix fois sur les épaules de Meka. Il cracha sur le visage de Meka puis éloigna ses gardes. Il appela le brigadier. Quel est cet énerguemène<sup>45</sup> ? »

Ainsi l'arrestation de Meka, qui a perdu sa médaille lorsqu'on le conduit vers le Chef des Blancs, se considère comme l'événement qui met fin à ses illusions. Meka se rend compte donc que ses calculs sont déjoués et ses espérances trompées. Tout comme le personnage picaresque, Meka passe d'une situation euphorique marqué par un succès illusoire – l'ascension sociale- à une situation dysphorique caractérisée par l'échec que laisse traduire l'événement de son arrestation.

Il n'en reste pas moins vrai que la Mission civilisatrice est démystifiée dans la mesure où le Blanc est démasqué par son mensonge et ses pratiques inhumaines. A travers le mauvais traitement de Meka, on se rend compte du visage barbare de l'homme blanc que cache son masque d'homme humaniste, bienfaiteur et civilisateur. De ce fait, l'écrivain, mettant en scène ce personnage naïf qu'est Meka, nous invite à mesurer l'écart entre les propos humanistes et les promesses du haut commissaire et les tristes réalités de la colonisation. De plus, il nous dévoile l'hypocrisie des discours d'amitié et de fraternité sur lesquels se base l'idéologie coloniale. Ainsi, le texte oyonesque se veut une démystification de l'entreprise coloniale. Celle-ci est prise pour une sorte de violence extrême consistant à dépouiller l'Africain, en l'occurrence Meka, de tout ce qui le constitue, civilisation appartenance diverse, habitude, liens familiaux, sociaux, lien à ses terres pour l'astreindre à cette existence indigne de ce nom qu'est l'esclavage- Meka devient esclave lorsqu'il est arrêté par les gendarmes-, et lui refuser l'idée même de se croire admissible dans le cercle d'Européens. Dans le même ordre d'idée, Oyono nous démasque le véritable projet de la Mission civilisatrice qui réside non pas dans l'intervention de l'homme blanc pour le propre bien du peuple colonisé mais dans la diffusion de la religion chrétienne dans le territoire africain afin de pousser les africains à se convertir en christianisme. La preuve en est que Meka a renié sa religion en adoptant la religion chrétienne. L'écrivain nous fait assister alors à un procédé de déshumanisation qui, soulevée par certaines discussions effarantes sur l'absence souhaitée d'âme chez les populations réduites à l'esclavage, a été défini par Edward Saïd comme un des éléments d'un ensemble vaste d'idées reçues apposées aux sociétés à dominer :

« L'Européen de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle se voyait offrir un éventail d'options intéressantes, toutes fondées sur la subordination et l'écrasement de l'indigène. Premièrement, l'abandon aux délices du pouvoir- celui d'observer, de gouverner, de posséder et d'exploiter des territoires et des peuples lointains. [...] Deuxièmement, l'argumentaire idéologique qui ravalait l'indigène puis le reconstituait comme un être à

---

<sup>44</sup> Ibid., p.105

<sup>45</sup> Ibid., p.107

gouverner et à gérer. [...] Troisièmement, le salut et la rédemption de l'Occident, grâce à sa « mission civilisatrice »<sup>46</sup>. »

Ainsi, Oyono recourt-il au picaresque dans le dessein de porter un regard acerbe sur les Blancs qu'il présente sous leurs vrais jours, groupes vils et sans visages distincts ; mais ce regard ne l'empêche pas de se moquer aussi des Noirs, irrésistiblement naïf. Cette écriture du picaresque nous a permis de prendre conscience d'un monde hypocrite et contradictoire, un monde qui fait rire par sa propre laideur et de la réclamation d'une société plus juste et plus humaine, une société où doit s'abolir toute injustice coloniale.

## 2/ Dans Le dernier vol du flamant (D.V.F) et L'enfant fou de l'arbre creux (E.F.A) :

Ces deux romans s'inscrivent dans la période postcoloniale. Ils se rattachent au genre picaresque à l'inverse, du moment qu'ils nous font assister à la déchéance de deux personnages, Farid personnage du roman (E.F.A) et Le vieux Sulpício personnage du roman (D.V.F). Une telle déchéance est générée par l'avènement des Indépendances.

Celles-ci, au lieu de combler les attentes légitimes des Africains, sont mises à profit par les puissances politiques qui n'ont cessé de pratiquer une culture politique basée sur le pillage, la dépossession des biens publics, l'asservissement, la torture, etc., ces différentes puissances du négatif avaient cantonné l'Afrique. Un tel constat est souligné avec amertume par le narrateur-traducteur du roman (D.V.F) qui dit : « Quand arrivèrent ceux de la Révolution, ils (les chefs politiques) dirent que nous allions devenir maître et commandeurs. Tout le monde s'en contenta. Ma mère s'en réjouit beaucoup »<sup>47</sup>. » ; De son côté Farid personnage du roman (E.F.A) remarque la mauvaise gestion des Indépendances. Il dit à cet égard :

« [...] Au dire des gens d'Alger, confirmés par nos amis de Tissemlit, le gouvernement aime à faire souffrir les petites gens et enlever le pain de la bouche des innovateurs [...]. Et puis il ya ces nouvelles abrutissantes, ces pénuries accaparantes, ces marchands assoiffés, et ces dieux à honorer matin et soir »<sup>48</sup>. »

Il en appert que dans ce nouvel ordre des choses, les deux peuples, mozambicain et algérien, n'allaient pas trouver si facilement leurs places, du moment que les nouvelles élites, indifférentes aux besoins des deux peuples, ont un seul souci, celui consistant en la satisfaction matérielle personnelle, s'abandonnant à la corruption, au commerce des armes et des drogues, comme le souligne le critique Badday : « L'indépendance profite à certains, pas à tous »<sup>49</sup>. » En effet, dans l'œuvre de Sansal (E.F.A), on souligne la cupidité et la mainmise de cette « mafia officielle » : « Le coin est réservé à la mafia officielle, il est bon de le savoir »<sup>50</sup>. » De même, dans l'œuvre de Mia Couto on remarque l'emprise de l'Etat mozambicain : « Sur la porte subsistait l'enseigne « Pension Marteau Jonas ». L'établissement se nommait auparavant « Marteau Prolétaire ». Les temps changent, les envies se mettent à nu »<sup>51</sup>. », sachant qu'il s'agit de Jonas Estêvão, l'administrateur qui s'est emparé des biens du village de Tizangara au Mozambique. Les deux personnages nous dévoilent alors le paradoxe des Indépendances. Effectivement, ils nous montrent que celles-ci sont vues comme des sauterelles qui épuisent

<sup>46</sup> Saïd, Edward w, *Culture et impérialisme*, [New-York, Vintage Books, 1994], Paris, Fayard, 2000, p.201

<sup>47</sup> Couto, Mia, *Le dernier vol du flamand*, Chandeigne, 2009, p.128

<sup>48</sup> Sansal, Boualem, *L'enfant fou de l'arbre creux*, Gallimard, 2000, p.152

<sup>49</sup> Badday, Moncef S, «Ahmadou Kourouma, écrivain africain», *L'Afrique littéraire et artistique*, N°10, Avril 1970, p.8

<sup>50</sup> Sansal, Boualem, op.cit, p.85

<sup>51</sup> Couto, Mia, op.cit, p.34

les richesses des pays ex-colonisés en question, alors qu'elles doivent participer au développement des dits pays. De ce fait, les Indépendances vont à l'encontre des attentes des populations, mozambicaine et algérienne, comme le souligne Ngali : « Dans la première décennie des Indépendances, les masses populaires attendent de satisfaire toutes les promesses que les politiciens leur ont imprudemment servies. La manne promise n'est pas arrivée. D'où le malaise<sup>52</sup>. » Il en découle que les têtes politiques procèdent à un double mouvement de concentration et de monopole de toute la vie sociale au profit du parti politique qui s'accapare les biens publics. Cette possession illégitime de ce qui appartient au peuple est soulignée par le narrateur-traducteur du roman de Mia Couto (D.V.F) qui montre au grand jour la vérité de ces tenants du pouvoir : « Comme tous dans le village, je savais : l'administrateur Jonas avait détourné le générateur de l'hôpital pour son usage personnel. Dona Ermelinda, son épouse, avait vidé les équipements publics des infirmeries : réfrigérateurs, cuisinière, lits<sup>53</sup>. » Ce qui peut nous insuffler l'idée que le parti politique abuse de son pouvoir. Et c'est cet abus du pouvoir qui se trouve au cœur de la critique sansalienne. Farid, le personnage du roman (D.V.F), souligne cela : « J'ai appris de Salim que le cad, usant de son pouvoir, dépouillait dans les nouveaux temps autant que les bandits de grands chemins<sup>54</sup>. » Bandits de grands chemins, spoliator, tels sont les qualificatifs que l'on voit attribuer aux nouvelles élites appartenant aux pays d'où sont issus les deux personnages. Ce qui revient à dire que la fonction politique est tout simplement mise à profit pour l'enrichissement illicite de ceux qui ayant été des héros dans la lutte anticoloniale ont trahi leurs idéaux de justice sociale. Ce qui ne peut entraîner qu'à l'appauvrissement et la misère de ces peuples sortis de la période coloniale. Quelques indices peuvent corroborer notre propos. Dans le roman de Couto (D.V.F), lorsque l'envoyé de l'ONU Massimo Risi s'installait dans la pension qui, quoique privée, appartient à l'Etat : « La pension est privée mais elle appartient au Parti, c'est-à-dire à l'Etat<sup>55</sup>. », il se rend compte, grâce au réceptionniste, de l'ingérence des chefs politiques dans les affaires privées qu'ils exploitent. Ainsi, le réceptionniste explique à Massimo Risi : « Ils ont nationalisé, vendu, retiré la licence puis vendu à nouveau. Et encore une fois, ils ont annulé le titre de la propriété [...]. L'administrateur Jonas avait des intérêts dans l'affaire<sup>56</sup>. » Le texte de Couto insiste aussi sur les conditions de vie qui s'avèrent insupportables au village de Tizangara : « il n'y avait d'électricité qu'une heure par jour [...] et il n'y avait pas d'eau aux robinets<sup>57</sup>. » On peut avancer que tout le village de Tizangara sombre dans la misère alors que les nouvelles élites vivent dans la richesse. Le roman(D.V.F) de Mia Couto note avec amertume cette réalité contradictoire. En effet, le narrateur nous donne à voir les signes de richesse que représentent les vêtements et les bijoux que porte Ermelinda, l'épouse de l'administrateur Jonas :

« Elle parlait tout en arrangeant son turban et en secouant ses longues tuniques. Ermelinda clamait que c'étaient des vêtements typiques d'Afrique. Mais nous qui étions africains de chair et d'âme n'avions jamais vu pareils accoutrements [...] Sur le seuil de la porte elle secoua ses mèches, faisant tintinnabuler ses bijoux en or, démultipliés en colliers voyants sur sa large poitrine<sup>58</sup>. »

<sup>52</sup> M.a.M.NGALI, « *Dipanda, le personnage « indépendance » dans l'écriture africaine* », in *Dialogue, Maghreb/Afrique noire 2, L'indépendance .....et après ?*, N°96, Janvier-Mars 1989, p.27

<sup>53</sup> Couto, Mia, op.cit, p.16

<sup>54</sup> Sansal, Boualem, op.cit, p.226

<sup>55</sup> Couto, Mia, op.cit, p.35

<sup>56</sup> Ibid., p.35

<sup>57</sup> Ibid., p.36

<sup>58</sup> Ibid., pp.18-19



De même, dans l'œuvre de Boualem Sansal (E.F.A) Farid qui est, « un voyeur de quartier <sup>59</sup> », soulève cette injustice sociale. Il dit : « En les (Les femmes de élites) dépassant su nos montures, j'entendais battre leur cœur et leurs bracelets d'or et d'argent chanter la richesse de leurs pères<sup>60</sup>. », alors que les villageois de Tissemsilt souffraient de la pénurie voire même d'absence des éléments nécessaires à la vie : « Il (Tissemsilt) attend ses égouts depuis qu'il en a su l'existence et l'électricité depuis l'apparition de la TSF<sup>61</sup>. » C'est ce qui étouffe ces villageois au point que déshumanisés et infortunés ils ne peuvent qu'érecter un cri de détresse : « On y meurt par-dessus les normes en vigueur chez les mouches et les increvables archaïsmes qui rythmaient ses jours ont été remplacés par les fièvres importées de la grande cité où la Houkouma (Le gouvernement, en Français) cultive ses vices<sup>62</sup>. » Richesse et pauvreté, vie confortable et vie misérable sont autant de réalités décevantes qu'amènent les Indépendances.

Ainsi, les deux romanciers, Mia Couto et Boualem Sansal, dressent-ils un bilan négatif de la gestion des Indépendances. Ils démystifient la période postcoloniale dans la mesure où ils clouent au pilori ces mystificateurs et illusionnistes qui se sont appropriés le pouvoir et qui sont responsables de l'injustice sociale que les deux auteurs critiquent violemment. C'est cette critique de l'injustice sociale qui est l'un des objectifs de l'écriture picaresque.

Par ailleurs, celle-ci se fixe un autre but, celui de la dénonciation de l'hypocrisie sociale. Cette dernière est traduite par le maintien d'un paraître séduisant et mystificateur mais qui ne cadre pas avec l'être des personnages. Il s'agit en fait d'une critique de l'apparence vue, selon Didier Souiller, comme l'une des thématiques récurrentes marquant le genre picaresque. Ce dernier affirme que le picaresque « est une violente dénonciation de l'apparence<sup>63</sup>. » En effet, dans les deux romans en question on s'aperçoit que l'apparence est une source d'illusion et selon Sansal « une stratégie de conquête du pouvoir<sup>64</sup>. » Pour démontrer cette idée, les deux romanciers focalisent leurs réflexions sur deux procédés de tromperie : le vêtement, les actions.

Dans le roman de Couto (D.V.F), l'administrateur abuse de la naïveté de ses villageois et la candeur de leurs âmes. Ainsi, Jonas se montre sous son uniforme de guérilla. Cet habit rappelle le temps de la Révolution. L'administrateur Jonas veut donc ressusciter l'image du guerrier qui a sacrifié sa vie pour défendre le pays mozambicain contre l'invasion des puissances étrangères. Cet uniforme, trompeur, présente l'administrateur Jonas sous une apparence divine exigeant respect, sujétion et obéissance totale. Par voie de conséquence, la majorité des villageois s'est laissé prendre au piège : « Il (Estêvão Jonas) portait un uniforme de la guérilla et les gens le regardaient comme un petit dieu. Même ma mère sympathisa avec lui<sup>65</sup>. » Dans cette citation, on note deux mots « guérilla » et « dieu » qui sont très révélateurs dans la proportion où ils convergent vers la suggestion de la figure du sauveur du pays mozambicain. Cependant, le comportement de Jonas, de sa femme et de son beau-fils qui « avait tué des gens, vendait de la drogue<sup>66</sup>. » ne peuvent que démentir cette apparence trompeuse, comme dit le proverbe : « L'habit ne fait pas le moins ». En effet, le vieux

---

<sup>59</sup> Sansal, Boualem, *L'enfant fou de l'arbre creux*, Gallimard, 2000, p.19

<sup>60</sup> Ibid., p.162

<sup>61</sup> Ibid., p.162

<sup>62</sup> Ibid., p.164

<sup>63</sup> Didier Souiller, *Le roman picaresque*, Paris, P.U.F, 1980, p. 49

<sup>64</sup> Sansal, Boualem, *L'Enfant fou de l'arbre creux*, Gallimard, 2000, p.95

<sup>65</sup> Couto, Mia, *Le dernier vol du flamant*, Chandeigne, 2009, p.147

<sup>66</sup> Ibid., p.118



Sulpício n'hésite pas à démasquer ce personnage : « Et Estêvão Jonas ne rêvait déjà plus à de grands futurs<sup>67</sup> [...] » Si Jonas porte ce vêtement, c'est parce qu'il sait que l'habit, l'auréolant d'un air majestueux, va lui gagner la confiance des villageois et lui permettre son maintien au pouvoir. Le narrateur donne à entendre que Jonas est hypocrite en ce qu'il ne pense qu'à son propre intérêt en faisant semblant de combattre pour le propre bien du peuple mozambicain. Le narrateur-traducteur rend évidente cette assertion : « Les nouveaux chefs semblaient peu concernés par le sort des autres<sup>68</sup>. »

D'ailleurs, ce roman de Mia Couto enregistre le procédé de tromperie qui est lié aux actions de l'administrateur Jonas. En effet, lorsqu'une importante délégation de soldats nationaux et des Nations Unies arrivent au village de Tizangara pour faire une enquête sur l'événement qui s'y est produit, l'administrateur se laisse saisir par une forte perplexité, une agitation fébrile et une panique très intense, comme le souligne le narrateur : « L'administrateur Estêvão Jonas se tordait, nerveux. Il ordonnait, désordonnait, et s'escrimait à déformer les rangs<sup>69</sup>. » Cette citation appelle quelques remarques. On y souligne le procédé de l'énumération des verbes d'action « se tordait, ordonnait, désordonnait, s'escrimait. » sans sujets. Cela peut traduire la promptitude et la diligence de ses actions pour accomplir le protocole d'accueil à cette haute délégation. Cette rapidité de l'action de Jonas témoigne de l'émoi et d'un trouble intérieur qui ne cessent de vibrer dans son intériorité. Mais, pourquoi une telle vibration intérieure ? L'administrateur craint que cette délégation puisse découvrir ces crimes commis dans le village de Tizangara. Et pour cacher sa peur, l'administrateur Jonas se donne une contenance, comme le souligne le narrateur-traducteur : « Même en difficulté, il se montrait encore suffisant, le torse plus bombé qu'un pigeon faisant sa cour. Ainsi endindonné, sa peau luisait encore plus noire, renforçant l'éclat de son front<sup>70</sup>. » Et cette apparence trompeuse que se donne Jonas lui permet de se monter calme et tranquille devant ses chefs politiques et d'être à l'abri de tout soupçon, et ce en vue d'assurer son maintien au pouvoir.

Or, dans le roman de Sansal l'illusion et la tromperie tirent leur origine des actions du personnage du cadî. Pour démasquer le cadî, Farid va adopter une attitude voyeuriste. Cette attitude rappelle la réflexion de Michel Zerrafa sur le personnage picaresque : « Le héros du roman picaresque est avant tout un voyeur. Il est très important qu'il soit un voyeur, car il soumet à son regard un homme. En d'autres termes, ce personnage est quelqu'un qui détaille, un valet qui détaille son maître<sup>71</sup>. » Le texte sansalien nous renseigne sur la fonction que remplit Farid. C'est un serviteur et un valet du cadî : « Il m'a reçu comme un bandit. Ses yeux roulaient dans tous les sens. « - Quoi, comment, pourquoi, que veux-tu, qui t'envoie, t'ai-je sonné ? Je te promets Monsieur de vous servir en roi [...]. J'ai repris du service, enchanté de ma liberté prochaine<sup>72</sup>. » Chemin faisant, Farid, érigé en témoin, va nous faire assister à ce qui se déroule dans la maison du cadî. Il dit à cet égard :

« Ce que j'ai vécu à côté de cet homme ne se raconte pas. Le racket, les arrangements autour des procès, la hogra (l'humiliation en Français), c'était le sport quotidien [...] Je l'ai vu abandonner une femme récalcitrante dans la forêt, pieds nus, vêtements déchirés... Je l'ai vu pisser sur une autre, une fille de la bohème... Une gosse... elle tenait son bébé en bouclier en chialant à s'étouffer. J'étais un voyou, le bien et le mal avaient du sens pour

---

<sup>67</sup> Ibid., p.147

<sup>68</sup> Ibid., p.104

<sup>69</sup> Ibid., p.21

<sup>70</sup> Ibid., p.22

<sup>71</sup> Zerrafa, Michel, « Le personnage du roman », in *Encyclopedia Universalis*, Vol.20, 2002, p.71-74

<sup>72</sup> Sansal, Boualem, *L'Enfant fou de l'arbre creux*, Gallimard, 2000, p.189

moi... J'ai perdu pied... J'ai dérivé jusqu'au bout de la pourriture. J'étais mort de l'intérieur<sup>73</sup>. »

Dans cette citation, on relève l'emploi d'une figure de rhétorique, à savoir la prétérition<sup>74</sup> ou ce que les traités de rhétorique désignent par le mot paralipse. Le recours à cette figure sied bien à l'amplification de l'horreur de ce qui va être dit par Farid qui dénonce le cadi. De plus, cette figure permet d'instituer une connivence entre l'auteur et le lecteur, en insistant sur la gravité des actions du cadi. L'auteur, par le recours à cette figure, colore son discours d'une teinte dramatique. Cette ampleur et cette dramatisation des faits du cadi qui vont être révélés au lecteur sont mises à contribution pour produire un effet on ne peut plus choquant et violent sur le lecteur. En effet, Farid, scripteur érigé en témoin- comme le souligne la récurrence du verbe voir -, donne à voir le visage hideux du cadi, l'homme qui est censé faire régner la justice et respecter les droits de l'homme et la dignité humaine. Notons au passage que la construction nominale : « Le racket... la hogra » qui se rencontre dans ce que l'on appelle la phrase de Calepin est un moyen d'évoquer brutalement et violemment les faits du cadi tels qu'ils sont immédiatement perçus par la conscience scripturaire qu'est Farid. De ce fait, Farid met le doigt sur la force de l'habitude vilaine que contracte le cadi. Cette habitude est soulignée par l'emploi de l'imparfait et le syntagme nominal " sport quotidien". Ainsi, on perçoit l'existence des puissances du négatif dans la vie privée du cadi : l'infamie, l'humiliation, brutalité. Dans ce cas, Farid représente le personnage du « tiers » qui a pour fonction de faire connaître ce qui est tenu en secret dans la vie privée du cadi. C'est ce rôle de révélateur des secrets de la vie intime du cadi qui nous pousse à affirmer qu'on est dans l'esthétique de, selon Benveniste, la « monstration<sup>75</sup> » qui est l'une des caractéristiques du genre picaresque. Comme le souligne Mikhaïl Bakhtine :

« Ce serviteur, c'est l'éternel « tiers » dans leur vie privée, le témoin par excellence [...]. Il est appelé à participer à tous les côtés d'une vie. Cette situation est largement exploitée dans le roman picaresque de Lazarillo à Gil Blas. Le serviteur est l'incarnation particulière d'un point de vue sur le monde dont la littérature ne pouvait se passer. Sa situation est très favorable à la révélation et à la démonstration (...) de tous les paliers de la vie privée<sup>76</sup>. »  
Donc, le témoignage de Farid jette beaucoup de discrédit sur la renommée dont jouit le cadi qui, devant le peuple, ne cesse d' « égrener son chapelet<sup>77</sup>. »

Farid lève ainsi le voile qui cache le vrai visage du cadi. Ce dernier, devant le peuple, se présente sous un meilleur jour : un dévot. Cette qualité qui le caractérise a accru son prestige. Toutefois, Farid, qui l'accompagne et le surveille en même temps, emmène le cadi à un bordel pour satisfaire ses besoins naturels :

« Un jour, c'était le printemps, je l'ai conduit dans un centre d'accueil de filles du malheur [...]. Le directeur l'accueillit en nabab. Chemin faisant, il lui débitait crudités et crustacés à propos d'une pouponnière spécialement aménagée pour les amis. Nous arrivâmes dans une

<sup>73</sup> Ibid., p.184

<sup>74</sup> Prétérition : du latin Praetereō qui signifie « passer sous silence », la prétérition est une figure de rhétorique par laquelle on dit, tout en annonçant qu'on ne dit pas ou qu'on ne va pas dire. Elle est, selon J.J Robrieux, « une figure par laquelle on feint de taire un propos, afin de mieux en faire sentir l'importance. En d'autres termes, on annonce qu'on n'abordera pas un tel sujet tout en l'abordant. », Robrieux, Jean-Jacques, *Rhétorique et argumentation*, 2<sup>ème</sup> édition, revue et augmentée, Editions Nathan Her, Paris, 2000, p.109

<sup>75</sup> Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale 1*, Edition Gallimard, 1976, p.78

<sup>76</sup> Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Edition Gallimard, 1978, pp.273-274

<sup>77</sup> Sansal, Boualem, *L'Enfant fou de l'arbre creux*, Gallimard, 2000, p.248

pièce où une poignée de gamines, blotties dans un coin, livides et tremblantes, attendaient la fin du monde. Je fus sidéré par leur beauté. Il me demande de me tenir devant la porte, ceinturon à la main, et de massacrer celles qui montreraient peu d'empressement à ses jeux. Je ne suis pas un ange mais j'étais horrifié par tant de cruauté<sup>78</sup>(...) »

Dans cette citation, l'emploi des mots tels « ceinturon, massacrer, cruauté, livide, tremblantes » converge vers la suggestion du caractère violent, inhumain et sadique qui marque le cadi. Comme tout personnage picaresque, Farid, érigé en témoin, offre au lecteur l'occasion d'apercevoir cette dimension satanique que cache la séduisante et imposante figure du cadi. A cet égard, Farid nous donne à voir le vrai visage que maintient un dehors trompeur du cadi, ainsi que la tyrannie et la perversion par-dessus la justice, les poses avantageuses et le paraître de dévot qui implique tant de respect : « Le cadi reste pensif. Il égrenait son chapelet comme on égrène le souvenir de grandes calamités<sup>79</sup>. » Le rapprochement entre "chapelet" et "calamités" rend évidente une coloration ironique des propos de Farid. Par « cette ironie, (Farid) est en mesure de maintenir une distance par rapport à ce qui lui tient le plus à cœur<sup>80</sup>. » C'est ainsi que l'on assiste à la démystification de cette autorité que représente le cadi abusant de son pouvoir, et ce grâce à Farid qui surprend les secrets d'un homme que les années post-indépendantes « a ennoblé<sup>81</sup> » D'ailleurs, Farid ne se contente pas seulement de dénoncer les abus et les tares du cadi, mais il s'acharne, dans un élan de mettre à nu la vérité du cadi, à accuser sa collision avec les terroristes qui ont détruit le pays algérien des années 90 : « Je l'ai vu négocier son prix avec les groupes terroristes pour la relaxe des leurs<sup>82</sup>... » Cela donne à entendre que le cadi, un appareil d'Etat, use de son pouvoir pour accumuler de l'argent et qu'il est le responsable du chaos où s'abîme le pays algérien, qu'il continue de nourrir par son action illégitime. Farid, transporté par une colère battant son plein, décide de mettre fin à la vie de cette personne malhonnête :

« Il(le cadi) m'a dit : tu as raison, je vais m'allonger un peu [...]. Dès qu'il a tourné le dos, je lui ai porté un grand coup à la nuque. J'ai résisté à la tentation de l'égorger, le porc geignait à t'écrocher les oreilles. Je l'ai ligoté à un arbre puis j'ai attendu qu'il recouvre ses esprits. Je lui ai dit : juge de merde, ton mektoub (le destin) s'arrête là [...] toi et tes semblables ne nous avaient laissé que la folie à partager. Souviens toi de tes crimes, peut-être la mort te sera-t-elle douce<sup>83</sup> [...] »

Malgré cet acte de bravoure, on appréhende une sorte de lâcheté dans l'acte de Farid : « J'ai résisté à la tentation de l'égorger. ». Cette lâcheté, on le sait, est l'une des caractéristiques du personnage picaresque. C'est cette attitude lâche qui a permis au narrateur de mettre son discours dénonciateur de l'injustice et de l'abus de pouvoir par cette nouvelle élite (toi et semblable) qui vient après l'Indépendance.

Ainsi, Farid révèle le cadi sous son vrai jour ; premièrement, le cadi est un homme pervers et il ne répond pas à cette image de personne sainte qu'il doit l'être ; deuxièmement, le cadi est un homme caractérisé par la violence et le sadisme qu'enrobe la douceur qu'il montre en public. De ce fait, Farid révèle un personnage sexuellement obsédé, obscène, pourri, vulgaire ;

<sup>78</sup> Ibid., p.190

<sup>79</sup> Ibid., p.248

<sup>80</sup> Schoentjes, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Editions du Seuil, 2001, p.167 (c'est nous qui le soulignons)

<sup>81</sup> Sansal, Boualem, *L'Enfant fou de l'arbre creux*, Gallimard, 2000, p.190

<sup>82</sup> Ibid., p.184

<sup>83</sup> Ibid., p.191

tout l'opposé de la véritable personnalité de l'homme fidèle à la justice et respectant la dignité humaine.

A la lisière du texte, se dessine le projet de ces écrivains appartenant à deux différentes périodes coloniale et postcoloniale. Ce projet consistant à démystifier les pouvoirs et les autorités que ce soient coloniaux ou postcoloniaux. Comme on l'a vu, ces différents auteurs recourent au picaresque vu comme une esthétique de la monstration et un levier leur permettant de faire tomber les masques que cachent les visages trompeurs de ces tenants du pouvoir. Aussi, cette écriture du picaresque nous a-t-elle permis de prendre conscience de la réclamation des auteurs- Oyono, Sansal, Couto- d'une société plus juste et plus humaine, une société où doit s'abolir tout abus de pouvoir.

### **Bibliographie**

#### Œuvres du corpus :

- Oyono, Léopold Ferdinand, *Le vieux nègre et la médaille*, Paris, Union Générale des Editions, 10/18, 1972
- Mia Couto, *Le dernier vol du flamand*, Chandeigne, 2009.
- Boualem Sansal, *L'enfant fou de l'arbre creux*, Gallimard, 2000.

#### Autres œuvres exploitées :

- Driss Chraïbi, *Succession ouverte*, Editions Denoël, 1962.
- Kateb Yacine, *Le polygone Etoilé*, Le Seuil, 1966.

#### Ouvrages consultés :

- Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Editions Amsterdam, 2006
- Fanon, Frantz, *Peau noire masques blancs*, Paris, Seuil, 1952
- Homi K. Bhabha, *Les lieux de culture, Un théorie postcoloniale*, Payot, 2007.
- Edward w Saïd, *Culture et impérialisme*, [New-York, Vintage Books, 1994], Paris, Fayard, 2000.
- Didier Souiller, *Le roman picaresque*, Paris, PUF, 1980.
- Maurice Molho, *Romans picaresques espagnols, introduction, chronologie, bibliographie*, Editions Gallimard, 1968.
- Marcel Bataillon, *Le roman picaresque*, Editions La Renaissance du livre, Paris, 1931.
- Edmond Cros, *Protée et le Gueux, recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Paris, Didier, 1967.
- Walter Allen, *The English Novel*, Penguin books, London, 1967.
- Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Edition Gallimard, 1978.
- Philippe HAMON, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Livre, 1996.
- Robrieux, Jean-Jacques, *Rhétorique et argumentation*, 2ème édition, revue et augmentée, Editions Nathan Her, Paris, 2000.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale 1*, Edition Gallimard, 1976.
- Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Editions du Seuil, 2001.

Articles consultés :

- Zerrafa, Michel, « Le personnage du roman », in *Encyclopedia Universalis*, Vol.20, 2002.
- Moncef S. Badday,, «Ahmadou Kourouma, écrivain africain», in *L'Afrique littéraire et artistique*, N°10, Avril 1970.
- Gérard Siary, Echos picaresques dans le roman contemporain, *Pazlauhesh-e Zabanha-ye Khareji*, N°21, Special Issue, French, 2005.
- Alfonso Rey, « La novela picaresca, y el narrador fidedigno », in *Hispanic Review*, 47, 1979.
- M.a.M.NGAL, « Dipanda, le personnage « indépendance » dans l'écriture africaine », in *Dialogue, Maghreb/Afrique noire 2, L'indépendance .....et après ?*, Notre librairie, N°96, Janvier-Mars 1989
- Claudio Guillén, "Toward a definition of the Picaresque", in *Literature as System*, Princeton, 1971.

Dictionnaire consulté:

- J.-P. de Beaumarchais, Daniel Conty, Alain Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, 1984, T1.