

L'ironie du « Pleurer-Rire » chez Henri Lopès

Cyriaque L. Lawson-Hellu

Volume 30, Number 2, Winter 1998

Poétiques du recueil

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501207ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501207ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lawson-Hellu, C. L. (1998). L'ironie du « Pleurer-Rire » chez Henri Lopès. *Études littéraires*, 30(2), 123–140. <https://doi.org/10.7202/501207ar>

Article abstract

This article examines the nature and emergence of the ironic element in Henri Lopès's *le Pleurer-Rire*, by bringing pragmatic theories of irony to bear upon the contemporary Congolese novelist's work. The discursive symbolism of Lopès's irony and the formal modes of its implementation are explored by placing the novel within the socio-discursive context of its production and interpretation as a post-colonial African novel. A number of hypotheses follow from the exercise, illuminating the author's relation, not only to the political power he participates in and reflects upon in his book, but also to French-language Black African literary institution. More particularly, Lopès's irony takes the form, on the one hand, of a defensive strategy of self-censorship, and, on the other, of an offensive strategy that views the specificities of post-colonial Black African literature in a perspective of relativism.



L'IRONIE DU « PLEURER-RIRE » CHEZ HENRI LOPÈS

Cyriaque L. Lawson-Hellu

Non, Tonton n'existe pas, ne peut exister, en ces jours, en ce continent. C'est le fruit d'une imagination macabre qui frise la démence : c'est de la bande dessinée ! [...] *Le Pleurer-Rire* est une offense au bon goût.

(*le Pleurer-Rire*)

■ Pourquoi avoir retenu comme titre « l'Ironie du "Pleurer-Rire" chez Henri Lopès » plutôt qu'un « l'Ironie du *Pleurer-Rire* d'Henri Lopès » qui semble aller plus de soi ? La nuance, de toute évidence, excède le simple transfert syntaxico-sémantique. Si le second « Pleurer-Rire » renvoie en effet au roman proprement dit, il en est bien autrement du premier qui renvoie surtout à un état de la littérature négro-africaine d'expression française, principalement au renouveau esthétique observé dans le roman des années 1970-1980. Cette nuance indique aussi l'orientation que nous donnons à l'analyse du fonctionnement ironique dans le roman d'Henri Lopès. Il s'agit ainsi de situer au préalable le roman dans son contexte socio-

discursif de production et d'intelligibilité, pour une meilleure saisie du rôle essentiel qu'y joue l'ironie, en quelque sorte d'évoquer brièvement le « pleurer-rire » du roman africain. Il s'agit ensuite d'y analyser les modalités d'intervention de l'élément ironique, sur le double plan formel ou linguistique et narratif, pour, en fin d'analyse, formuler quelques hypothèses sur le symbolisme discursif de l'ironie dans l'écriture d'Henri Lopès, écrivain congolais contemporain. Sans sacrifier à l'identité du texte, l'étude fait intervenir pour l'essentiel les théories pragmatiques de l'ironie.

L'ère du « Pleurer-Rire »

Déjà par son titre, le roman, paru en 1982, annonçait l'entreprise assez particu-

lière de l'écrivain congolais qui allie à une désillusion amère sur la réalité socio-politique africaine un humour des plus cocasses. En somme, en poursuivant l'hydre qui secoue tout le continent, le roman participe non seulement d'une tradition critique — sociale et politique ¹ — qui remonte aux premiers textes de la littérature noire, mais surtout du renouvellement esthétique des deux décennies qui ont suivi les indépendances et qui ont vu revenir sur le continent le règne de l'arbitraire avec les régimes militaro-politiques. Dans cette nouvelle forme de colonisation interne, la critique sociale et politique se modernise, avec une volonté marquée, de la part des écrivains, de traduire dans les formes narratives les mêmes angoisses que celles exprimées dans les textes ² : la démultiplication des voix narratives chez un Valentin-Yves Mudimbe, où, par exemple, écrit Fernando Lambert, le lecteur est moins entraîné par les événements qui se déroulent qu'il n'évolue dans une « intériorité où les personnages se voient, se regardent vivre » (Lambert, p. 49) ; ou l'adéquation tragique entre la langue et le monde chaotique, schizophrénique, des colonels-présidents chez un Sony Lab'Ou Tansi, par exemple. Le roman de celui-ci illustre assez bien cette nouvelle forme d'écriture qui mêle imaginaire délirant, fable et mythe eschatologique. Le roman se fait le « crier-écrire du Pleurer-Rire », conclura Jacques Chevrier ³, en reprenant le titre du roman de Lopès.

Effectivement, *le Pleurer-Rire* s'inscrit dans cette mouvance esthétique où la violence sociale est élevée au niveau de la langue, et où le texte, alliant allégorie, parabole, métaphore, symbolisme, parodie et exagération, s'éloigne de l'énonciation réaliste, épique d'antan, au profit d'une écriture « heurtée, violente, tantôt baroque et polyphonique, tantôt surréaliste » (Chevrier, 1989, p. 11). L'ironie apportera heureusement le « rire » dans cet univers du « pleurer », pour compenser l'angoisse et la détresse, « présentant comme possible sinon normal ce qui est le plus invraisemblable » (Lambert, p. 50). L'oxymore du « Pleurer-Rire » se prête bien à ce paradoxe de la littérature africaine post-coloniale ⁴ qui met du « rire » dans la *re-présentation* du drame socio-politique.

Dans le roman proprement dit, il est question d'une « pause existentielle » qui donne au Maître d'hôtel (le narrateur) d'un chef d'État d'Afrique (Tonton Hannibal-Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé), sans précision de nationalité, l'occasion de peindre le visage et la couleur de la Dictature, les frasques et les bouffonneries d'un soldat anonyme rescapé de la grande guerre, devenu « Général » ou « Maréchal-Président » par la force des choses. Par la truculence des tableaux défilent en une procession infinie les coups d'éclat sans timbre d'un peuple et de son Chef, les parties de bras de fer entre la *conjoncture économique* générale, la misère sociale et l'opulence de

1 Voir Lambert, p. 47.

2 Voir Semujanga, 1992, p. 44.

3 Voir Chevrier, 1987, notamment l'introduction de la troisième partie intitulée « L'Afrique des Pleurer-Rire », p. 364-365.

4 Voir à ce propos Kane. Les analyses du critique intègrent également les romans des premières générations.

la classe politique, entre les libertés musées et les stratégies de conservation de la « Magistrature Suprême ». *Le Pleurer-Rire* se signale aussi par une originalité structurelle qui construit autour de son texte principal une mosaïque de voix — sa dimension polyphonique —, une multiplicité de textes-satellites organisés en un tout signifiant et pragmatique, où se relaient l'histoire de l'ancien cuisinier du *Relais*, devenu maître d'hôtel, « Maître » tout court, du nouveau maître du *Pays*, ses aventures amoureuses, ses rencontres et sa correspondance avec la classe intellectuelle en exil.

Œuvre forte et dense, complexe et lucide, *le Pleurer-Rire* fonde son originalité sur sa structure polyphonique, son rythme varié et sa charge d'ironie et d'humour qui justifie son titre. Mêlant grâce et trivialité, fiction et réalité, citations et parodies, il tente de renouveler l'écriture romanesque qui devient, ici, le lieu où diverses formes de langage s'engendrent les unes les autres, se répondent, s'entrecroisent, s'éclairent, ou se heurtent et enfin s'enchaînent dans un mouvement continu (Lopès, commentaire en page-couverture au verso).

Notre analyse de l'ironie du *Pleurer-Rire* tient compte de cette double spécificité du texte. Il s'agira d'interroger, à la lumière de théories linguistiques et pragmatiques de l'ironie (Catherine Kerbrat-Orecchioni et Alain Berrendonner, principalement), les modalités de constitution de l'élément ironique dans le roman, sa dimension linguistique, ainsi que ses modalités narratives, son incidence sur le discours romanesque.

Entre le trope et l'argumentation

Deux valeurs fondamentales caractérisent ou opposent les définitions pragmati-

ques de l'ironie : une valeur tropologique à propension offensive, et une valeur argumentative proprement défensive. Ces deux valeurs, moins antagoniques que complémentaires, se fondent sur le même principe du dysfonctionnement que l'ironie produit dans la « cohérence » discursive instinctive, sur son rôle fondamental dans la subversion des discours sociaux⁵.

Dans son acception tropologique, l'ironie constitue, d'après Catherine Kerbrat-Orecchioni, « [u]ne sorte de trope sémantico-pragmatique [...] qui chevauche les deux catégories [tropes sémantiques ou tropes « classiques » du genre métonymie, métaphore, synecdoque et tropes pragmatiques qui rassemblent les tropes illocutoires et les énalages] » (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 3). De ce point de vue, l'ironie emprunte la voie de l'antiphrase, « la relation existant entre le sens littéral et dérivé, [étant] une relation d'antonymie, ou d'opposition sémantique » (*ibid.*, p. 11). La rupture de cohérence que provoque le surgissement de l'ironie dans une structure linguistique, discursive ou non, transparait dans cette première définition liée à celle du trope. Dans la mesure où celui-ci opère un renversement de la hiérarchie usuelle au niveau sémantique, l'ironie-trope, du moment qu'elle est identifiée, promeut la valeur dérivée au rang de valeur dénotative, si l'on se réfère aux arguments de Kerbrat-Orecchioni, dégradant, de fait, le sens littéral sous forme de trace connotée (*ibid.*, p. 4). Alain Berrendonner⁶ trouvera comme implication logique de cette conception une perception exclusivement offensive de l'ironie. Ce que reconnaît

5 Voir Semujanga, 1996, p. 65.

6 Voir le chapitre V portant sur « L'ironie ou la métacommunication, l'argumentation, et les normes » dans Berrendonner.

d'ailleurs Kerbrat-Orecchioni pour qui « [i]roniser, c'est toujours, d'une certaine manière, railler, disqualifier, tourner en dérision, se moquer de quelqu'un ou de quelque chose » (Kerbrat-Orecchioni, p. 12). Ainsi, dans cette dynamique tropologique, un énoncé *P* portant un jugement de valeur favorable à l'objet qualifié avec des prédicats axiologiques « positifs » devrait en fait exprimer un énoncé *P_{non-p}* à valeur péjorative ou antiphrastique.

Cette définition polémique, qui *a priori* perçoit l'ironie sous un angle agressif, répond difficilement, aux yeux de Berrendonner, à la diversité de la matière ironique. Lui préfère une définition plutôt « pragmatique » qui concéderait à l'ironie une portée défensive et la ferait relever du paradoxe argumentatif⁷. Elle trouverait dès lors ses conditions de possibilité dans le caractère « pluricodique » de la communication, dans la possibilité de contradiction ou de discordance de valeurs liées à la complémentarité entre énoncé et énonciation.

Dès lors que deux messages, dit-il, entretiennent un tel lien de cooccurrence nécessaire, il est possible de jouer sur ce lien pour établir entre eux une discordance de valeurs, ou si l'on veut, une contradiction. L'énonciation peut renier ce que dit l'énoncé, et inversement (Berrendonner, p. 223-224).

Ici revient le même dysfonctionnement qui a fait attribuer à l'ironie sa valeur

tropologique, à la différence que la distinction de Berrendonner va plus loin et en appelle à la circularité polysémique propre au paradoxe⁸. L'ironie servirait, en fin de compte, à déjouer ou à prévenir certaines formes d'agression, les « sanctions », résultant du fonctionnement des normes institutionnelles. Les normes en question relèveraient, pour leur part, d'un code de procédure communicationnelle⁹ tacite, partagé par les utilisateurs de la langue et de ses extensions sémiotiques. Berrendonner les reprend en trois points : 1) les règles de nécessité où « il n'est pas possible de faire X sans faire Y » ; 2) les règles de qualité où « il n'est pas bien de faire X sans faire Y » ; 3) les règles de cohérence où « il n'est pas cohérent de faire X sans faire Y » (Berrendonner, p. 228-231). Ces règles sont ramenées ensuite à celle, unique, de cohérence.

En faisant intervenir ainsi les notions de « normes » et de « règles » dans sa réflexion, Berrendonner invoque l'incidence de l'Institution dans toute démarche discursive individuelle ou collective ; il inscrit, de fait, les valeurs illocutoires dans la logique des rapports de pouvoir. Pour lui, l'Institution « s'identifie à ses productions discursives, i.e. [...] son existence se ramène à celle de discours à fonction à la fois prescriptive et évaluative » (*ibid.*, p. 228). Dès lors, toute infraction à ces règles de « bienséance communicationnelle » ap-

7 Une conception qu'Oswald Ducrot explicite en termes de discours « distancié », thèse elle-même inspirée de la conception de Sperber et Wilson, autrement dit, de l'ironie comme « mention ». Voir Ducrot, p. 210-211.

8 Contre la hiérarchisation des sens apportée par l'approche tropologique de l'ironie, Berrendonner dit ceci : « Un paradoxe est justement une polysémie parfaitement circulaire, dans laquelle la hiérarchie des sens se boucle, ou, ce qui revient au même, se mue en abyme : deux sens s'opposent entre lesquels il faut choisir. [...] Dans un paradoxe, l'équivoque ne permet pas [une] hiérarchisation des sens, parce que [...] chaque valeur infère sa [propre] contradiction » (Berrendonner, p. 226-227). Cette conception est empruntée à Sperber et Wilson.

9 H.P. Grice, dans ses principes d'analyse de la situation conversationnelle, les appelait « maximes de la conversation ». Voir Grice.

pelleraient une sanction. L'ironie, en sa qualité de paradoxe énonciatif, intervient pour contourner la sanction. Au demeurant, Berrendonner parlera de l'ironie en tant que « réplique anti-fasciste » (*ibid.*, p. 239), par référence au « fascisme » de la langue évoqué par Roland Barthes. Dans cette conception stratégique défensive, l'ironie permettrait au sujet de l'énonciation d'argumenter sans encourir éventuellement des sanctions pour inconvenance : « Un ironiste [, écrit l'auteur sous forme de boutade,] ne pourra jamais être convaincu d'inconvenance pour infraction à une règle de cohérence : les cohérences, il les a toutes » (*ibid.*, p. 238).

On retiendra donc que les deux acceptations « stratégique argumentative » et tropologique de l'ironie s'accordent avant tout sur le principe d'opposition de cette dernière. Notre analyse du *Pleurer-Rire*, le roman, se fonde sur cette hypothèse, dans ce sens que l'ironie y fonctionne en tant que trope et en tant que stratégie argumentative, aussi bien dans ses modalités formelles et narratives que dans le symbolisme discursif ou idéologique général de l'écriture d'Henri Lopès.

Les formes

Pour des raisons méthodologiques, nous limiterons, dans l'analyse des modalités formelles de l'ironie, à un extrait du roman, une séquence qui présente une « visite de travail » du Chef de l'État dans une province du pays, où il est donné au lecteur de vivre en raccourci le « rythme du

Pays », au rythme des « habitudes » du dictateur (Lopès, p. 192-202). L'extrait présente en outre, toujours en raccourci, l'essentiel de la substance ironique de l'écriture d'Henri Lopès, du moins dans ses modalités formelles. Nous retiendrons, dans ce sens, cinq modalités : l'antiphrase, l'euphémisme, l'hyperbole, l'effet de distanciation et le symbolisme des noms.

Dans la mesure où nous nous référons à la base tropologique de l'ironie, il convient d'en fixer les catégories opératoires. En effet, dans son article sur l'ironie comme trope, Kerbrat-Orecchioni relève cinq marqueurs qui interviennent dans la détermination du sens global de tout énoncé, et particulièrement de l'énoncé ironique : 1) le matériel verbal et paraverbal de la séquence énonciative : les intonations, les mimiques, etc. ; 2) les indices cotextuels et contextuels, éléments de la situation d'énonciation ; 3) les compétences linguistiques et paralinguistiques de l'énonciateur et des énonciataires ; 4) les compétences culturelles et idéologiques de ceux-ci ; 5) leur connaissance des « lois du discours » (Ducrot) ou des « règles conversationnelles » (Grice) (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 9). Ces marqueurs interviennent dans le décodage de l'ironie dans le texte de Lopès, notamment en tenant compte des éléments de la situation d'énonciation, le cotexte et le contexte qui, à leur tour, en appellent évidemment aux compétences linguistiques et paralinguistiques des acteurs de l'énonciation, ici le lecteur et l'écrivain ¹⁰.

10 Les indices paraverbaux ne peuvent être fonctionnels ici par le caractère textuel de notre matériau de travail. Le cotexte et le contexte par contre y répondent. Il faut préciser par ailleurs que le cotexte, d'après Kerbrat-Orecchioni, « peut, dans le cas de l'ironie, prendre les formes d'un commentaire métalinguistique [...], d'un modalisateur distanciateur (guillemets, « censé », « sic » [nous y ajoutons les varia-

L'antiphrase

L'antiphrase est de loin le procédé le plus utilisé, en termes d'ironie, dans le roman et plus particulièrement dans l'extrait à l'étude. Considérons le passage suivant :

Je n'ai pas raconté tous les voyages de Tonton. Mais même si je me suis volontairement limité à quelques-uns, le Chef adorait les déplacements. Visites officielles ou de travail, voyages d'amitié, déplacements rapides dans le cadre de sa politique de bon voisinage, conférences internationales de cette organisation, puis de l'autre-là, sommets régionaux, fêtes nationales des pays frères amis, ou camarades, et régulièrement, les séjours privés en France et en Suisse. Aucune occasion de voir du pays n'était négligée... (Lopès, p. 196)

Nous retenons ensuite les propositions ci-après :

- i. « Je n'ai pas raconté tous les voyages de Tonton ».
- ii. « Le Chef *adorait* les déplacements ».
- iii. « Visites officielles [...] pays *frères amis*, ou *camarades*, et régulièrement, des séjours privés en France... »

La proposition *i* introduit la première séquence ironique du narrateur. Dès la proposition *ii*, on entre dans le trope antithétique où le prédicat axiologique A (positif) « adorait », par sa configuration cotextuelle, renvoie à un prédicat axiologique non-A négatif ; il porte en lui la condamnation ou le reproche implicite de l'énonciateur quant à la fréquence des déplacements du personnage de Tonton. La confirmation intervient dans la proposition *iii*. Là, l'ironie fonctionne sur le plan syntagmatique par une opposition interne

aux termes initiaux de la phrase : « [v]isites officielles » a en effet tout ce qu'il y a de plus normal. Cependant, avec l'adverbe « régulièrement » va se matérialiser l'évaluation, voire le reproche du narrateur ; on pense tout à fait à l'hyperbole ou à l'exagération dans ces conditions. Le « régulièrement » montre, en fait, une certaine escalade de la ou des normes. Le même élément ironique, dans l'opposition interne, s'appuie sur des associations inhabituelles de paradigmes : on conçoit, par exemple, que dans leurs relations bilatérales ou multilatérales, par leur situation géopolitique, des pays puissent être « frères » (encore faudrait-il s'entendre sur le champ sémantique couvert par le terme « frères ») mais de là à devenir « frères amis » et, plus encore, « camarades »¹¹, la rupture est définitivement consommée dans la cohérence interne de la phrase. Cette rupture matérialise l'ironie et demande non plus une lecture positive de la séquence, mais une lecture « autre » qui prendrait, avec le concours des facteurs contextuels extralinguistiques, socioculturels ou encore idéologiques, une dimension péjorative. À ce moment aussi, on rejoint la théorie de Berrendonner : « Il n'est pas cohérent de faire X sans faire Y », ou X renvoie à l'énoncé produit par un E_1 , et Y, à une norme admise (E_0). Y, dans la proposition *iii*, pourrait être exprimée de la façon présuppositionnelle suivante : p_1 : « les

tions typographiques comme l'italique] ou emphatique, etc. » (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 8). Pour sa part, le contexte regrouperait tous les éléments hétérogènes « incluant l'environnement situationnel observable, le type de discours dont il s'agit, la nature particulière des actants de l'énonciation, etc. » (*idem.*). Il serait assez difficile d'établir une zone de démarcation catégorique entre ces deux paramètres qui, en dernière analyse, s'interpénètrent et contribuent ensemble à l'émergence des sens possibles du texte.

11 Nous essayons d'oublier le renvoi implicite de *camarade* au mot d'ordre communiste...

pays du monde peuvent être frères par la coopération, mais moins "frères amis" et encore moins "camarades" ».

Considérons un autre passage qui relate les mesures « protocolaires » prises par les services de sécurité en vue de la visite du Chef :

Une semaine avant, des spécialistes des services de Monsieur Gourdain, renforcés d'un clairvoyant, étaient partis en éclaireurs. Ils sondaient l'opinion, inspectaient les pièces des maisons dans lesquelles le Chef logerait, distribuaient des liasses de gros billets à son effigie, recensaient les vierges les plus appétissantes et éloignaient tous les mauvais esprits dans les mille sens du terme (Lopès, p. 197).

Dans l'énoncé « Ils sondaient l'opinion », aucune marque de prime abord ne signale ou ne relève une quelconque note d'ironie. En effet, le terme « sonder » peut être pris dans un premier élan, en un sens positif, alors qu'en réalité sa valeur « pertinente » renvoie à la dimension opposée. On pose que le prédicat axiologique subit ici une inversion ironique, c'est-à-dire adopte une « valeur argumentative inverse » (Berrendonner). Il s'inscrit alors dans la structure d'opposition ternaire suivante : p_1 : « Ils sondaient l'opinion », énoncé qui peut laisser entendre d'autres énoncés tels que : p_2 : « Ils écoutaient l'avis des gens » et p_3 : « Ils exigeaient un avis des gens ».

Dans p_3 , l'ordre (la pression) intervient et se fait remarquer. Il ne serait pas exagéré de dire que ce « un » avis des gens renvoie à ce que les représentants de l'ordre veulent que la population dise. Cette extension présuppositionnelle se vérifie aisément dans la suite du passage où, parmi les présumés opposants au régime politique, les gens retrouvent et dénoncent leurs rivaux sentimentaux et leurs créanciers !

En revenant ainsi à la structure d'opposition ternaire de Berrendonner et de

Kerbrat-Orecchioni, on obtient le schéma suivant, où cohabitent trois classes argumentatives qui s'opposent, le négatif au positif (exiger ≠ sonder), d'une part, et de l'autre, les deux [(-) et (+)] vs au neutre :

exiger vs écouter vs sonder
(-) (∅) (+)

Au premier niveau, les arguments r de p_1 et non- r de p_2 aboutissent à des conclusions C^+ et C^- qui sont valables à tout point de vue : C^+ : conclusion « positive » : les émissaires font un travail de sondage effectif ; C^- : conclusion « négative » : les émissaires font un travail autre que du sondage. Au second niveau, les deux classes sont contenues dans le terme neutre « écouter », avec pour conclusion possible l'argument « neutre » : les émissaires peuvent bien faire du sondage ou autre chose sans précision (la porte est ouverte cependant à l'une ou l'autre des deux conclusions précédentes) ; ce qu'une lecture superficielle laisserait voir. Elle est désignée $C^+ U C^-$.

En récapitulation, l'énoncé « Ils sondaient l'opinion », en tant que membre de C^+ , c'est-à-dire un argument en faveur d'une conclusion « positive », se voit transféré par antiphrase « verticale » (Berrendonner, p. 191), dans la classe opposée C^- . C'est là qu'il est utilisé ironiquement avec la valeur « Ils exigeaient un avis des gens » (non- r). Dans cet énoncé, l'ironie fonctionne parce que le terme « sonder » est susceptible de porter à la fois plusieurs valeurs argumentatives et elle découle non plus d'une opposition, mais d'une *superposition* de valeurs argumentatives contradictoires. D'après Berrendonner,

Concevoir l'ironie comme la superposition de deux valeurs argumentatives contradictoires permet ainsi de comprendre la dualité de fonctionnement ironique propre à certains termes. Cette

dualité tient au fait qu'un même terme peut avoir simultanément deux valeurs argumentatives (au demeurant tout à fait compatibles, l'une se déduisant de l'autre) (*idem.*).

Évidemment, une telle « concession » faite à la conception tropologique, traditionnelle de l'ironie, confère à cette dernière une caution majeure. Loin de l'infirmier, elle lui enlève une certaine ambiguïté pour la conforter dans la dualité sens *A* vs sens *Non-A*. L'ironie fonctionne, dès lors, à partir des deux niveaux d'appréhension, syntagmatique, d'une part, où intervient forcément l'environnement cotextuel (dans la séquence précédente, le narrateur annonçait l'ironie par un embrayeur diégétique, ouvrant la porte, dans celle-ci, à l'interprétation ironique par un clin d'œil : « dans les mille sens du terme ») et paradigmatique « vertical », de l'autre, coordonné par la configuration présuppositionnelle ou contextuelle.

L'euphémisme

L'euphémisme participe des mêmes principes de décodage que l'antiphrase. Dans le passage suivant :

Le président et ses proches compagnons d'arme montaient dans les Land Rover que la préfecture possédait. La suite s'embarquait sportivement dans un camion, puis suivait le cortège à la biringa-biringa... (Lopès, p. 199)

l'élément ironique réside dans la seconde phrase de la séquence et embraye sur le mode du sous-entendu, l'énoncé « s'embarquait sportivement » inférant valablement : p_1 : « Les camions n'ont pas de confort » ; p_2 : « Tonton et ses proches voyageaient mieux » ; p_3 : « Voyager en camion demande de l'effort physique » ; p_4 : « La suite de Tonton n'a pas le choix » ; p_5 : « Il faut se résigner à choisir cette solution ». Tous

ces degrés inférentiels sous-entendent que ceux qui gravitent autour du dictateur n'ont pas le choix et doivent faire contre mauvaise fortune bon cœur. Pas de dépit, mais de la résignation et même de l'allégresse ! L'euphémisme réside dans l'extension implicite suivante : p_6 : « L'entourage d'un dictateur est gras et dodu à force de pots de vin » ; p_7 : « Ils ont bien de la peine à monter dans le camion », d'où l'emploi antinomique de « sportivement ».

En fait, ce « sportivement » décrit pudiquement toutes les peines qu'auraient éprouvées ces Directeurs de Cabinet, ces chefs de sous-sections du parti d'État, parti unique, avec leur obésité caractéristique. Si l'analyse dégage l'atmosphère de cour autour du Général-Président et les concessions qui doivent se faire pour rester le plus longtemps possible dans ses bonnes grâces, l'ironie à ce moment circule sur les deux plans dégagés précédemment. Au niveau syntagmatique, les termes « Land Rover » (véhicule utilisé en terrain accidenté), « camion » et « biringa-biringa » (par son expressivité onomatopéique) évoquent la rudesse à laquelle les pistes de campagne et les cahots du camion soumettent ces beaux messieurs de la « haute politique ». Mais, au plan paradigmatique, le décodage demande une certaine conjonction d'expérience sociale avec le narrateur, une conjonction contextuelle, en somme, entre les partenaires du processus métacommunicatif. Sans les extensions inférentielles p_6 et p_7 , l'ironie dans « s'embarquait sportivement » a toutes les chances de passer inaperçue. Au point de vue polyphonique, c'est toute la condamnation de la majorité de la société brimée par la minorité politique dirigeante qui passe dans les propos de l'énonciateur. Ainsi donc,

l'ironie se fonde aussi bien sur le cotexte que sur le contexte, cette fois-ci plus large, et en appelle au capital encyclopédique du destinataire (le sujet de la lecture) à propos de la réalité incarnée par Tonton. Au-delà du texte intervient l'élément sociologique extra-linguistique dans le discours. C'est pourquoi d'ailleurs Berrendonner remarquait que :

La valeur argumentative d'un énoncé peut être tantôt une caractéristique de son signifié primitif [axe syntagmatique et même paradigmatique], tantôt une propriété *dérivée* [extra-linguistique], calculable en même temps qu'un sous-entendu (Berrendonner, p. 196).

En ce qui concerne les autres modes de fonctionnement de l'ironie, on se situe beaucoup plus à des niveaux de ruptures syntagmatiques avec des jeux sur les figures de gradation, d'hyperbole et de distanciation dans le discours.

L'hyperbole

Lorsque Berrendonner conçoit que l'ironie vient par le fait de l'adjonction à une valeur première dite sens A, d'une valeur non-A contraire, certes, mais exagérée, il annonce en fait la prégnance de l'hyperbole dans la matérialisation de l'ironie.

Il s'agit d'un argument exagéré, outré, en un mot, trop fort pour être honnête. On comprend alors que cet argument, utilisé mal à propos et quelque peu disconvenant, signale *mieux que* p [énoncé au sens A] qu'il faut aller chercher plus loin, et soit l'indice qu'un décodage ironique de la séquence est requis (*ibid.*, p. 189)

Dans l'extrait du *Pleurer-Rire*, l'ironie de certains passages fonctionne par le biais de cette utilisation hyperbolique. Nous retenons l'exemple des trois passages suivants :

p₁ : toujours au sujet des voyages du Chef de l'État, le narrateur proclame l'objectivité de ce

qu'il raconte : « Le souci d'objectivité, en revanche, me fait le devoir de révéler que Tonton prenait ses voyages au sérieux... » (Lopès, p. 196).

p₂ : « Et la procession bruyante de chants et danses s'avancait vers la Grande Place, la place Hannibal-Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé [nom du dictateur]. Un ballet coloré de mille richesses chorégraphiques du Pays, *imbibait* les sens... » (*ibid.*, p. 199, c'est nous qui soulignons).

p₃ : Dans les cérémonies d'accueil du Président, la réaction de la population provinciale est présentée de la sorte : « La foule, ravie, *engloutit* le Chef sous ses applaudissements et pousse une longue clameur... » (*ibid.*, p. 200, c'est nous qui soulignons).

Dans p₁, l'énonciateur semble trop objectif pour qu'on dégage une conclusion positive C' de son énonciation. Il faut plutôt aller à un énoncé p'₁ avec conclusion négative C^r pour percevoir la couleur ironique du passage. On obtient la construction suivante : p₁ : « Tonton prenait ses voyages au sérieux », avec comme argument : r : « C'est une très bonne chose pour la coopération internationale ou régionale » ; p'₁ : « Le souci d'objectivité me fait le devoir de révéler... », r' : « de révéler que Tonton ne fait pas bien ». Le prédicat axiologique « révéler » contient dès lors l'idée d'infraction et de reproches.

Dans p₂, l'élément ironique repose sur le prédicat « imbibait », et dans p₃, sur « engloutit ». Non seulement les deux prédicats très positifs portent ce que Berrendonner appelle des « valeurs argumentatives outrées », développant par la même occasion la raillerie du sujet énonciateur (le narrateur), mais encore, avec la dynamique polyphonique du discours, ils reprennent les propos des thuriféraires de tout régime dictatorial autocratique. Ils se font l'écho des louanges exagérées déversées à tout moment par les propagandistes des partis-États ; un reportage médiatique dans

cette atmosphère utiliserait les mêmes extravagances pour couvrir le voyage du « Père de la Nation », Tonton.

Ainsi, l'ironie dans p_1 et p_2 , comme dans le texte du *Pleurer-Rire*, évolue sur un double niveau hyperbolique, celui de l'Énonciateur E_1 le narrateur en l'occurrence le Maître, et celui des locuteurs E_0 (les thuriféraires du dictateur, dans ce cas) dont le premier reprend implicitement les discours. Ici, nous entrons déjà dans l'autre mode de fonctionnement de l'ironie, tel que dégagé par Sperber et Wilson, repris par la suite par Berrendonner et Ducrot, et que l'on retrouve dans le *Pleurer-Rire* : l'ironie par effet de distanciation.

La distanciation

L'ironie par effet de distanciation dérive de la distance normative plus ou moins implicite créée entre le discours de l'énonciateur principal E_1 , et celui d'un locuteur probable E_0 . Dans cette distance, l'énonciateur E_1 se charge du discours de E_0 (souvent le discours d'autres personnages ou d'une certaine opinion favorable au dictateur) en y apposant sa réserve, un jugement de valeur généralement négatif. Berrendonner développe sa conception de l'ironie comme « mention » dans ce sens. Une telle conception, déjà proposée par Sperber et Wilson, précise bien que :

L'ironie peut avantageusement être décrite comme fait de *mention*. Ironiser, ce serait produire un énoncé en l'utilisant non comme *emploi* (pour parler de la réalité), mais comme *mention* (pour parler de lui, et signifier la distance qu'on prend à son égard). L'ironie s'apparenterait ainsi à un fait de discours rapporté (Berrendonner, p. 197).

En somme, par l'effet de distanciation, traduit dans la plupart des cas par le recours au discours rapporté, l'énonciateur peut commenter le discours d'un person-

nage tiers, discours qu'il intègre dans son énonciation ; il peut le faire aussi de son propre discours. Pour l'extrait à l'étude, cela s'observe dans le passage qui relate l'arrivée du Président dans la province avec son faste habituel :

Les fonctionnaires et les élèves alignés, brandissant pancartes et calicots, rythmaient d'un mouvement du pied ou du buste tout ce vacarme cha-leureux. Tonton lisait un à un tous les mots d'ordre riches en philosophie et singuliers par leur originalité : « Vive le père de notre nation », « Vive le stratège suprême », et mille autres choses de même farine, sans oublier une condamnation vigoureuse de la Cinquième Colonne, les insultes contre Haraka et les gens dont les noms finissaient en iste (Lopès, p. 199).

Il y est effectivement question de la métacommunication dont relève l'ironie. Celle-ci s'inscrit dans la manière dont le discours narratif est mené et dans la distance qu'observe son auteur à son égard. Les marqueurs de cette distance sont la troisième personne narrative et le recours au discours rapporté (direct et indirect libre).

Ainsi, avec « Vive le père de notre nation », « Vive le stratège suprême » (discours directs), l'initiative est laissée aux mots d'ordre des pancartes et des calicots. Mais par là débute la distance énonciative : le narrateur met d'abord au devant de la scène le contenu de leur discours ; dans un second temps, alors intervient explicitement l'ironie, avec le discours rapporté au style indirect libre : « et mille autres choses de la même farine, sans oublier une condamnation vigoureuse de la Cinquième Colonne... » (C'est nous qui soulignons). L'énoncé mis en exergue par l'italique cesse d'appartenir aux calicots qui pourtant en avaient la charge primitivement. Eux dénonçaient avec la « dernière vigueur » tous les opposants au régime de Tonton, et ce fai-

sant, obéissaient inconsciemment ou non au conditionnement idéologique du parti d'État, parti unique dit « de la Résurrection Nationale ». En intégrant un tel énoncé dans son énonciation, le narrateur se permet d'y apporter son commentaire, sa désapprobation et d'y relever l'essence ridicule. En se reportant à la théorie de l'ironie comme mention, on a le schéma suivant : $E_i [f(D(E_o(p)))]$, où E renvoie à toute opération d'énonciation avec un contenu propositionnel ; E_i , l'énonciation qui reprend en style indirect libre p , énoncés / inscriptions des calicots : « sans oublier une condamnation... » ; E_o , les calicots pris ici comme locuteurs à statut particulier¹² dont les propos sont jugés inconvenants par l'énonciateur E_i ; f , les commentaires dépréciatifs, les qualitatifs utilisés : « et mille autres choses de même farine » (presque déjà un cliché). Si l'ironie est assez explicite ici, il n'en est pas toujours ainsi dans les propres démonstrations de Berrendonner ; néanmoins, par sa pertinence, c'est une théorie qui introduit dans le phénomène ironique la fonctionnalité de la polyphonie. Avec un discours démultiplié, le narrateur prend position par rapport à une énonciation qu'il produit et qui, en fait, est l'écho d'un autre discours endossé et « amendé ».

Le symbolisme des noms

Nous venons de voir que l'ironie fonctionne parfaitement sur une base tropologique dans le roman de Lopès, inscrivant le paradoxe dans le discours interne textuel. Nous ajouterons aux différentes modalités formelles relevées une dernière qui tient moins d'un effet stylistique que du rapport sémantique, ou de la fonction représentative des noms donnés aux personnages.

Dans les cultures africaines, par-delà leurs diversités ou leurs spécificités, le nom donné à l'individu le détermine en l'inscrivant plus ou moins dans le système cosmologique propre à sa communauté. Le nom n'est pas gratuit, en somme, ayant une substance significative, un contenu symbolique bien spécifique. Transféré dans l'univers romanesque, sa dimension déterminative garde la même pertinence, de telle sorte que les personnages anthropomorphes¹³ portent souvent, en résumé dans leur nom, les rôles qu'ils sont appelés à jouer dans la trame diégétique¹⁴. Josias Semujanga fait justement participer le symbolisme des noms (noms de personnages et noms de lieux devenus « identithèmes », selon le critique) de l'énonciation interculturelle dans l'écriture francophone. Pour lui, les toponymes et les anthro-

12 Nous nous référons à la distinction narratologique des actants-sujets où tout personnage anthropomorphique ou non est considéré comme actant ou sujet d'une action donnée dans le récit, donc personnage « actif » au même titre que les êtres vivants. Forts de cela, les calicots ici ont un statut de locuteurs même si *a priori* ils renvoient à ceux qui les ont produits.

13 Avec l'importante délocalisation des espaces géographiques observée dans le roman africain post-colonial, le toponyme tend lui aussi à se charger des mêmes valeurs symboliques (plus ou moins ludiques) que les anthroponymes.

14 Voir Séwanou Dabla, qui relève également l'importance sémantique et narrative de la dénomination des personnages principaux du *Pleurer-Rire* (Dabla, p. 152). Voir aussi T.Z. Kalondji, cité par S. Dabla.

ponymes « instituent le sujet de la culture que l'énonciateur et le lecteur convoquent nécessairement dans le roman » (Semujanga, 1996, p. 36).

Dans le *Pleurer-Rire*, et principalement dans l'extrait étudié, l'écrivain fait simplement porter la charge ironique de son discours par la plupart des personnages, que ceux-ci aient une fonction ou un statut narratifs importants ou non (personnages principaux, secondaires ou simplement évoqués). Ainsi en est-il d'un certain « Pr Bouvier » évoqué dans la discussion hautement scientifique entre Tonton et ses courtisans à propos de prétendues vertus curatives du *Chivas*, boisson favorite du dictateur. D'après l'éminent professeur de la faculté de médecine de Montpellier, le *Chivas* permettrait « la concentration de l'esprit » et nettoierait « les reins » (Lopès, p. 201), du moins tel que le rapporte Tonton. Ce qui est évidemment dépourvu de fondement. L'énonciateur installe en fait l'ironie dans la contradiction sémantique conduite par le mot « Bouvier ». La référence immédiate du terme (son sens dénoté, si on veut), qui n'a rien à voir avec des études supérieures de médecine, tend à se superposer au sens qu'il devrait avoir dans le texte et relève alors le ridicule des assertions de Tonton. De là à ce qu'un bouvier se prononce sur des questions de santé humaine..., serait-on porté à se dire à la lecture de ce passage. L'ironie réside dans le voisinage des deux sens, réel et diégétique, « substantifique » et contextuel, du terme.

La remarque est la même pour le « Docteur Malvoisier » évoqué par un des courtisans de Tonton, où l'ironie, dans son emploi, réside dans le glissement morphologique opéré sur le nom (réel et scientifique) de Lavoisier,

chimiste bien connu de tous les débutants en chimie expérimentale. L'extrait propose ceci :

C'est comme le vin de palme, observe un membre de la délégation, relançant le débat sur le Chivas. Le docteur Malvoisier, celui qui a passé près de dix ans à Libotama, il a prouvé que ça contenait des vitamines (*ibid.*, p. 197).

De Lavoisier à Malvoisier, le glissement péjoratif se passe de commentaires et dégage à rebours le ridicule des propos de Monsieur le Membre de Délégation qui cherche à plaire au Chef. De même, lorsque le chef de la sécurité de Tonton, dans le roman, se nomme « Monsieur Gourdin », il n'est plus question d'analyse pour en dégager la portée ironique : « Une semaine avant [, dit l'énonciateur,] des spécialistes des services de Monsieur Gourdin, renforcés d'un clairvoyant, étaient partis en éclaireurs » (*idem.*). Gourdin et répression militaire s'inscrivent à la même enseigne.

L'ironie tous azimuts

Si, dans l'analyse des modalités formelles de l'ironie, l'accent a été mis sur l'aspect linguistique, voire rhétorique, l'analyse de ses modalités narratives s'intéresse plutôt à son fonctionnement en rapport avec les personnages, leurs discours, la thématique générale et l'organisation du récit. On retiendra d'ores et déjà que Lopès soumet au paradoxe de l'ironie les deux grandes préoccupations du discours littéraire négro-africain post-colonial : la question de l'écriture et la thématique du pouvoir. L'analyse reprend ces deux questions.

Le rapport entre l'ironie et la problématique esthétique repose sur la pseudocritique installée par l'écrivain dans le procès narratif ; il s'agit aussi bien du fameux « sérieux avertissement » qui ouvre le

texte, que d'une série d'évaluations et de contre-évaluations autour du « travail » du narrateur.

Dans le cas du « sérieux avertissement », qui est en fait une parodie de censure, une certaine « Association Interafricaine des Censeurs d'Afrique » aurait décidé de laisser publier le roman, malgré les atteintes de celui-ci aux libertés publiques, à l'identité africaine, au respect des traditions, et surtout, en dépit de sa dérogation à l'idéal d'évasion qui devrait caractériser toute littérature de ce nom. Le texte en appelle enfin à la « sagacité » des critiques littéraires et à la « vigilance » des masses populaires pour « soulever une lame de fond de contre-propagande, qui noiera, dans une mer de points de vue sains, cette goutte de poison anti-africain » (*ibid.*, p. 12). La parodie n'en reprend pas moins les questions essentielles qui se posent à la littérature africaine post-coloniale : la problématique linguistique, le rapport thématique, l'identité africaine, le rapport de l'écriture au pouvoir, la question de la réception de l'écriture. Le renouvellement esthétique qu'introduit Lopès dans *le Pleurer-Rire* relève justement de ces questions. Le « sérieux avertissement », par-delà la parodie, peut être valablement perçu comme le programme discursif de l'écrivain : la subversion des codes traditionnels.

Dans le cas de l'auto-évaluation du récit, l'écrivain crée autour de l'histoire principale de Tonton et de son maître d'hôtel, le narrateur, une série de textes satellites, démarqués par des variations typographiques, où le narrateur soumet son récit à l'évaluation d'un autre personnage en exil comme lui, autrefois directeur de cabinet du dictateur. Les commentaires accompagnent ainsi des passages clés du roman,

désapprouvant certains, la description des intellectuels du pays, par exemple (*ibid.*, p. 51-52), corrigeant ou complétant d'autres, la biographie péjorative notamment du chef de sécurité du Guide, ancien militaire expatrié de la période coloniale, symbole de l'étroite collaboration entre Tonton et la France, par exemple (*ibid.*, p. 77-78) ; ou apposant, à la rigueur, la contre-évaluation du narrateur aux commentaires de son correspondant. Il s'agit, pour le Maître, de « révéler » les sources de ses informations, de même que son appréciation des événements racontés (*ibid.*, p. 193). Lopès pousse le procédé jusqu'à faire citer *Jacques le fataliste* de Diderot par son narrateur, ceci dans le but de justifier les licences prises dans le roman quant aux aventures amoureuses du personnage (*ibid.*, p. 254). Il s'ensuit, dans ce dernier cas, un long passage en italiques tiré du roman de Diderot, qui vise en définitive à rappeler la parfaite convenance du *Pleurer-Rire*. S'agit-il d'une stratégie réelle de légitimation de la part d'un écrivain, ou d'une parodie de la recherche des équivalences ? Rien ne permet de retenir l'une ou l'autre des deux conclusions, tout aussi probables qu'in vraisemblables. Le propre du paradoxe est précisément d'élargir le champ des possibles sémantiques.

En ce qui concerne la prise en charge de la thématique du pouvoir par le roman africain, nous nous référons à Jacques Chevrier qui estime que les représentations du pouvoir se situent à trois niveaux, principalement dans les textes post-coloniaux : d'une part, l'incarnation du pouvoir chez ses détenteurs et chez ceux qui les soutiennent ou les combattent (les intellectuels, les marginaux, par exemple) ; de l'autre, les répercussions de ce pouvoir sur les assujettis, ses

modes d'expression et ses conséquences ; et enfin, la représentation du pouvoir au plan narratif (stratégies empreintes de carnavalesque, de symbolisme et de parodie) (Chevrier, 1989, p. 4). Non seulement ces représentations du pouvoir se retrouvent dans *le Pleurer-Rire*, mais elles y sont surdéterminées par le recours constant de l'écrivain à l'ironie. Ainsi, le narrateur n'aura de cesse de relever le ridicule de la double conception traditionnelle et moderne du pouvoir par le dictateur : celui-ci se fait introniser avec rites et fastes, par les anciens de son village, quelque temps après le coup d'État qui l'a mis au pouvoir (Lopès, p. 44-50) ; ailleurs, c'est une paillote que se fait ériger le potentat dans la cour de son palais, en une réplique exacte de la case de son village. C'est là, dit le narrateur, qu'il « recevait ses collaborateurs aussi bien que les diplomates en audience » (*ibid.*, p. 38), à la désapprobation muette des jeunes intellectuels du gouvernement. Ceux-ci n'échappent d'ailleurs pas à l'ironie du narrateur, qui trouve en eux des fêrus de dialectique, aux raisonnements si compliqués qu'ils ne peuvent s'exprimer dans leurs langues maternelles (*ibid.*, p. 17). Quant au peuple, ses rapports avec le dictateur prendront aux yeux du narrateur une dimension pratiquement masochiste : « Tonton est un dictateur, d'accord, mais le peuple aime l'applaudir, comme s'il avait besoin de lui. [...] je vous jure en me coupant le cou de l'index, il y a des moments où le peuple ovationne Tonton avec

la même spontanéité que s'il s'agissait du roi Pelé » (*ibid.*, p. 87)¹⁵. Ainsi, remarque-t-on, le peuple, les thuriféraires du dictateur et ses opposants passent indistinctement au crible de l'ironie du narrateur. On citera, pour mémoire, le chef de sécurité, Monsieur Gourdin, que nous avons déjà évoqué, ou le chroniqueur officiel du Pouvoir, l'éditorialiste Aziz Sonika, aussi versatile que le jour et la nuit, à l'éloquence « amphigourique et démesurée » (*ibid.*, p. 102). Seule « radio-trottoir », la rumeur, à l'opposé de l'éditorialiste, bénéficie de la clémence du narrateur, les versions plus ou moins fantaisistes qu'elle donne des événements, en marge des versions officielles, ayant « meilleur goût », de l'avis du peuple et du narrateur, un goût « frais », « pur » (*ibid.*, p. 159). Le dernier élément à inscrire au compte du traitement ironique de la thématique du pouvoir tient au rapport hiérarchique, narratif et symbolique, que l'écrivain instaure entre le narrateur et le dictateur. Séwanou Dabla compare le Maître d'hôtel à Figaro, « témoin lucide et ironique qui parvient, grâce à des pirouettes habiles, à relever l'agrément du texte enfin libéré de la présence imposante de l'auteur » (Dabla, p. 150). Il est le seul véritable « Maître » du dictateur, non seulement parce qu'il est ainsi appelé par le chef suprême de la nation, mais aussi parce qu'il aura été l'amant de la première dame du pays, la propre épouse du dictateur. Comble d'ironie, cependant, il se retrouvera en exil, lui aussi, à l'instar des oppo-

15 Il faut dire ici que les responsabilités du peuple dans son assujettissement aux régimes d'exception reviennent assez souvent sous la plume des écrivains africains de la seconde génération, qu'il s'agisse de Tchicaya U Tam'Si, qui pointe l'empirisme collectif dans *les Méduses ou les Orties de la mer* (voir à ce propos Lawson-Hellu), ou de Sony Lab'Ou Tansi, qui cherche à démystifier le peuple de sa crédulité, dans *les Yeux du volcan*.

sants « réguliers » du système, non pour délit d'opinion, mais pour un malentendu issu de ses aventures amoureuses.

L'ironie de Lopès n'épargne finalement aucun aspect du roman, les thèmes ou les personnages dans leur « dire » et dans leur « faire », l'appareil d'État mis en texte, l'institution littéraire, tout le monde en somme, y compris les experts occidentaux qui gravitent à degrés divers autour de Tonton (le grand couturier, Serge de Ruyvère, qui réussit par exemple à refiler au dictateur toute sa collection de costumes trois-pièces [Lopès, p. 68]). Mais alors, est-on en droit de se demander pourquoi cette systématisation de la dérision dans le roman ? Cette omniprésence du paradoxe ironique dans ce qui reste désormais l'un des meilleurs « crier-écrire » de l'histoire post-coloniale de l'Afrique ?

Un « art de la feinte »

Dans sa conception de l'ironie, Berrendonner disait ceci :

Je ne suis pas disposé à admettre ni que l'ironie soit un trope, ni qu'elle ait une fonction fondamentalement polémique. Il me paraît, bien au contraire, que la fonction de l'ironie est fondamentalement défensive (Berrendonner, p. 228).

En cela, il estime que l'ironie sert plutôt à déjouer ou à prévenir les formes d'agression de nature sémiotique qu'il appelle « sanctions » et qui résultent du fonctionnement des normes institutionnelles. En suivant les clauses du « contrat social » qui stipulent, entre autres, une observation stricte du « code de procédure communicative »¹⁶, toute infraction est passible de

sanctions. Seulement, il n'y a infraction qu'à partir du moment où le « délit » est dûment constaté et identifié. En poursuivant la réflexion de Berrendonner, l'ironie permet donc au sujet locuteur de « brouiller » les pistes, de camoufler son infraction et, ainsi, de contourner la sanction. L'ironie, dit Berrendonner en conclusion à sa réflexion :

apparaît [...] comme une ruse permettant de déjouer l'assujettissement des énonciateurs aux règles de la rationalité et de la bienséance publiques. Elle représente donc un moyen — peut-être le seul — qu'ait l'individu parlant de s'affranchir d'une contrainte normative, sans avoir à subir les sanctions qu'entraînerait une franche infraction (*ibid.*, p. 239).

Cette fonction sociale éminemment libératrice de l'individu que l'ironie peut remplir lui vient de sa nature paradoxale, « paradoxe communicatif », l'appelait-il au début de son argumentation. Cela dit, l'identification de l'incidence ironique dans le texte permet de valider les notions de normes et d'Institution dans et autour de l'écriture de Lopès. Cependant, alors que dans l'optique de Berrendonner l'une appelle forcément l'autre (sanctions et Institution), dans l'univers socio-politique africain, les normes sociales pâlisent devant la toute puissance de l'Idéologie politique, une certaine dichotomie s'étant progressivement installée entre les « règles de bienséance », les normes purement sociales, et un certain conditionnement idéologique où de nouvelles normes « politiques » viennent infirmer les premières. C'est dans cette nouvelle conception de la Norme qu'il faut situer également l'écriture négro-

16 Voir les règles de grammaire, les articles et alinéas du code pénal sur les délits d'ordre discursifs, offenses à caractère verbal, injures, mensonges, parjures, etc.

africaine des années 1970-1980. Là, il n'est pas souhaité de « Dire » ce qui « Est », mais de jouer la mascarade, comme les membres de la Délégation de Tonton dans l'extrait étudié.

L'ironie chez Lopès vise certes à contourner une norme, mais serait-ce alors la norme politique ou idéologique qui se superpose à toutes les autres, ou la norme sociale, les fameuses règles de bienséance, qui restent tout de même valables en marge de l'autre ? De manière brute, la réponse peut être affirmative dans le sens des règles de bienséance, au regard des éléments discursifs internes diégétiques, des simples digressions tropiques que l'utilisation de l'ironie apporte dans l'ordre syntaxique des phrases ou dans l'ordre syntagmatique des séquences. L'ironie, en cela, permet au sujet énonciateur de relever par détour le ridicule de certaines situations discursives dans le texte. Toutefois, dans la perspective où le discours de l'énonciateur-narrateur considéré dans une optique polyphonique formerait écho avec une opinion publique, non pas celle de la *Doxa* (devenue politique), mais celle du peuple, la norme que tente de subvertir le discours romanesque se référerait moins à la masse sociale toujours sous l'autorité de la « morale » traditionnelle (liée, entre autres, à l'univers familial et scolaire de l'individu) généralement codifiée par les structures policières de la société, qu'à la *nomenklatura* politique qu'il ne faut absolument plus titiller avec des propos « directs ». Dès lors que l'on considère la norme dans ce sens socio-politique, il est possible d'intégrer l'ironie du *Pleurer-Rire* dans une double

stratégie offensive et défensive. La systématisation du recours à l'ironie dans le roman se justifierait ainsi, d'une part, et c'est notre hypothèse, par la volonté de l'écrivain de récupérer la parole confisquée par le même système auquel il appartient, qu'il met en texte, et qui gouverne l'Afrique francophone des années 1970 à 1990 ; d'autre part, par une tentative de démystification d'un certain discours, institutionnel, autour de la littérature négro-africaine d'expression française.

Dans l'humour, disait justement Tchicaya U Tam'Si, écrivain congolais également, « il y a un art de vivre, une stratégie de la feinte » (Maximin, p. 12). Il faut rappeler que Lopès, membre de l'historique F.E.A.N.F. (Fédération des Étudiants d'Afrique Noire en France), entre 1957 et 1963 et président de l'Association des Étudiants Congolais en France, a été tour à tour directeur général de l'enseignement au Congo en 1966-67, ministre de l'éducation nationale entre 1969 et 1971, ministre des affaires étrangères en 1972, premier ministre en 1973, membre du comité central du parti congolais du Travail et ministre des finances entre 1977 et 1980, avant d'être nommé à l'U.N.E.S.C.O. à Paris¹⁷. Il fait publier son roman en 1979, au sein même du système que met en œuvre son écriture, car la succession des « colonels-présidents » marque aussi l'histoire politique du Congo, du moins entre 1969 et 1992. La situation n'est guère, du reste, plus reluisante sur l'ensemble du continent à la même époque. C'est dire le rapport de force qui sous-tend la production du texte et qui permet de constater non seulement que la récu-

17 Voir Chemain et Mouralis, p. 169-193.

pération de la parole (par l'écriture) permet à l'écrivain de dire la situation sociale et politique de l'Afrique, la portée offensive du recours à l'ironie, mais aussi, à travers l'ironie, art du paradoxe, de la feinte, de contourner ce que l'on appellerait valablement ici la censure, ou l'autocensure, qui autorise à évoquer une dimension défensive au recours permanent de l'écrivain à l'ironie. Pour Maxime N'Débeka, poète congolais : « Le rire, la dérision, à l'époque coloniale, s'adressaient à l'autre. Mais l'autre n'est plus. Aujourd'hui la dérision s'adresse au pouvoir actuel. Nous jouons avec le feu... » (Maximin, p. 12). C'est cette volonté de « dire », sans vraiment en donner l'air, qui devient gage d'« impunité » et de conservation à Lopès, « membre de la cour », il faut le rappeler. C'est également cet art du « paradoxe », ce jeu

d'ouverture et de clôture du sens, qui explique l'esthétique particulière du roman : la subversion des codes traditionnels de réalisme et de linéarité narrative au profit d'un texte et d'un discours « éclatés » ; une relativisation subtile des thèmes traditionnels du discours sur la littérature africaine francophone : le rapport « ombilical » de l'écriture au fait politique, par exemple, ou son nécessaire engagement, entre autres. La même stratégie défensive qui, en fin de compte, fait emprunter à l'écrivain la truculence du parler de « radio-trottoir », de la rumeur et de sa polysémie, mêlant adroitement le vraisemblable au probable. Le « pleurer-rire » du roman africain, à travers celui particulier d'Henri Lopès, participe de ce paradoxe qui demeure, après tout, le meilleur aspect de la polysémie.

 Références

- BERRENDONNER, Alain, *Éléments de pragmatique linguistique*, Éditions de Minuit, Paris, 1981.
- CHEMAIN, Arlette et Bernard MOURALIS, « Henri Lopès », dans *Littératures francophones. Afrique-Caraïbes-Océan Indien. Dix-neuf classiques*, Paris, CLEF, 1994, p. 169-193.
- CHEVRIER, Jacques, *Littérature africaine. Histoire et grands thèmes*, Paris, Hatier, 1987.
- — —, « l'Image du pouvoir dans le roman africain contemporain », dans *L'Afrique littéraire*, 85 (automne 1989), p. 3-13.
- DABLA, Séwanou, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la Seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- DUCROT, Oswald, *le Dire et le Dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- GRICE, H.P., « Logique et conversation », dans *Communications*, 30, Paris, Seuil, 1979.
- KALONDJI, T.Z., « Éléments pour une analyse plurielle du *Pleurer-Rire* de Henri Lopès », dans *Peuples noirs, peuples africains*, 37 (janvier-février 1984), 1984, p. 31-43.
- KANE, Mohamadou, « les Paradoxes du roman africain », dans *Présence africaine*, 139 (été 1986), p. 74-87.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.
- — —, « l'Ironie comme trope », dans *Poétique*, 41 (février 1980), p. 108-127.
- LAMBERT, Fernando, « le Roman négro-africain contemporain : un renouvellement des thèmes et de l'écriture », dans *Écriture française dans le monde*, 15-16, vol. 6 (1984), p. 47-51.
- LAWSON-HELLU, Cyriaque L., « Tchicaya U Tam'si et le discours progressiste bourgeois. Une idéologie du texte négro-africain », dans *la Revue Frontenac*, 12 (1995), p. 36-51.
- LOPÈS, Henri, *le Pleurer-Rire*, Paris, Présence Africaine, 1982.
- MAXIMIN, Daniel, « Autour du "fleuve essentiel" », dans *Notre librairie*, 92-92 (mars-mai 1988), p. 10-12.
- SEMUJANGA, Josias, « la Littérature africaine des années quatre-vingts : les tendances nouvelles du roman », dans *Présence francophone*, 41 (1992), p. 41-56.
- — —, *Configuration de l'énonciation interculturelle dans le roman francophone. Éléments de méthode comparative*, Cap-Saint-Ignace, Nuit Blanche Éditeur, 1996.
- SONY, Lab'Ou Tansi, *les Yeux du volcan*, Paris, Seuil, 1988.
- SPERBER, D. et WILSON, D., « les Ironies comme mentions », dans *Poétique*, 36 (1978), p. 399-412.
- TCHICAYA, U Tam'Si, *les Méduses ou les Orties de mer*, Paris, Albin Michel, 1982.