

RÉPUBLIQUE DU CAMEROUN  
Paix - Travail – Patrie

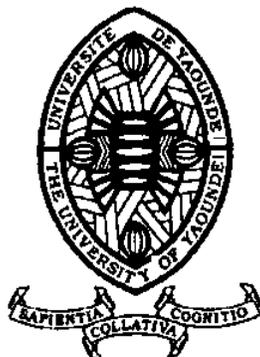
UNIVERSITÉ DE YAOUNDE I

FACULTÉ DES ARTS, DES LETTRES ET  
DES SCIENCES HUMAINES

CENTRE DE RECHERCHE ET DE FOR-  
MATION DOCTORALE EN ARTS,  
LANGUES ET CULTURES

UNITÉ DE RECHERCHE ET DE FORMA-  
TION DOCTORALE EN LANGUES ET  
LITTÉRATURE

DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS



REPUBLIC OF CAMEROON  
Peace - Work – Fatherland

UNIVERSITY OF YAOUNDE I

FACULTY OF ARTS, OF LETTERS  
AND SOCIAL SCIENCES

POST GRADUATE SCHOOL FOR  
ARTS, LANGUAGES AND CULTURES

DOCTORAL RESEARCH UNIT FOR  
LANGUAGES AND LITTERATURES

FRENCH DEPARTMENT

# L'ÉTUDE DE LA DÉRISION DANS *LE VENTRE* *DE L'ATLANTIQUE* DE FATOU DIOME

Mémoire présenté et soutenu publiquement le 1<sup>er</sup> Aout 2024 en vue de  
l'obtention du Diplôme de Master en Lettres Modernes Françaises

Spécialité : Stylistique Française

Par

**Anne Raïssa EBA**

Licenciée en Lettres Modernes Françaises

JURY :

**Président** : Gerard Marie NOUMSSI , Pr.,

**Rapporteur** : Alphonse Joseph TONYÈ, Pr.,

**Membre** : Vivien NJOUNGUI EDOUNG, C.C.



Juillet 2024.

RÉPUBLIQUE DU CAMEROUN

Paix - Travail – Patrie

UNIVERSITÉ DE YAOUNDE I

FACULTÉ DES ARTS, DES LETTRES ET DES  
SCIENCES HUMAINES

CENTRE DE RECHERCHE ET DE FORMA-  
TION DOCTORALE EN ARTS, LANGUES ET  
CULTURES

UNITÉ DE RECHERCHE ET DE FORMA-  
TION DOCTORALE EN LANGUES ET LIT-  
TÉRATURE

DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS



REPUBLIC OF CAMEROON

Peace - Work – Fatherland

UNIVERSITY OF YAOUNDE I

FACULTY OF ARTS, OF LETTERS AND  
SOCIAL SCIENCES

POST GRADUATE SCHOOL FOR ARTS,  
LANGUAGES AND CULTURES

DOCTORAL RESEARCH UNIT FOR LAN-  
GUAGES AND LITERATURES

FRENCH DEPARTMENT

# L'ÉTUDE DE LA DÉRISION DANS *LE VENTRE* *DE L'ATLANTIQUE* DE FATOU DIOME

Mémoire présenté et soutenu publiquement le 1<sup>er</sup> Aout 2024 en vue de  
l'obtention du Diplôme de Master en Lettres Modernes Françaises

Spécialité : Stylistique Française

Par

**Anne Raïssa EBA**

Licenciée en Lettres Modernes Françaises

JURY :

**Président** : Gerard Marie NOUMSSI , Pr.,

**Rapporteur** : Alphonse Joseph TONYÈ, Pr.,

**Membre** : Vivien NJOUNGUI EDOUNG, C.C.

Juillet 2024.

## DÉDICACE

À

Mes parents ENDOMISEK Simon et EYINGA ESSA'A Aggée epse ENDOMISEK pour  
leur amour indéfectible.

## REMERCIEMENTS

Qu'il nous soit permis de savoir gré à toutes les personnes qui ont contribué à rendre ce travail effectif. L'honneur nous est donné d'exprimer notre profonde gratitude à l'endroit de notre directeur de recherche, le Professeur Alphonse Joseph TONYÈ qui a accepté de diriger nos premiers pas dans la recherche malgré ses multiples engagements. Ses conseils et sa disponibilité ont participé efficacement à la réalisation de ce travail.

Notre profonde gratitude va également à l'endroit de tous les enseignants du Département de Français de l'Université de Yaoundé I, qui n'ont ménagé aucun effort dans la lourde tâche de nous donner des savoirs depuis notre entrée à l'Université jusqu'à ce jour. Nous pensons respectueusement au Professeur Christiane Félicité EWANÉ, Doyenne de la Faculté des Arts Lettres et des Sciences Humaines, aux Professeurs Gérard Marie NOUMSSI, Venant ELOUNDOU ELOUNDOU, sans oublier le Professeur Germain Moïse EBA'A, Chef du Département de Français pour leur accompagnement et leurs orientations.

Nous avons une pensée pour le Dr Vivien NJOUNGUI dont les critiques et les suggestions ont permis d'améliorer notre travail.

Nous exprimons à présent notre gratitude :

-aux membres de notre famille : Monsieur et madame Nnanga Obam, Simplicie Bourges Nnanga, Anita Endomisek, Yves Taylor Endomisek, pour leur apport multiforme dans la réalisation de ce mémoire.

-à nos camarades : Valérie Toka, Yves Ayissi, Emilienne Ngo Mandeng, pour leurs encouragements et leurs conseils.

-à nos amis : Tryphène Mvogo, Mireille Bessala Nguélé, Paule Darnelle Ntové, Laurene Talla Modoum pour leur soutien.

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

F.D. : Fatou Diome

*Le V.A.* : Le Ventre de l'Atlantique

COD : complément d'objet direct

S.N : Syntagme nominal

C.C : Complément circonstanciel

## RÉSUMÉ

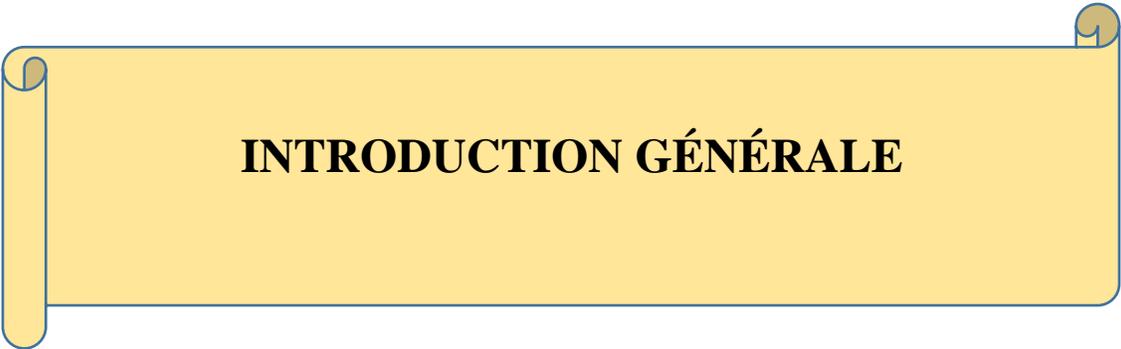
La présente étude s'inscrit dans le champ de la stylistique. C'est une discipline ayant pour objet d'étude le style des écrivains. Fatou Diome, auteure sénégalaise, dans son œuvre romanesque intitulée *Le Ventre de l'Atlantique* expose la face cachée de l'immigration. Ce roman se démarque par une pluralité des faits qui concourent à la dérision. C'est pourquoi, ce travail s'intitule : L'étude de la dérision dans *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome. La dérision se définit comme étant une moquerie dédaigneuse mêlée de mépris. Quels sont donc les mécanismes langagiers dont se sert l'auteure Sénégalaise pour rendre compte de la dérision ? À l'aide de la stylistique structurale de Michaël Riffaterre, nous montrons que la dérision dont fait usage l'écrivaine a un mécanisme complexe. La complexité de ce mécanisme provient du fait qu'en fonction de l'objectif visé par le locuteur, la dérision peut être soit péjorative soit méliorative. C'est ainsi qu'à travers l'étude des faits de langue à l'instar des figures de style, des modalités d'énonciations, du lexique, de l'implicite, nous démontrons que Fatou Diome s'emploie à dénoncer les problèmes sociaux et à sensibiliser les individus. De ce fait, la dérision se révèle être une arme qui permet à l'auteure d'atteindre ses objectifs tout en se protégeant des représailles éventuelles.

**Mots clés :** Style, stylistique, stylistique structurale, pragmatique, énonciation, dérision, ironie, sous-entendus, stéréotype.

## ABSTRACT:

The present study falls within the field of stylistics. It is a discipline whose object of study is the style of writers. Fatou Diome, Senegalese author, in her novel intitled *Le Ventre de l'Atlantique* exposes the hidden face of the immigration. This novel stands out for its plurality of facts which contributes to the derision. This is what this work was intitled: the study of derision in *Le Ventre de l'Atlantique*. Derision is defined as disdainful mockery mixed with contempt. So what are the language mechanisms that the Senegalese author uses to convey the derisory? Using Michael Riffaterre's theory of structural stylistics, we show that the derision used by the writer has a complex mechanism. Indeed, dependind on the objective sought by the speaker, derision can be either pejorative or meliorative. This is how throught the study of language facts like figures of speech, modalities of enunciation, the lexicon, the implicit we demonstrate that Fatou Diome wants to denounce social problems and raise awareness the individuals. As a result, the demon turns out to be a weapon that allows the author to achieve her objectives while protecting herself from any reprisals.

**Keywords:** Style, stylistic, structural stylistics, pragmatic, enunciation, derision, irony, stereotype, implied

A yellow scroll graphic with a blue outline, featuring a vertical strip on the left side and a small circular detail at the top right corner. The text is centered on the scroll.

# **INTRODUCTION GÉNÉRALE**

## 1- Présentation du sujet

Notre recherche part du constat selon lequel dans notre société, l'un des ressorts de la communication est le rire. Ce dernier est purement un fait social qui met les individus en confiance. Cependant, tous les rires ne font pas plaisir, particulièrement ceux qui ont pour visée la raillerie. C'est ainsi que la dérision est considérée de manière péjorative car, contrairement à une hilarité qui mettrait de bonne humeur, la dérision est souvent agressive et quelque fois dévalorisante. C'est dans ce sillage que notre sujet s'intitule l'étude de la dérision dans *Le Ventre de l'atlantique* de Fatou Diome.

Le mot dérision vient du latin « dérísio » qui signifie moquerie. C'est donc le fait de rire de quelque chose, de quelqu'un ou d'un comportement. Selon le *Dictionnaire de Français Larousse*, la dérision est « une moquerie dédaigneuse, raillerie mêlée de mépris »<sup>1</sup>. Une des notions qui l'avoisine est l'ironie. Pierre Fontanier établit le lien qu'il y a entre l'ironie et la dérision lorsqu'il retrace son étymologie : « les latins appelaient cette figure [ l'ironie ] *illusio, irrisio, dissimulatio*, et même *permutatio*, c'est-à-dire, dérision, dissimulation, raillerie, moquerie, permutation »<sup>2</sup>.

De plus, Dubois définit l'ironie comme étant « une figure consistant à dire le contraire de ce qu'on veut dire pour railler et non pour tromper »<sup>3</sup>. L'ironie serait donc, tout comme la dérision, négative par essence. C'est ce que confirme ces propos de Catherine Kerbrat-Orecchioni : « l'ironie attaque, agresse, dénonce, vise une cible [elle] est foncièrement dévalorisante »<sup>4</sup>. L'on peut établir le parallèle avec la dérision qui serait belliqueuse de nature.

Albert Camus, est allé dans le même sens dans un dialogue rapporté dans *Les Carnets* où on peut supposer que « G » étant Jean Grenier et « M », moi c'est-à-dire lui-même. Le dialogue se présente comme suit : « G : l'ironie n'est pas forcément issue de la méchanceté ; M : à coup sûr elle ne vient pas de la bonté »<sup>5</sup>. Ainsi donc, le sens courant du mot ironie est l'absence de bonté. Nous pouvons en dire autant de la dérision. Dans l'opinion commune elle a une connotation

---

<sup>1</sup> Larousse. Dans dictionnaire en ligne. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/français/d%C3%A9rision/24015> (consulté le 30 Avril 2022).

<sup>2</sup>P. Fontanier, (1968) *Les Figures de discours*, Paris, Flammarion p.113.

<sup>3</sup> J. Dubois et ali. (2001), *Dictionnaire de Linguistique*, Paris, Larousse-Bordas, p.258.

<sup>4</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, (1978), « Problèmes de l'ironie », in *Linguistique et sémiologie* p.p.11,12.

<sup>5</sup> A. Camus, (1964), *Les Carnets II*, Paris, éditions Gallimard, p. 165.

péjorative car la moquerie n'est jamais vue sous un jour favorable, encore moins s'il s'agit d'une moquerie dédaigneuse. Cependant, notre sujet aura pour but de démontrer que la dérision n'est pas que péjorative par essence, elle peut aussi avoir une visée méliorative.

Par ailleurs, la dérision n'est vue que sous l'angle dépréciatif puisqu'elle possède une compréhension ambiguë. En effet, certains peuvent prendre les propos dérisionnels au premier degré, c'est-à-dire qu'ils ne perçoivent que le rire qu'elle suscite. Pourtant, par-delà ce rire, il y a un message que l'auteur veut transmettre. De ce fait, notre sujet aura également pour but d'étudier les mécanismes langagiers qui rendent compte de la dérision.

## **2- Motivations de la recherche**

Notre recherche est fondée sur plusieurs motivations. La dérision est en effet un sujet qui nous intéresse grandement. Tout d'abord à cause de l'équivoque qu'elle suscite car, lorsque nous sommes en face des propos dérisionnels, l'on ne sait pas exactement quelle interprétation leur donner. En fait, l'on se demande si l'auteur de tels propos est sérieux ou à contrario s'il plaisante. Ainsi, décrypter les différents mécanismes de la dérision nous permettra d'aider nos concitoyens à mieux comprendre les propos dérisionnels qu'ils rencontrent au sein de la société. Ensuite, la dérision nous intéresse aussi pour l'hilarité qu'elle provoque. Elle est liée au comique et le rire permet en général de détendre l'atmosphère. De plus, notre sujet s'inscrit dans le domaine de la stylistique. C'est pourquoi, nous sommes également motivé par le besoin d'approfondir nos connaissances dans le vaste champ qu'est la stylistique.

## **3- Justification du choix du sujet et du corpus**

Plusieurs auteurs ont écrit des œuvres qui peuvent être considérées comme étant comiques. C'est le cas de Molière qui s'est attelé à faire la comédie des mœurs avec des pièces de théâtres telles que : *Le Tartuffe* (1664) ; *Dom Juan* (1665) ; *Le Misanthrope* (1666) ; *L'Avare* (1668) ; *Le malade imaginaire* (1673). Le comique se manifestait dans ces pièces à travers la peinture qu'il faisait de certains caractères humains à l'instar de l'hypocrisie, du libertinage et de l'avarice. Le rire qui en découlait avait pour but de corriger les vices de la société. Aussi Molière est connu pour être un écrivain comique contrairement à Albert Camus qui est réputé sérieux dans la mesure où son genre de prédilection n'était pas la comédie. Il est le précurseur du courant littéraire et

philosophique appelé l’Absurde<sup>6</sup>. Pourtant, lui aussi a fait grandement usage du comique tout au long de son œuvre. C’est pourquoi il a déclaré « toute mon œuvre est ironique »<sup>7</sup>. Nous pouvons confirmer cela lorsque nous lisons une pièce comme *Caligula* (1958), et des romans tels que *La Chute* (1956) et *L’Étranger* (1942). Les procédés issus du comique chez Camus ne sont pas aussi ostentatoires que chez Molière ; ils sont beaucoup plus subtils. Par exemple, dans les œuvres citées supra il présente des personnages froids, sans sentiments qui, se moquent de leurs semblables. Ces moqueries, quoiqu’assez choquantes, avaient pour objectif de révéler le dérèglement du monde et de la vie en générale. Tout ceci nous a fait comprendre qu’il existe une pluralité de comique. Peu importe si l’auteur est connu pour son sens de l’humour ou non, tout le monde peut en faire usage. Seulement, cet humour n’est généralement pas fortuit, comme nous venons de le voir avec les cas de Molière et Camus : il vise un objectif.

C’est ce que nous constatons également pour la dérision. Étant un procédé du comique, elle est risible. Seulement, le rire qu’elle suscite est souvent mal perçu par la société parce que c’est un rire dédaigneux, moqueur. Pire encore, les propos dérisionnels ne sont pas perceptibles par tous. Cela en raison de l’ambiguïté dans leur compréhension. D’aucuns peuvent prendre les propos dérisionnels au sens propre, pourtant ils méritent une réinterprétation. Ainsi, l’auteure sur laquelle est basée notre travail, à savoir Fatou Diome, a un style très particulier dans la mesure où elle use d’une écriture crue et quelque fois choquante, proche de celle d’Albert Camus. Le paradoxe étant que cette écriture, bien que froide, est mêlée d’humour. Par conséquent, elle a aussi, un objectif à atteindre à travers l’usage de ce style dérisionnel, style que nous nous proposons d’étudier dans notre mémoire.

À cet effet, le corpus qui est la dorsale de notre recherche est un roman de Fatou Diome. En effet, elle est une écrivaine sénégalaise née en 1968 à l’île de Niodor. Invitée régulièrement sur des plateaux télévisés pour donner ses positions sur certaines questions sociales et politiques, elle prône la liberté et l’égalité des individus. Dans une interview accordée à la revue « Humanité »<sup>8</sup>,

---

<sup>6</sup> Courant de pensée qui prône que l’existence est dénuée de signification ; il met en scène la déraison du monde dans laquelle l’humanité se perd. Camus a introduit sa philosophie dans son essai *Le mythe de Sisyphe* (1942, Gallimard) où ce personnage de la mythologie grecque a été condamné par Hadès à rouler perpétuellement un énorme rocher jusqu’en haut de la montagne, d’où il retombait sans cesse.

<sup>7</sup> A. Camus, Op.cit., p.249.

<sup>8</sup> Interview de Fatou Diome dans la revue Humanité, le 7 Août 2015, [Humanite.fr/ societe/fatou-diome/fatou-diome-je-suis-la-pour-gacher-le-sommeil-des-puissants-581117](https://www.humanite.fr/societe/fatou-diome/fatou-diome-je-suis-la-pour-gacher-le-sommeil-des-puissants-581117) (consulté le 28 Septembre 2022).

suite au drame de Lampedusa<sup>9</sup> où huit cent migrants venaient de perdre la vie en Méditerranée, elle déclare : « une vie reste une vie. Quelles que soient les ressources, les possessions, les carences, la pauvreté, ou la pigmentation de la peau ». C'est la raison pour laquelle elle dénonce les dirigeants européens de n'avoir rien fait pour empêcher cela. L'Europe devrait cesser de piller l'Afrique pour que les africains n'aient plus besoin d'aller chez eux chercher « des assiettes pleines »<sup>10</sup>.

Elle compte plusieurs œuvres à son actif, nous pouvons citer entre autres : *La Préférence nationale* (2001), *Le Ventre de l'Atlantique* (2001), *Kétala* (2006), *Inassouvies nos vies* (2008), *Celles qui attendent* (2010) et *Impossible de grandir* (2013). Lorsque nous lisons ses œuvres, nous constatons qu'elle y dépeint dans la plupart quelques pans de sa vie. Cela est beaucoup plus évident dans *Le Ventre de l'Atlantique*<sup>11</sup>, notre ouvrage de corpus. Il se trouve à la lisière entre l'autobiographie et la fiction. Selon Philippe Lejeune<sup>12</sup>, l'autobiographie est un : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ». Ce genre est fondé sur un contrat qu'on nomme « pacte autobiographique », théorie développée toujours par le même auteur. Selon lui, dans le cadre d'une autobiographie, il existe une sorte de pacte implicite entre le lecteur et l'auteur. L'auteur s'engage à se montrer tel qu'il est et à dire la vérité sur sa vie et en échange, le lecteur émet un jugement juste. D'une part, le roman autobiographique est considéré comme un roman car le lecteur le voit comme un récit fictionnel ayant des caractéristiques littéraires. D'autre part, il est autobiographique parce que le lecteur reconnaît des aspects de la vie de l'auteur, par exemple des événements factuels, des noms.

Nous pouvons dire que *Le Ventre de l'Atlantique* est un roman autobiographique car nous voyons des similitudes entre la vie de Salie, personnage principal de l'œuvre, et celle de Fatou Diome. D'ailleurs, en 2013, dans une interview accordée à Claire Rénée Mendy<sup>13</sup>, alors qu'elle parlait de son dernier roman *Impossible de grandir* (2013), elle dit de son personnage salie : « c'est aussi vraiment la petite fille que j'étais », raison de plus pour nous de voir la proximité entre les deux. Dans la même interview, elle a évoqué le fait qu'elle est une fille illégitime élevée par ses

---

<sup>9</sup> Le 3 Octobre 2013, une embarcation transportant plusieurs migrants clandestins fait naufrage près de Lampedusa, île italienne proche de la Sicile.

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> F. DIOME, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2003.

<sup>12</sup> P. LEJEUNE, (1975) *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions Points Essais, p.14.

<sup>13</sup> C.R. MENDY, « *Impossible de grandir* de Fatou Diome, Ecrire : une quête de vérité intérieure », *Amina*, no. 518, juin 2013, p.64-65, <http://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINAdiome2013.html>, (consulté le 28 Septembre 2022).

grands-parents, ce qui a fortement marqué sa vie. Elle n'avait pas forcément l'intention d'aller en France, sauf peut-être pour le tourisme. Seulement, à l'âge de 22 ans elle rencontre un Alsacien à Dakar, se marie avec lui et décide de le suivre en France. N'étant pas acceptée par ses beaux-parents, elle se sépare de son époux après deux ans de mariage. Dans un article publié dans le journal en ligne « pressafrik »<sup>14</sup> en 2013, il y est mentionné qu'elle a dû faire des ménages pour subsister et financer ses études pendant six ans. En ce qui concerne Salie, elle aussi est fille illégitime née sur la petite île de Niodor au sud-ouest du Sénégal. Partie à l'étranger pour suivre son mari français, elle cherche à échapper à l'atmosphère étouffante sur l'île. Elle divorce quelques années après son arrivée en France et elle est obligée de faire des ménages pour subvenir à ses besoins. Tout comme Fatou, elle est écrivaine et vit à Strasbourg. Elle raconte les joies et les déboires de ses propres aventures migratoires. Elle démontre que la France n'est pas l'Eldorado tant rêvé par les immigrants.

Nous avons choisi ce roman pour plusieurs raisons. Nous y rencontrons une abondance de propos dérisionnels contrairement à d'autres œuvres de Fatou Diome telles qu'*Inassouvies nos vies* (2008) et *Celles qui attendent* (2010). Nous en avons pour preuve qu'à la quatrième de couverture de cette œuvre, nous pouvons y lire les propos suivants : « distillant leurre et espoir, ce premier roman, sans concession est servi par une écriture pleine de souffle et d'humour » ; l'humour étant un aspect de la dérision. Cette écriture peut s'expliquer du fait qu'il s'agisse d'un roman autobiographique. Elle y raconte des faits qu'elle a vécus, sa vie au Sénégal et l'accueil qu'elle a reçu en France. De plus, cela présenterait la dérision sous un autre jour.

À titre de rappel, dans l'opinion commune la dérision est vue de manière péjorative. Cependant, dans la conversation retranscrite par Camus entre Jean Grenier et lui, après avoir exprimé que l'ironie proviendrait de l'absence de bonté, Grenier ajoute une nuance lorsqu'il dit : « non mais peut-être de la douleur, à quoi on ne pense jamais chez les autres »<sup>15</sup>. Selon Grenier, l'ironie peut provenir de la douleur et cela explique aussi la dérision. Diome userait certainement de la dérision à cause du fait qu'elle a beaucoup souffert : elle avait été maltraitée dans sa société du fait de son illégitimité et ensuite a reçu un mauvais accueil en France. Ainsi, la dérision ne pourrait pas être

---

<sup>14</sup> Mamoudou Ndiaye, Fatou Diome : « Au nom de tous les bâtards du Sénégal... », le 31 Octobre 2013, <http://www.pressafrik.com/2013/10/31/fatou-diome-au-nom-de-tous-les-batards-du-senegal/?amp=1> (consulté le 29 septembre 2022).

<sup>15</sup> A. Camus, Op.cit., p.165.

méchante par essence car elle permet d'évacuer sa souffrance et sa colère, tout en dévoilant les maux de la société.

De plus, pour Jankélévich « ironiser [...] c'est s'absenter »<sup>16</sup>. Selon Kerbrat-orécchioni, la posture de l'ironiste marquerait une « distance »<sup>17</sup> vis-à-vis de son dire, posture souvent associée à un refus de s'engager dans son discours et à ce titre souvent critiquée dans le monde politique. De ce fait, Fatou Diome userait de la dérision dans son roman pour prendre une distance vis-à-vis de son récit. Le sujet de l'immigration ayant toujours été un sujet délicat, en le traitant, l'écrivaine voudrait éviter les représailles éventuelles. D'autant plus qu'elle le fait de manière qui se veut objective en fustigeant aussi bien la société d'accueil que la société d'origine. Par ailleurs, la dérision lui donne une touche d'humour qui lui permet de relativiser et d'aérer le récit puisqu'elle parle des sujets importants comme la relation France/Sénégal.

Dans cette optique, *Le Ventre de l'Atlantique* sied bien avec notre sujet et nous permet d'examiner la dérision de manière méliorative parce que non seulement l'auteure ne s'en sert pas dans l'unique but de nuire mais encore, elle donne une touche d'humour qui met le lecteur dans la bonne humeur.

#### **4- Problème du sujet**

Selon Gordon Mace, un problème est « un questionnement à propos de ce que l'on ne sait pas concernant tel ou tel sujet et un questionnement concernant ce qu'on veut apprendre sur ce même sujet »<sup>18</sup>. C'est alors une question à résoudre par un raisonnement scientifique. Il poursuit en précisant que ce problème n'émerge pas du néant mais plutôt, il résulte « d'un constat d'échec par rapport à la connaissance que nous avons de tel ou tel sujet »<sup>19</sup>. Ainsi, le problème scientifique naît toujours d'un constat. En ce qui concerne notre sujet, nous partons du constat selon lequel, la dérision est un sujet qui prête à équivoque dans la mesure où elle peut être très aisément considérée de manière dépréciative. Tout comme l'ironie, la dérision peut être perçue

---

<sup>16</sup> V. Jankélévich, (1964), *L'ironie*. Paris, Flammarion, p.21 cité par C. Kerbrat-orécchioni, (2013) Humour et ironie dans le débat Hollande-Sarkozy de l'entre-deux-tours des élections présidentielles (2 Mai 2012), *Langage et Société*, Maisons des sciences de l'Homme, Paris, p.51.

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> G. Mace, F. Pétry, *Guide d'élaboration d'un projet de recherche*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 37.

<sup>19</sup> Ibid, p.38.

comme étant méchante par essence car il s'agit d'une moquerie dédaigneuse. Pourtant, la dérision peut aussi revêtir un aspect favorable, aspect que nous rencontrons dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome, dans la mesure où elle englobe certaines figures à l'instar de l'humour qui détend généralement l'atmosphère et met d'humeur joyeuse. Elle englobe également l'autodérision qui permet à notre auteure de ne pas trop se prendre au sérieux et ainsi d'encourager des valeurs comme l'humilité, la tolérance, l'hospitalité, le respect de l'autre et de soi.

À cet égard, notre sujet pose le problème de l'impact socio communicationnel de la dérision dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome. Autrement dit, la dérision peut revêtir plusieurs formes.

## **5- Problématique**

Selon Michel Beaud : « la problématique, c'est l'ensemble construit autour d'une question principale, des hypothèses de recherche et des lignes d'analyse qui permettront de traiter le sujet choisi »<sup>20</sup>. En d'autres termes, la problématique est la question principale sur laquelle notre sujet va s'appuyer. La problématique qui sous-tend notre recherche est déclinée de la manière suivante :

Quels sont les mécanismes langagiers qui rendent compte de la dérision dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome ? En termes simples, quelles sont les stratégies mises en place par Fatou Diome pour un usage efficace de la dérision ? De cette question principale découlent les questions de recherches ci-dessous :

- Quels sont les ressorts linguistique et stylistique de la dérision dans cette œuvre romanesque ? Concrètement, sur quoi repose la dérision dans *Le V.A* ?
- Quel est l'objectif visé par l'auteure dans le choix des faits qui attestent de la dimension dérisionnelle ?

## **6- Les hypothèses**

À la suite des questions de recherches viennent les hypothèses qui sont, selon Jean-Louis Loubet del Bayle « des propositions de réponses à ces questions »<sup>21</sup>. C'est donc des réponses

---

<sup>20</sup> M. Beaud, (2006), *L'Art de la thèse*, Paris, La découverte, p.55.

<sup>21</sup> J-L, Loubet Del Bayle, (2000), *Initiation aux méthodes des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, p.260.

provisoires à la problématique. En ce qui concerne notre sujet, comme hypothèse principale nous avons : les mécanismes langagiers qui rendent compte de la dérision dans le roman seraient entre autre constitués des figures macro et micro structurales. Ces mécanismes engloberaient également les contenus implicites qui permettraient à l'auteure de se moquer de certaines personnes et institutions sans souffrir de représailles telles que les censures ou les critiques. Les hypothèses secondaires sont les suivantes :

- Les ressorts linguistique et stylistique de la dérision dans le roman seraient les figures de style telles que l'ironie et l'hyperbole qui permettent à l'auteure de se distancier de ses propos.
- Fatou Diome, à travers l'usage de la dérision, ambitionnerait non seulement de mettre en lumière les problèmes sociaux, mais aussi et surtout de dénoncer les comportements déviants de ses contemporains. En outre, l'écrivaine voudrait éduquer et sensibiliser ses semblables avec l'intention ultime de les rendre plus consciencieux face aux problèmes et difficultés existentiels de la société de référence.

## **7- Objectifs de la recherche**

Dans cette recherche, nous nous donnons pour objectif de :

- Recenser les faits langagiers propre à la dérision ;
- Montrer comment Fatou Diome décline les facteurs énonciatifs et stylistique dans l'optique d'exposer les problèmes sociaux.

## **8- Revue de la littérature**

Le sujet de la dérision a préoccupé plusieurs chercheurs à travers le monde. Nous avons classé ces travaux en deux groupes : les travaux littéraires et les travaux de langue.

### **A- Les travaux littéraires :**

La revue « *Hermès* » a concentré tout un numéro sur la dérision : il s'agit du numéro 29 publié en 2001. L'article introductif d'Arnaud Mercier intitulé « pouvoirs de la dérision, dérision des pouvoirs » nous fait un panorama des aspects de la dérision abordés dans le numéro. Il s'agit d'étudier les différents pouvoirs/ autorités victimes de la dérision, les codes et les conventions qui

sont remis en cause et surtout, il s'agit de voir jusqu'où peut mener la dérision, autrement dit les risques. En ce qui concerne le premier cas, les autorités victimes de la dérision sont beaucoup plus les hommes politique<sup>22</sup>. Dans le second cas, la dérision remet en cause le comportement hypocrite de la société. Et généralement, le risque que court celui qui fait un mauvais usage de la dérision est le rejet<sup>23</sup> ; ceci a été illustré avec le cas de Lenny Bruce. Celui-ci a fait l'objet de plusieurs procès car il avait beaucoup de légèreté dans ses sketches et allait jusqu'à choquer son public. Ainsi donc, le résultat de ces différents articles est que le comique devrait tenir compte de la sensibilité de son auditoire.

Elisabeth Crouzet-Pavan dans son livre *La dérision au Moyen-Âge. De la pratique sociale au rituel politique* publié en 2007 a abordé la dérision sous plusieurs formes : d'abord sous la forme de l'ironie et du rire présentée à travers les miracles de la sainte. Ensuite, sous la forme d'une arme. En effet, dans les sociétés médiévales, où l'honneur était au centre de tout, la dérision était employée par les empereurs pour démoraliser l'ennemi, disqualifier le rival, abolir l'honneur et l'humanité même du vaincu. Enfin, sous la forme de la compassion car elle pousse à l'émotion et à la sympathie du personnage tourné en dérision. De plus, Lucienne Deschamps a pareillement traité du terme de la dérision dans son article intitulé « l'autodérision de Sénèque dans sa Médée » publiée dans la *Revue des Études Anciennes* en 2002. Il est assez surprenant pour un philosophe stoïcien de faire usage de la dérision pourtant, elle démontre bel et bien que Sénèque fait de l'autodérision car il se moque des échecs qu'il a eus surtout vis-à-vis de son disciple Néron et de la manière dont il était traité par ses contemporains, avec peu de considération.

Des thèses ont aussi été rédigées sous le thème de la dérision. Nous pouvons citer la thèse de Doctorat d'Isabelle Bunisset soutenue à l'Université de Bordeaux 3 en 2002 intitulée : *La dérision dans les premiers romans céliniens*. Elle analyse le fonctionnement de la dérision selon une double perspective : l'écriture et l'imaginaire. Elle a pour objectif de dégager les phénomènes et les traductions formelles de la dérision et d'en déterminer les motivations et les implications intimes. Dans l'écriture de Louis Ferdinand Céline, l'univers entier est gouverné par l'obsession de la mort, qu'il s'agisse de l'existence fébrile des hommes ou de la dégradation inéluctable du monde matériel. De ce fait, la conclusion à laquelle elle arrive est que la dérision célinienne va à l'encontre

---

<sup>22</sup> S. Bonnafous, L'arme de la dérision chez J.-M. Le Pen, *Hermès*, P 53-63.

<sup>23</sup> I. Van de Geuchte, Quand la dérision va trop loin : Lenny Bruce, le comique censuré, *Hermès*, p. 165-173.

de cette pensée ambiante, elle réside dans l'intensité d'une écriture qui offre un puissant démenti au pessimisme ambiant et qui ne cesse de combattre la mort dans les mots.

Sandrine Berthelot a quant à elle soutenu la même année, à l'Université de Paris 4, une thèse de Doctorat intitulée : *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870) : genèse, épanouissement et sens du grotesque*. Elle part du constat que les romans de la période réaliste en France se caractérisent par leur dérision. Dès lors, du réel à l'écriture se pose le problème du grotesque que Victor Hugo théorise dans la préface de *Cromwell* qui sera d'ailleurs la théorie qu'elle va utiliser. Le grotesque renvoie à une nouvelle esthétique en rupture complète avec les canons classiques. Pour ce faire, elle démontre que les auteurs de cette période font usage de l'ironie et la blague pour évoquer la vanité bourgeoise ou la bêtise humaine.

## **B- Les travaux de langue**

La dérision ayant un lien avec la satire, G. Mendo Ze a fait une étude sur la satire dans toute une partie de sa thèse de Doctorat publiée en 1984 dont la réédition est parue en 2006 sous le titre : *La prose romanesque de Ferdinand Oyono : essai d'analyse ethnostylistique*. Comme le titre le suggère, la théorie qu'il a utilisée est l'ethnostylistique qui a pour objet d'étude le texte africain. Il part des procédés tels que le comique et l'ironie pour étudier la dérision. De même, les phrases assertives et interrogatives lui ont permis de mettre en relief les problèmes liés aux comportements des blancs et des noirs dans la situation coloniale que décrit Ferdinand Oyono. Il obtient pour résultat que le milieu dans lequel se trouve l'auteur a influencé son œuvre.

Dans un article, *L'écriture satirique dans trilogie de Ferdinand Oyono*, édité en 2007, Alphonse Tonyè étudie la satire dans les œuvres romanesques de cet écrivain. Il part des stéréotypes caractéristiques, des différences entre Noirs et Blancs pour montrer que le contact des cultures, des langues et des modes de vie de ceux-ci fait ressortir des valeurs opposées. Ces oppositions mettent en relief les comportements spécifiques et culturels de chaque composante sociologique. Il dénonce à cet effet, aussi bien les attitudes des blancs que celles des noirs à travers les procédés tels que l'ironie, la dérision et le comique.

À l'Université de Yaoundé 1, le mémoire de D.E.A d'Adèle Dongho Kana intitulé : *l'écriture de la satire dans 53 cm de Sandrine Bessora*, soutenu en 2009, étudie les stratégies mises en place par Bessora pour détruire sa cible qui n'est autre que l'administration française. Pour ce faire,

elle utilise la stylistique descriptive de Charles Bally qui se concentre sur l'étude des faits expressifs. Elle fait donc usage de plusieurs stratégies du comique telles les procédés de la caricature, pour mettre en relief la dénonciation des méfaits de l'immigration. Adèle Kana démontre que Besora use de la satire pour détruire les thèses racistes.

Dans la même lancée, le mémoire de Master de Nicole Nadine Madjoug : *Les procédés satiriques dans les lettres persanes de Montesquieu*, soutenu en 2011, montre les différents procédés mis en œuvre dans ce roman épistolaire. Elle fait usage de la stylistique structurale de Riffaterre qui s'intéresse aux faits qui constituent un écart à la norme. Nadine Madjoug démontre que *Les lettres persanes* est une œuvre satirique ayant pour cible la religion catholique, la monarchie, les intellectuels et les femmes. Elle arrive au résultat selon lequel l'auteur fait usage de la satire pour étaler non seulement les problèmes de la société européenne mais aussi ceux de la société orientale.

La dérision ayant aussi un lien avec la révolte, le mémoire de Master de Syapdje Emilienne intitulé *L'écriture de la révolte dans le Ventre de l'atlantique et Celles qui attendent de Fatou Diome* soutenu en 2013, a retenu notre attention. Grâce à la théorie de Charles Bally sur la stylistique de l'expression qui étudie les faits d'expression entendus dans leur caractère affectif, elle s'intéresse aux processus dialogiques et discursifs qui permettent à Fatou Diome d'exprimer sa révolte. Elle arrive à la conclusion selon laquelle, il existe dans l'écriture féminine, cet élément qui pousse la femme à décrire ce qui caractérise sa condition sociale et à mettre en exergue sa conception d'une lutte socio-politique et intellectuelle.

## **9- Intérêt du travail**

De ce qui précède, nous pouvons affirmer sans risque de nous tromper que l'intérêt de notre travail reposerait sur quatre points fondamentaux à savoir : les cibles, les objectifs, le cadre théorique et le corpus. En ce qui concerne les cibles et les objectifs, la dérision étudiée par nos devanciers visait les autorités, la société médiévale, l'église catholique, la monarchie et les intellectuels. Elle avait pour but de combattre les concepts tels que la mort et la bêtise humaine, mais aussi de dénoncer les problèmes de la société européenne.

Cependant la dérision envisagée selon Fatou Diome dans notre travail, aura certes pour cible la France, mais elle sera beaucoup plus concentrée sur les hommes et les femmes noirs, les

sénégalais en particulier et les africains en général. De plus, le but de notre auteure est de sensibiliser ses contemporains sur la nécessité d'une remise en question comportementale, car les africains ont des attitudes qui favorisent les divisions. Nous verrons donc que Fatou Diome a pour objectif de promouvoir le vivre-ensemble et l'acceptation.

Pour ce qui est du cadre théorique et du corpus, nos prédécesseurs ont fait usage de la théorie de l'ethnostylistique de Mendo Ze et celle de la stylistique expressive de Charles Bally. De plus, ils se sont appuyés sur les textes de Ferdinand Oyono, de Sandrine Bessora et de Monstesquieu. Nous étudierons la dérision du point de vue de la stylistique structurale de Riffaterre. Ce cadre théorique nous permettra d'envisager le fait stylistique comme étant un écart par rapport à la norme. Notre corpus est un texte de Fatou Diome à savoir *Le Ventre de l'Atlantique*. Certes, l'un de nos prédécesseurs cités, à savoir Syapdje Emilienne, a déjà eu à travailler sur ce texte, mais c'était dans le cadre de l'étude de la révolte et non de la dérision

## 10- Cadre théorique et méthodologique applicable

### ➤ Théorie

Le domaine dans lequel nous logeons notre travail est la stylistique. Selon Bernard Dupriez : « la stylistique apparaît au carrefour de bien de routes : la grammaire, la linguistique comparée, la statistique, l'histoire littéraire, la caractérologie, la rhétorique, la dialectique, la critique... »<sup>24</sup>. Elle est donc considérée comme une sorte d'inter-discipline, un mélange de plusieurs disciplines. Sa définition la plus répandue est celle que l'on retrouve dans le *Dictionnaire de linguistique* : « la stylistique est plus souvent l'étude scientifique du style des œuvres littéraires »<sup>25</sup>. Pourtant, la notion de style qui constitue l'objet de la stylistique est une notion très vague. C'est pourquoi Gerard Genette l'a défini comme étant « la manière de faire ce qu'on fait »<sup>26</sup>. Ainsi, il existe une pluralité de style. Anne Herschberg-pierrot souligne : « cette approche convient aussi bien au style créé par un styliste de mode (l'emploi aujourd'hui le plus fréquent), au style d'un joueur de tennis, comme à l'idée d'un style de vie. »<sup>27</sup>. Ainsi donc, pour mieux comprendre cette notion, il serait approprié de partir de son étymologie. Le mot style vient du latin « *stilus* » qui signifie poinçon. Dans

---

<sup>24</sup> B. Dupriez, (1972) « Une linguistique structurale est-elle possible ? » in *Le français moderne n°4*, p. 337.

<sup>25</sup> J. Dubois, (2001), *Dictionnaire de Linguistique*, Paris, Larousse-Bordas, p. 499.

<sup>26</sup> G., Genette, (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil, p. 95.

<sup>27</sup> A., Herschberg-Pierrot, (2005) *Le Style en mouvement, littérature et art*, Paris, éditions Belin Sup-lettres, p.4.

l'antiquité, c'était un instrument qui servait à écrire avec un bout aplati qui servait à effacer. Par métonymie de l'instrument, ce terme renvoie de nos jours à l'écriture elle-même, le langage considéré relativement à ce qu'il a de caractéristique ou de particulier pour la syntaxe et même pour le vocabulaire, dans ce qu'une personne dit, et surtout dans ce qu'elle écrit.

Il existe plusieurs types de stylistique parmi lesquels la stylistique de l'expression théorisée par Charles Bally. Pour lui, la stylistique s'emploie à étudier les mécanismes même de l'expressivité, les signes par lesquels la langue produit, exprime l'émotion, rend compte des mouvements de l'esprit. Nous avons également la stylistique de l'énonciation d'Emile Benveniste : ici, l'on s'intéresse davantage à la présence de l'homme dans le langage à partir des éléments que l'on appelle modalisateurs, embrayeurs. La stylistique génétique de Léo Spitzer qui se propose de faire une étude individuelle du style des écrivains. Roman Jakobson avec sa stylistique fonctionnelle, étudie les différentes fonctions du langage. À sa suite nous avons la stylistique structurale théorisée par Michaël Riffaterre. Il se propose d'étudier les éléments contrastant qui brisent le pattern c'est-à-dire le modèle établi par le texte. La sémiostylistique de Georges Molinié quant à elle, est centrée sur l'instance réceptrice car selon lui, il n'y a de stylistique qu'interprétative. Enfin, l'ethnostylistique de Gervais Mendo Ze qui est une méthode d'analyse du texte africain stipulant que le message linguistique est en liaison avec l'ensemble des circonstances de communication particulière de l'énonciation.

En ce qui concerne notre mémoire, nous avons choisi comme cadre théorique la stylistique structurale de Michaël Riffaterre telle que développée dans son ouvrage intitulé : *Essais de stylistique structurale*. Cette stylistique tire son origine dans les études de phonologie de l'école de Prague dont l'un de ses représentants bien connu est Roman Jakobson. Ce dernier est beaucoup plus reconnu pour son étude sur les fonctions du langage. Il en distingue six essentielles à savoir la fonction expressive ou émotive, la fonction impressive ou conative, la fonction référentielle, la fonction phatique, la fonction métalinguistique et la fonction poétique. Seulement, Riffaterre remplace cette dernière par la « la fonction stylistique » lorsqu'il affirme : « il semble plus satisfaisant de dire que la communication est structurée par cinq fonctions directionnelles et que son intensité (depuis l'expressivité jusqu'à l'art) est modulée par la fonction stylistique »<sup>28</sup>. Elle a plus

---

<sup>28</sup> M. Riffaterre, (1971), *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, p.154.

d'avantage que la précédente acception car elle prend en compte non seulement les textes poétiques mais aussi toutes les formes de production littéraire.

Riffaterre est à l'origine d'une nouvelle conception du mot style. Jusqu'ici, le style était considéré comme étant un écart par rapport à la norme linguistique. Cependant, Riffaterre stipule que ce critère est inutilisable. Il en est de même pour la norme comme étant l'idiolecte c'est-à-dire la langue de l'écrivain. Pour lui, la norme est égal au contexte : tout texte met en lumière une norme, une régularité appelée modèle ou « pattern »<sup>29</sup>. Si un facteur d'irrégularité appelé ici stimulus<sup>30</sup> intervient, la survenue de ce modèle imprévisible orchestre un contraste ou rupture appelée brisure d'équivalence. Selon Mendo Ze, la brisure d'équivalence est « l'insertion d'un élément inattendu dans le pattern constitué par l'emploi d'un ensemble d'éléments convergents »<sup>31</sup>. Cette rupture attire l'attention de l'instance réceptrice que Riffaterre présente ainsi : « le groupe d'informateur utilisé pour une séquence stylistique entière sera appelé archilecteur »<sup>32</sup>. Cet archilecteur sera convié à identifier les faits de style aussi bien au niveau micro-contexte que macro-contexte.

Ainsi, le procédé stylistique tire sa valeur de son contraste avec le micro-contexte que Mendo Ze définit comme étant « un contexte intérieur (au texte) qui crée l'opposition constitutive du procédé stylistique. Il se limite strictement [...] à l'ensemble des éléments marqués imprévisibles, des éléments non-marqués »<sup>33</sup>. De manière simplifiée, il s'agit de l'endroit où l'on remarque le procédé stylistique qui est une opposition entre le contexte et l'élément imprévisible. Le procédé stylistique tire également sa valeur de son rapport avec le macro-contexte qui selon Riffaterre « est la partie du message littéraire qui précède le procédé stylistique et qui lui est extérieur »<sup>34</sup>. Autrement dit, il s'agit de l'endroit où le lecteur perçoit l'existence d'un patron suivi. Il se confond avec le segment de l'énoncé qui précède le procédé stylistique, qui modifie ce contraste en l'amplifiant ou en l'atténuant.

---

<sup>29</sup> Ibid, p.59.

<sup>30</sup> J. Dubois et alii. (2001), *Dictionnaire de Linguistique*, Paris, Larousse-Bordas, p. 493 : « Dans la théorie béhavioriste, un stimulus est un événement (S) qui provoque une réponse (R) Le stimulus verbal peut être à la fois une réponse (r) au stimulus S et un stimulus (s) pour la réponse finale (R). »

<sup>31</sup> G. Mendo Ze, (2009). *S... Comme stylistique: propositions pour l'ethnostylistique*, Paris, L'Harmattan, p.159.

<sup>32</sup> M. Riffaterre, Op.cit., p.46.

<sup>33</sup> G. Mendo Ze, Op.cit., p.160.

<sup>34</sup> M. Riffaterre, Op.cit., p.80.

Selon Riffaterre, cette théorie est basée sur quatre principes fondamentaux :

- **L'immanentisme du fait stylistique :**

Le fait stylistique ne peut se trouver qu'à l'intérieur du texte littéraire qui est le modèle ou le pattern. Les éléments dépendent les uns des autres ; ils ne peuvent être compris que pris ensemble.

- **La combinatoire diachronie/ synchronie :**

Contrairement au structuralisme saussurien qui privilégie l'étude synchronique sur la diachronie, Riffaterre juge que ces deux composantes ne sont pas séparées mais se complètent. Si un lecteur moderne étudie un texte ancien, les traits de l'époque, les archaïsmes, vont créer des contrastes qui vont susciter des brisures d'équivalences qui seront étudiées par le stylisticien.

- **La pertinence du décodeur :**

La stylistique est centrée sur le décodeur qui rend compte des stimulus encodés dans le texte littéraire. Le décodeur ici est un architecte qui peut non seulement repérer les procédés stylistiques, mais également expliquer leur fonction esthétique : il s'agit donc du stylisticien. Selon Dubois et alii<sup>35</sup>, « le stylisticien est un architecte, sorte de somme de tous les lecteurs, c'est-à-dire qu'il se donne la culture maximale (lecture des critiques, dictionnaires, etc.) pour repérer les unités dont l'auteur a balisé son texte ». C'est donc une stylistique essentiellement centrée sur la réception.

- **Le surcodage du fait de style :**

Selon Riffaterre : « j'entends par style l'emphase (expressive, affective ou esthétique) ajoutée, sans altération sémantique, à l'information que porte la structure linguistique. Ce qui revient à dire que le langage exprime et que le style souligne »<sup>36</sup>. Du fait de sa clôture, à côté des codes *a priori* (langue, genre), l'œuvre ajoute un code *a posteriori*, un surcodage (codage supplémentaire),

---

<sup>35</sup> J. Dubois et alii (2001), *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, Paris, p.500.

<sup>36</sup> M. Riffaterre, *Op.cit.*, p.155.

des significations supplémentaires où les valeurs jouent différemment. Pour lui, le texte littéraire porterait alors plusieurs informations, d'où la notion de surcodage.

### ➤ **Méthode**

Tout en sachant que le fait stylistique chez Riffaterre est l'élément imprévisible chargé de surcodage, sa méthode se présente comme suit : observation, répertoriage et interprétation du fait stylistique. En ce qui concerne notre sujet, nous ne nous attarderons pas sur tous les éléments contrastants ou alors sur tous les faits de style. Nous relèverons uniquement ceux qui nous renseignent sur la dérision ensuite nous allons les analyser afin d'en tirer des conclusions pertinentes.

À côté de la stylistique structurale de Riffaterre, nous pouvons également ajouter les théories suivantes :

#### ❖ **La pragmatique linguistique**

Maingueneau la définit comme étant « l'étude du langage en contexte »<sup>37</sup>. Elle s'intéresse au destinataire du message. L'approche pragmatique considère les textes comme relevant d'une activité de communication ritualisée dans laquelle le discours ne cesse de réaffirmer son droit à la parole. Elle étudie donc les réactions du destinataire/ interlocuteur et cherche à agir sur ce dernier. Dans le cadre du discours littéraire, la réception n'est nulle autre que le lecteur. C'est la raison pour laquelle nous étudierons les interactions conversationnelles selon Catherine Kerbrat-Orécchioni. Dans cette optique, nous nous attarderons particulièrement sur les marques d'adresse au lecteur à l'instar des apostrophes, de l'impératif et même de l'implicite dans le texte. Cela nous permettra de dégager l'intention de communication de l'auteure et donc de déterminer l'objectif de l'usage d'une écriture dérisionnelle.

#### ❖ **Les théories de l'énonciation**

Selon Benveniste, il s'agit de la « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation. »<sup>38</sup> Pour Ascombre et Ducrot, l'énonciation est « l'activité langagière exercée

---

<sup>37</sup> D. Maingueneau, (2005), *Pragmatique du discours littéraire*, Paris, Armand Colin, p.16.

<sup>38</sup> E. Benveniste, (1970), « L'appareil formel de l'énonciation » in *Langage*, n° 17, p.12.

par celui qui parle au moment où il parle. »<sup>39</sup> Cela suppose que l'énonciation étudie l'inscription du locuteur dans son propre discours. Par-là, nous voyons que l'énonciation est liée à la notion de subjectivité langagière. Kerbrat-Orecchioni définit un énoncé subjectif comme étant un énoncé dans lequel un « sujet d'énonciation se trouve émotionnellement impliqué dans le contenu de son énoncé. »<sup>40</sup> Nous nous appuyerons donc sur l'énonciation selon Benveniste. Nous étudierons particulièrement les pronoms personnels, les informants spatiaux temporels et les subjectivèmes affectif et évaluatif.

## 11- Plan de l'étude

Sur le plan structurel, notre travail s'organise en deux parties de deux chapitres chacune. La première partie intitulée : **aperception théorique et conceptuel** s'intéresse particulièrement aux outils théorique et épistémologique. Le chapitre 1, porte sur la **stylistique et les disciplines connexes**. Il présente les grandes tendances stylistiques et les sciences analogues à la discipline. Ce chapitre, nous donne de constater que les différentes stylistiques évoquées ont prôné la méthode d'analyse immanente des textes. Cependant, il met sur orbite le contexte de production des œuvres, car tous les textes sont pourvus d'un substrat culturel indéniable. Le chapitre 2, intitulé **conceptualisation de la dérision et approche organisationnelle de l'œuvre** parle de l'esthétique de la dérision et des modalités d'énonciation dans *Le Ventre de l'Atlantique*. Dans ce chapitre, nous présentons les différentes formes que peut prendre la dérision à savoir la satire et l'humour. De plus, l'étude de la situation énonciative du texte montre la place réservée à la femme dans la société de Niodior au Sénégal. Dans ce contexte, cette dernière est marginalisée.

La deuxième partie a pour titre : **Rhétorique de la dérision dans l'œuvre de Fatou Diome**. Il y est évoqué les registres de langue et les figures de rhétoriques qui concourent à dévoiler la dérision. Le chapitre 3, intitulé : **la terminologie et le champ de la dérision** analyse le vocabulaire dérisionnel et les faits langagiers qui rendent compte des problèmes sociaux exprimés dans cette œuvre. Le chapitre 4, porte sur **les figures et les stratégies de la dérision**. Il analyse les différents types de dérision et les figures de style mis en œuvre pour l'exprimer. De plus, il aborde les stratégies discursives et la dérision implicite.

---

<sup>39</sup> J-C. Ascombre, O. Ducrot, (1976), « L'argumentation dans la langue » in *Langage*, 10<sup>e</sup> année, n°42, p.18.

<sup>40</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, (2009), *L'Énonciation*, Armand Colin, Paris, (4<sup>e</sup> édition), p. 118.

A yellow horizontal banner with a blue border and rounded corners, styled to look like a scroll. It has a small circular tab on the left side and a small circular tab on the right side. The text is centered within the banner.

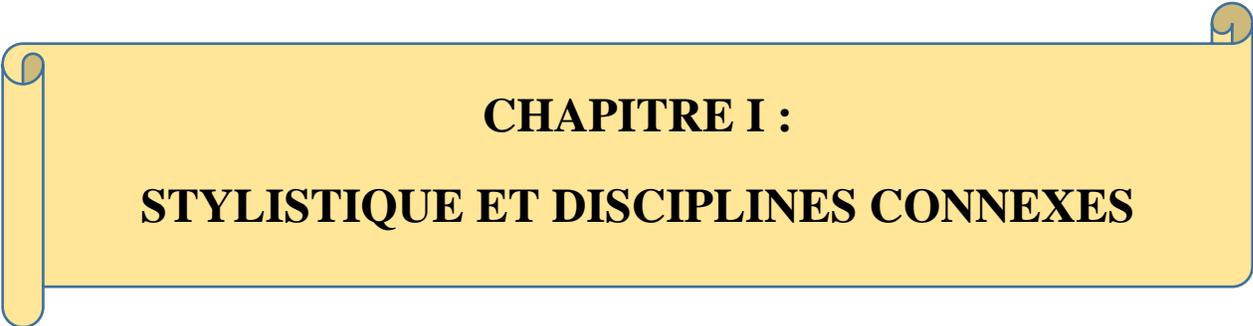
**PARTIE I :**  
**PANORAMA THÉORIQUE ET CONCEPTUEL**

Selon Loubet Del Bayle la théorie « est le fruit d'une abstraction, d'une conceptualisation qui tend à formuler, en la simplifiant, une représentation de la réalité. »<sup>41</sup> Ainsi dit, la théorie est la structuration d'un concept. Elle est aussi, « un système, en ce sens que les idées sont formulées avec un souci de coordination, de cohérence, d'articulation logique, en tentant d'ordonner l'ensemble autour d'un noyau central unificateur ».<sup>42</sup> Autrement dit, elle ne s'intéresse pas à ce qui doit être, mais plutôt, elle systématise ce qui est. Tout travail scientifique est basé sur une théorie. La stylistique ne fait pas exception car elle est tout d'abord une science qui sert à étudier le style. Alors, comment les théories de la stylistique peuvent-elles nous aider dans la conceptualisation de la dérision ? Le texte de Fatou Diome regorge d'une pluralité de faits de langue qui concourent à l'expression de la dérision. Dans cette première partie, il sera question pour nous non seulement de présenter la stylistique dans ses généralités mais également de présenter le concept du dérisionnel. De plus, nous analyserons l'organisation de notre corpus à travers l'étude des modalités d'énonciation et des déictiques spatio-temporels qui concourent à la dérision. C'est la raison pour laquelle, le chapitre I intitulé stylistique et disciplines connexes nous montrera l'évolution de la stylistique au fil des ans. Le chapitre II quant à lui, a pour titre : conceptualisation de la dérision et approche organisationnelle de l'œuvre. À ce niveau, nous verrons les différents procédés du comique analogue à la dérision. Nous montrerons à travers ces deux chapitres que la stylistique est un vaste champ à travers lequel les textes peuvent prendre une pluralité de signification.

---

<sup>41</sup>J-L. Loubet Del Bayle, (2000), *Initiation aux méthodes des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, p.340.

<sup>42</sup> Idem.

A yellow horizontal banner with rounded corners and a scroll-like effect on the left and right sides. The text is centered within the banner.

**CHAPITRE I :**  
**STYLISTIQUE ET DISCIPLINES CONNEXES**

La stylistique traditionnelle était conçue comme l'art du style. Mais seulement, cette conception « ne tient compte que des apparences [et] méconnaît le mécanisme fondamental en même temps que la raison d'être et le vrai sens des procédés. »<sup>43</sup> Cela suppose qu'elle ne prenait en compte que l'aspect esthétique de la matière. C'est la raison pour laquelle certains linguistes comme Charles Bally et Roman Jakobson par exemple, ont décidé de remettre en question cette conception ancienne de la stylistique, car ils avaient pour soucis d'analyser les faits de langue de manière scientifique. Pour Georges Molinié, la stylistique moderne se définit comme étant une discipline qui permet « d'analyser les faits langagiers »<sup>44</sup>. Stolz Claire va plus loin en affirmant que « la stylistique appréhendant le texte comme une forme-sens et cherchant à mener une étude linguistique de la singularité littéraire, il n'est pas étonnant qu'elle ait besoin de nombreux moyens d'investigations pris dans les champs linguistiques et littéraire »<sup>45</sup>. Ainsi, pour bien comprendre la stylistique, il faudrait s'appuyer sur les pratiques et théories qui ont constitué son histoire. Nous ferons un panorama de quelques tendances stylistiques qui ont marqué l'histoire. Nous commencerons par la stylistique structurale et nous finirons par l'ethnostylistique. De plus, nous parlerons également de quelques disciplines connexes à la stylistique à l'instar de la rhétorique et de l'énonciation.

---

<sup>43</sup> J. Marouzeau, (1959), *Précis de stylistique française*, Paris, Masson, p.16.

<sup>44</sup> G. Molinié, (2011), *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, (4<sup>e</sup> éd.), p.8.

<sup>45</sup> C. Stolz, (1999), *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses, p.15.

## 1.1. Les tendances stylistiques

Tout au long de l'histoire, la stylistique a pris plusieurs chemins et orientations. Les lignes qui suivent présenteront un panorama des différentes tendances qui l'ont construite.

### 1.1.1. La stylistique structurale

Dans les années soixante, un groupe de chercheurs, en l'occurrence les formalistes russes, va essayer d'appliquer les méthodes de la linguistique structurale à des textes littéraires. Le plus célèbre d'entre eux est Roman Jakobson qui est membre du cercle de Prague. Ce cercle est d'ailleurs le lieu de naissance de la linguistique structurale. Il travaille particulièrement sur la communication linguistique à travers l'étude des fonctions du langage. Ces dernières sont au nombre de six : la fonction émotive qui renvoie au locuteur/ émetteur ; la fonction conative centrée sur le récepteur/ destinataire ; la fonction référentielle centrée sur tous les éléments contextuels ; la fonction phatique, encore appelée fonction de contact, vise à assurer le contact entre les interlocuteurs ; la fonction métalinguistique centrée sur la langue et la fonction poétique basée sur le message. C'est de cette dernière que naît véritablement la stylistique structurale car, la fonction poétique « semble se suffire à elle-même, n'avoir d'autre but qu'elle-même, être une structure totale »<sup>46</sup>.

#### 1.1.1.1 Les principes théoriques

La stylistique structurale est une méthode d'analyse immanente des textes littéraires initiée par Michaël Riffaterre, linguiste français émigré aux États-Unis. Elle a fortement été influencée par les travaux de Ferdinand de Saussure. Raison pour laquelle son premier principe fondateur est l'immanentisme. Expliquant ce principe, Mendo Ze affirme : « toute étude stylistique d'un texte ne peut, dans ces conditions, reposer que sur une identification et une description de ses structures formelles à l'intérieur du système qu'il constitue »<sup>47</sup>. Par cette approche, l'œuvre littéraire est un ensemble organique où les éléments dépendent les uns des autres. On exclut tout ce qui vient perturber la chaîne c'est-à-dire les motivations extérieures au texte ; c'est un ensemble clos.

---

<sup>46</sup> M. Riffaterre, Op.cit., p.10.

<sup>47</sup>G. Mendo Ze, (2009). *S... Comme stylistique : propositions pour l'ethnostylistique*, Paris, L'Harmattan, p.149.

Le deuxième principe est la combinatoire synchronie/diachronie. Selon Dubois, la synchronie est « un état de langue considéré dans son fonctionnement à un moment donné de temps »<sup>48</sup>. Quant à la diachronie, il s'agit de l'évolution d'une langue au fil du temps. Riffaterre fusionne l'approche synchronique à la diachronique, et par là, se démarque de Saussure qui ne s'intéressait qu'à la synchronie. Pour le linguiste américain, « la connaissance synchronique ne va pas sans la connaissance diachronique. Il faut que l'état d'une langue à chaque époque soit connu par rapport aux autres pour que l'on puisse juger correctement de l'usage qu'en fait un écrivain »<sup>49</sup>. De ce fait, si un lecteur moderne lit un texte ancien, les traits de l'époque vont attirer son attention, ce qui va créer un contraste. Autrement dit, si un individu vivant au 21<sup>e</sup> siècle lit un texte écrit au 20<sup>e</sup> siècle par exemple, il pourrait être intrigué par les mots et expressions qui ne sont plus d'usages de nos jours et cela va créer un écart dans son esprit. C'est pourquoi, pour Riffaterre, le mélange des deux approches permet de mieux analyser l'effet stylistique engendré dans le contexte.

Le troisième principe est la pertinence du décodeur. Il est à noter que la stylistique structurale est une stylistique de la réception. Cela suppose que l'encodeur insère dans son texte des éléments que le lecteur devra déceler ; il est appelé à décrypter les intentions de communication de l'encodeur. Il est donc un architecteur qui est « une sorte de somme abstraite de tous les lecteurs potentiels »<sup>50</sup>.

Le quatrième et dernier principe est le surcodage du fait stylistique. Pierre angulaire de la stylistique structurale, la notion de surcodage vient du fait que Riffaterre définit le style comme étant « un soulignement (emphatique, affectif ou esthétique) ajouté à l'information transmise par la structure linguistique, sans altération de sens »<sup>51</sup>. Cela suppose que le texte a sa signification première ou littérale et le style vient ajouter une signification supplémentaire. Riffaterre conclut que « le langage exprime et le style met en valeur »<sup>52</sup>. Ainsi, le style augmente la quantité d'information d'un texte et réduit proportionnellement sa prévisibilité ; le texte devient imprévisible. De ce fait, le linguiste américain restreint l'objet de la stylistique « à une recherche des éléments

---

<sup>48</sup>J. Dubois et ali. (2001), *Dictionnaire de Linguistique*, Paris, Larousse-Bordas, p.462.

<sup>49</sup> P. Barruco, (1972), *Éléments de stylistique*, Paris, Roudil, p.57 cité par Mendo Ze, G. (2009). *S... Comme stylistique : propositions pour l'ethnostylistique*, Paris, L'Harmattan, p.150.

<sup>50</sup> C. Stolz, Op.cit., p.11.

<sup>51</sup> M. Riffaterre, (1971), *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, p.30.

<sup>52</sup> Ibid, p.31.

marqués par le surcodage expressif dans un texte littéraire et qui sont le produit de rupture des « patterns »<sup>53</sup> prévisibles dans un contexte se traduisant par des stimuli<sup>54</sup> chez un décodeur »<sup>55</sup>.

### 1.1.1.2. Méthodologie

C'est une méthode tripartite constituée des entrées suivantes : observation, répertoriage et interprétation. Le répertoriage d'un fait stylistique passe par sa percevabilité et la notion de surcodage oriente l'instance réceptrice dans cette optique. Seulement, le récepteur devrait faire preuve d'une extrême prudence car « tous les éléments, dans un texte, ne sont pas objet de surcodage. Si ce n'était pas le cas, tout dans un texte serait marqué, ce qui rendrait la démarche structurale inopérante »<sup>56</sup>. À cet effet, tous les éléments dans un texte ne sont pas objet de surcodage raison de plus pour l'architecteur de les rechercher minutieusement.

Le fait stylistique naît de l'apparition d'un élément contrastant dans le contexte qui n'est nulle autre que le texte littéraire. Dans cette logique, Riffaterre affirme qu'un fait de style « ne tire ses effets qu'à l'intérieur d'un texte et de par sa situation dans ce texte »<sup>57</sup>. Tout texte met en lumière un modèle établi qui est une succession d'éléments prévisibles. Lorsque cette chaîne est rompue, cela crée une brisure d'équivalence<sup>58</sup> qui correspond à une attente déçue. En un mot, il s'agit d'une surprise de la part du récepteur, car il ne s'attendait pas à voir tel élément à tel endroit. Et c'est de là que naît le fait stylistique.

Prenons cet exemple tiré de notre corpus :

1-Au calme, dans la véranda de Ndédare, nous partageâmes le dîner, le thé, le clair de lune et toutes ces réflexions qui nous attiraient l'initimité des villageois. Qu'advierait-il de ces *déferlantes* de progéniture ?

---

<sup>53</sup> « On appelle pattern un modèle spécifique représentant d'une façon schématique une structure de la langue ou du comportement verbal des locuteurs » (J. Dubois et ali. (2001), *Dictionnaire de Linguistique*, Paris, Larousse-Bordas, p.353).

<sup>54</sup> « Dans la théorie béhavioriste, un stimulus est un événement (S) qui provoque une réponse (R) » (J. Dubois, Ibid, p.442) autrement dit, il s'agit d'un contraste dans le modèle.

<sup>55</sup> G. Mendo Ze, Op.cit., p.157.

<sup>56</sup> Ibid p.158.

<sup>57</sup> M. Riffaterre, Op.cit., p.59.

<sup>58</sup> « Il s'agit de l'insertion d'un élément inattendu dans le pattern constitué par l'emploi d'un ensemble d'éléments convergents. Cela est provoqué par un stimulus stylistique » (G. Mendo Ze, Op.cit., p.159-160). Autrement dit, il s'agit d'un contraste résultant d'une attente déçue.

Tous ces régiments bientôt décimés sur la zone rouge du tiers-monde.  
(p.185)

Dans cet exemple, on remarque avec la première phrase le patron (pattern) établi c'est-à-dire un modèle d'organisation constitué de phrases ordinaires. Seulement, à partir de la deuxième phrase on perçoit une rupture de la chaîne qui crée une brisure d'équivalence. Celle-ci naît du contraste entre le modèle prédéfini et une nouvelle construction syntaxique qui se base sur une invraisemblance. Le terme « déferlante » renvoie aux vagues de la mer. Mais nous constatons qu'il est employé pour parler des enfants. Il y a donc eu détournement de sens ce qui donne lieu à une catachrèse hyperbolique. L'auteure ici voudrait montrer que les villageoises n'ont pour but que d'enfanter autant que possible sans se soucier de nourrir tous ces enfants. Elle met donc en lumière l'irresponsabilité parentale.

Ainsi, l'analyse structurale est basée sur le texte et ne sort pas de ce dernier.

### **1.1.2. De la stylistique descriptive à la stylistique psychanalytique**

Chronologiquement parlant, la stylistique de Charles Bally est antérieure à la méthode stylistique initiée par Michaël Riaffatterre. Dans l'optique de présenter les tendances stylistiques, nous avons préféré dévoiler la stylistique structurale en première instance étant donné qu'il s'agit du cadre théorique de notre travail. Cependant, dans les points qui suivent, nous choisirons d'exposer les types de stylistique de la plus ancienne à la plus récente. C'est pourquoi nous allons commencer par la stylistique descriptive avant de poursuivre avec la stylistique génétique.

#### **1.1.2.1. La stylistique de l'expression**

Charles Bally est un linguiste suisse, élève de Ferdinand de Saussure. Il s'insurge contre la conception normative de la stylistique. Sa réflexion linguistique est le résultat de plusieurs années de recherche dont l'origine se trouve dans son ouvrage *Précis de stylistique* (1905). Pour lui, l'étude d'une langue n'est pas que l'observation des différents rapports entre les symboles linguistiques « mais aussi des relations qui unissent la parole à la pensée »<sup>59</sup>. Raison pour laquelle il souhaite créer une nouvelle stylistique qui se veut descriptive et donc scientifique. Il s'agit donc d'une étude psychologique basée sur ce qui se passe dans l'esprit d'un sujet parlant au moment où il parle : il

---

<sup>59</sup> C. Bally, (1979), *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, (Volume I), p.2.

relie la parole à la pensée. Dans cette optique, il affirme : « toute recherche linguistique est illusoire tant qu'elle n'arrive pas à relier l'expression à la pensée et qu'elle cesse d'être un travail mécanique en trouvant derrière le mot l'idée »<sup>60</sup>.

Le langage est un système de moyens d'expression qui exprime non seulement des idées mais avant tout des sentiments. De ce fait, Bally définit la stylistique comme étant l'étude des « faits d'expression du langage organisé au point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité »<sup>61</sup>. Ainsi, c'est le contenu affectif du langage, c'est-à-dire l'expression des sentiments qui constitue l'objet de la discipline. Bally part du principe selon lequel « chaque procédé d'expression est sensé produire un effet sur le récepteur »<sup>62</sup> ; c'est pourquoi cette stylistique possède une seconde dénomination qui est la stylistique des effets. Son objectif est d'étudier la manière dont la langue exprime l'affectivité. Dans cette optique, le linguiste suisse refuse d'étudier le texte littéraire car les écrivains utilisent la langue de manière volontaire et esthétique. Lui, pourtant, souhaite faire la stylistique de la langue parlée qui est « la langue de la conversation ou expression familière, il faut se garder d'y voir un mode d'expression idéal, une langue déduite par abstraction des tendances générales du langage ; c'est au contraire une réalisation concrète de ces tendances, c'est la seule langue réelle et vivante qui existe »<sup>63</sup>. Il s'agit donc des réactions spontanées d'un sujet parlant.

- **Faits d'expressions et méthodologie**

Il classe les faits d'expression en deux ordres : les affectifs et les intellectuels. Les affectifs concernent nos sentiments et nos émotions dont Bally résume ainsi « en un mot tout ce qui vibre en nous, tout ce qui a un retentissement sur notre être physique, tout ce qui nous pousse à l'action, tout ce qui constitue notre tempérament et notre caractère, lesquels ne sont pas du ressort de notre intelligence »<sup>64</sup>. Quant aux intellectuels, il s'agit de nos idées car selon l'auteur ci-dessus nommé : « il n'y a rien de plus impersonnel qu'une idée »<sup>65</sup>. De ceci, il en ressort que les intellectuels sont purement objectifs. Cependant, un fait d'expression ne peut être tout entièrement affectif ou tout entièrement intellectuel, car « les faits d'expression reposent sur des combinaisons

---

<sup>60</sup> C. Bally, Op.cit., p.4.

<sup>61</sup> Ibid, p.16.

<sup>62</sup> C. Stolz, (2006), *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses, p.6.

<sup>63</sup> C. Bally, Op.cit., p.29.

<sup>64</sup> Ibid, p.6.

<sup>65</sup> Idem.

psychologiques où chaque élément entre dans des proportions variables »<sup>66</sup>. Cela suppose qu'il y a un mélange des deux procédés selon des proportions bien définies. Il serait donc judicieux de relever le facteur dominant dans chaque cas.

La méthode de Charles Bally est constituée comme suit : tout d'abord, on délimite les faits d'expressions pour pouvoir les identifier ; ensuite on cherche à découvrir leurs caractères affectifs en distinguant les effets naturels et les effets par évocations. Les effets naturels sont ceux qui nous informent sur les sentiments éprouvés par le locuteur. Les effets par évocation quant à eux, nous informent de son milieu linguistique. Par-là, nous comprenons que pour délimiter un fait d'expression, on prend en compte le contexte sur le plan syntagmatique mais également la situation du discours, c'est-à-dire l'intonation, la mimique, bref tout ce qui permet d'exprimer les sentiments du locuteur : la joie, la colère, la tristesse... L'identification d'un fait pourrait reposer sur la synonymie dans la mesure où elle permet de relier le fait de langage à un équivalent logique. Elle pourrait également reposer sur la comparaison « car si un fait d'expression peut affecter les usagers de la langue par ses valeurs (expressive ou impressive) c'est parce qu'ils le comparent implicitement à un autre terme qui n'en comporte aucune »<sup>67</sup>. Ces procédés nous aident à déterminer par contraste la nature affective des faits de langage.

Illustrons avec cet extrait :

2- On les a baptisées soumission sans mon accord ; *je n'aime pas* ce mot avec ses trois s, ces constrictives qui conspirent, conspuent l'amour, et ne laissent souffler qu'un vent d'autoritarisme. (p.41).

Dans cet extrait, l'expression « n'aime pas » attire notre attention. Le verbe aimer ici signifie apprécier, qu'on peut opposer à sa signification affective qui est : affectionner, chérir ; idolâtrer, adorer. Nous constatons donc qu'il est employé purement dans sa dominante intellectuelle. La narratrice veut exprimer ici son mécontentement vis-à-vis de la soumission excessive de la femme.

---

<sup>66</sup> C. Bally, Op.cit, p.27.

<sup>67</sup>G. Mendo Ze, (2009), S... *Comme stylistique: propositions pour l'ethnostylistique*, Paris, L'Harmattan, p.31.

### 1.1.2.2. La stylistique génétique

Philologue viennois, Léo Spitzer est le précurseur de la stylistique génétique. Il ne théorisa pas la stylistique mais néanmoins, il proposa une méthode d'analyse des textes contenues dans son ouvrage *Études de style*<sup>68</sup>. Sa méthode s'inscrit dans l'immanence de l'œuvre ; il part du principe selon lequel tout est dans l'œuvre et que rien n'y est caché. Il se donne pour objet d'étude le style individuel de l'écrivain. Se basant sur les études de Freud sur le subconscient, il est arrivé à la conclusion selon laquelle certains traits récurrents de style, caractéristiques d'un auteur, peuvent nous permettre de déceler sa racine mentale. L'œuvre est un ensemble au centre duquel se trouve l'esprit de son créateur. C'est pourquoi, Mendo Ze a qualifié cette méthode de « stylistique psychanalytique qui n'était au fond qu'une variante de l'illusion biographique »<sup>69</sup>.

À cet effet, sa méthode s'inspire aussi des études philologiques qui reconstruisent les étymologies. Pour lui, derrière chaque mot se trouve une histoire que le chercheur doit retracer. Un détail linguistique de nature récurrente attire l'attention du stylisticien qui le relève et à partir de cela émet une hypothèse. Ensuite, il relève les faits linguistiques qui lui semblent participer à cet effet : il s'agit donc d'une démarche hypothético-déductive. À présent, voyons en détails les étapes constitutives de sa méthode.

- **De la méthodologie**

Spitzer a déployé sa méthode en cinq étapes :

Première étape : il s'agit de rechercher un détail linguistique particulier qui nous interpelle dans le texte. Selon Mendo Ze, ce détail interpellatif peut provenir « des déviations linguistiques, d'un écart, des anomalies de formations, des structures syntaxiques inédites, des détails aberrants »<sup>70</sup>. Cela suppose que tout au long de notre lecture, on prête attention à tout ce qui attire notre attention. Dans notre corpus par exemple, nous pouvons essayer d'appliquer cette méthode avec les extraits suivants :

---

<sup>68</sup> L. Spitzer, (1970), *Études de style*, Paris, Gallimard.

<sup>69</sup> G. Mendo Ze, (2009). Op.cit., p.42.

<sup>70</sup> Ibid, p.44.

3- En fait, cet homme ne tenait pas particulièrement à sa télévision. Comme sa *Rolex de contrebande, comme son salon en cuir [...] comme sa troisième épouse, éclipsée par la quatrième.* (p.29)

4- Mais une fois chez lui ; ma *peau* ombragea l'idylle – les siens ne voulant que *Blanche- Neige* -, les noces furent éphémères et la galère tenace. (p.43)

En (3), la narratrice nous parle des objets que possède l'homme de Barbès. Ce qui attire notre attention c'est la comparaison qu'elle fait entre la Rolex, le salon en cuir et l'épouse de ce monsieur. Nous voyons que cette dernière était considérée comme un objet et n'avait aucun intérêt particulier aux yeux de son mari. Elle s'insurge donc contre le mauvais traitement infligé aux femmes dans les foyers.

En (4) nous voyons Salie qui nous parle de son mariage raté. Le détail interpellatif est la présence du nom propre « Blanche-Neige ». Il s'agit du nom porté par un personnage de fiction. Elle utilise ce nom pour attirer l'attention sur son indicateur sémantique. La neige est blanche de nature alors nous avons affaire à une redondance. Le plus intéressant est que la narratrice établit un rapport entre ce nom et sa peau. Elle veut donc dénoncer le racisme auquel elle a dû faire face dans sa belle-famille. Les membres de sa belle-famille l'ont rejeté du fait qu'elle était noire.

Deuxième étape : selon Spitzer, la seconde étape consiste à grouper ces détails et chercher à les intégrer au principe créateur qui a dû être présent dans l'esprit de l'artiste. À ce niveau, on regroupe les détails et on les intègre au principe créateur<sup>71</sup> présent dans l'esprit de l'artiste. Selon Spitzer, il s'agit d'une « démarche véritablement circulaire »<sup>72</sup> car, c'est l'étape des allers et retours entre les détails et le principe créateur : comment il a formé son texte ? Sur quel principe s'est-il basé ?

Vu les analyses opérées plus haut, à travers la comparaison et le lexique, nous pouvons percevoir le principe créateur de notre auteure dans son roman. S'étant insurgée contre les mauvais traitements infligés aux femmes, la narratrice nous raconte plus loin son expérience personnelle : elle a été marginalisée par sa belle-famille. Cela est également le cas de F.D. qui a révélé dans une

---

<sup>71</sup> Principe créateur renvoie aux intentions de l'auteur.

<sup>72</sup> L. Spitzer, (1970) Op.cit., p.67, cité par Mendo Ze, Op.cit, p.44.

interview dans la revue « Amina »<sup>73</sup> qu'elle a eu un mariage malheureux. Nous pouvons donc conclure que Salie est un personnage de substitut qui permet à F.D. de raconter les pans de sa propre vie. Il s'agit d'un roman autobiographique.

Troisième étape : on observe d'autres procédés en dehors de ceux qu'on a répertorié plus haut pour voir s'ils sont conformes avec le principe créateur décelé. Ici, il s'agit en quelque sorte d'une vérification de ce principe créateur ou selon Mendo Ze « la forme interne qu'on a essayé de bâtir »<sup>74</sup>. On peut le faire à travers l'observation des figures de style, de la rime, s'il s'agit d'un poème, de la ponctuation...

Quatrième étape : Spitzer la présente comme suit : « après trois ou quatre de ces allers et retours, le savant pourra savoir s'il a trouvé le centre vital, le soleil du système astronomique »<sup>75</sup>. À cette étape, on doit pouvoir discerner les éléments et la totalité ; l'unité de l'ensemble. Le stylisticien doit être capable de voir les intentions de l'auteur, on doit découvrir son psychisme. Ainsi, on pourra confirmer ou infirmer nos hypothèses de départ. Dans notre corpus, nous pouvons attirer l'attention sur le discours direct :

5- Ma grand-mère s'y opposa fermement : « *Elle portera le nom de son vrai père, ce n'est pas une algue ramassée à la plage, ce n'est pas de l'eau qu'on trouve dans ses veines, mais du sang, et ce sang charrie son propre nom* » (p.74)

La narratrice utilise le style direct pour retranscrire les propos de sa grand-mère. Ce style permet de citer fidèlement ce que le personnage a dit sans y apporter la moindre modification. Sa grand-mère s'oppose à ceux qui voulaient changer le nom de sa petite protégée. De plus, en parlant de Salie comme n'étant pas « une algue », nous percevons la mauvaise idée que les membres de la communauté avaient de cet enfant. La narratrice utilise donc le style direct pour montrer l'importance des propos de sa grand-mère qui parlait avec autorité comme étant la seule responsable de l'enfant. Ainsi, le discours direct confirme, tout comme les figures de style et le lexique, qu'il s'agit

---

<sup>73</sup> C. R. MENDY, « Impossible de grandir de Fatou Diome, Ecrire : une quête de vérité intérieure », *Amina*, no. 518, juin 2013, p. 64-65, <http://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINAdiome2013.html>, (consulté le 28 Septembre 2022).

<sup>74</sup> G. Mendo Ze, Op.cit., p.44.

<sup>75</sup> L. Spitzer, Op.cit., p.57, cité par G. Mendo Ze, Op.cit., p.47.

d'une autobiographie. Cela parce que F. D. était un enfant illégitime, tout comme Salie et a également été élevée par sa grand-mère.

Cinquième étape : elle consiste à revivre l'histoire d'un mot et des idées qui s'y rattachaient. Il s'agit ici de la conception philologique de sa méthode. On va voir si l'idée qu'on a trouvée est en concordance ou en discordance avec le siècle de l'auteur par exemple ; si le principe créateur est une pensée collective propre à cette période.

### **1.1.3. De la stylistique de la réception à la stylistique du texte africain**

Dans le sillage des tendances stylistiques prises chronologiquement, après la stylistique de Léo Spitzer, vient celle préconisée par le philologue français Georges Molinié. Celui-ci centre la stylistique sur la réception. Bien plus tard, le linguiste camerounais Gervais Mendo Ze va lui aussi théoriser une nouvelle forme de stylistique centrée sur le texte africain.

#### **1.1.3.1. La sémiostylistique**

La sémiostylistique est développée dans le cadre de l'actuelle recomposition épistémologique du champ des sciences du langage. Elle prend place à la fin du règne institutionnel des courants de la grammaire générative, la constatation des limites des modèles informatiques, aussi bien en linguistique automatique qu'en sciences cognitives. C'est une association de plusieurs disciplines à savoir la théorie linguistique de Hjelmslev, l'esthétique de W. Benjamin, les avancées de M. Riffaterre et la sémantique de François Rastier. C'est la raison pour laquelle Molinié affirme : « la théorie de la sémiostylistique [...] repose évidemment sur une élaboration qui s'apparente à du bricolage épistémologique : je revendique ce bricolage comme une nécessité scientifique »<sup>76</sup>. C'est une approche critique orientée vers le pôle de la réception. Cette démarche stylistique révolutionnaire s'oppose à celle qui était, jusque-là en vigueur et qui privilégiait l'écrivain. Dans cette nouvelle démarche, on privilégie l'effet des textes sur le lecteur.

La théorie de Molinié a pour but de créer une stylistique qui soit une sémiotique des arts. À cet effet, le mot sémiotique est proche de deux autres notions avec lesquelles il peut prêter à confusion à savoir : sémantique et sémiologie. Au cours de l'histoire, le sens de ces notions a

---

<sup>76</sup>G. Molinié, (1998), *Sémiostylistique, l'effet de l'art*, Paris, PUF, p.5.

changé d'un auteur à un autre. Cependant, Stolz Claire essaie de clarifier les différents sens acceptables pour ces différents concepts. Elle affirme : « la sémantique est la science de la signification linguistique ; la sémiologie est la science des codes qui gèrent la vie sociale ; le terme est également parfois utilisé par Molinié pour désigner le système de codage lui-même ; la sémiotique est la science générale de tous les signes, linguistiques ou non »<sup>77</sup>. Avec sa méthode, Molinié a pour soucis d'associer la stylistique à la sémantique et la sémiotique. Pour lui, la stylistique a pour objet d'étude non pas le style mais la littéarité « c'est-à-dire le fonctionnement linguistique du discours littéraire comme littéraire. »<sup>78</sup>. Ou plus simplement « la combinaison de traits qui suscitent chez le lecteur l'identification du texte comme étant œuvre littéraire »<sup>79</sup>.

### ✓ Prolégomènes théoriques :

Pour cerner la littéarité, il a distingué trois types spécifiques à savoir : la littéarité générale, générique et singulière. La littéarité générale est constituée des traits qui opposent un genre fonctionnel à un genre littéraire ; la littéarité générique oppose les genres littéraires entre eux à l'instar du roman et de la poésie ; la littéarité singulière oppose un genre littéraire en particulier comme par exemple un sonnet qui n'est fait que de voyelles à un poème normal.

Les principes fondamentaux de sa théorie sont les suivants :

-Le texte littéraire est un discours d'un émetteur à l'intention d'un récepteur. Ici, il s'agit de tous types de textes littéraires. Même le récit est envisagé comme étant un discours.

-C'est le récepteur seul qui érige le texte en œuvre littéraire. À ce propos, Stolz claire explique : « si le texte n'est pas perçu comme littéraire par le lecteur, s'il ne lui procure pas une émotion esthétique, il n'existe pas véritablement en tant qu'œuvre littéraire pour ce récepteur »<sup>80</sup>. Ainsi, le but est d'essayer de comprendre les conditions qui président à la perception du texte comme corps esthétique.

---

<sup>77</sup> C. Stolz, (2006), Op.cit. p.11.

<sup>78</sup> Idem.

<sup>79</sup> C. Stolz, Ibid, p.12.

<sup>80</sup> Ibid, p.42.

Il existe des conditions à remplir pour qu'un texte littéraire soit pris comme tel. Il est à noter que ces conditions doivent être présentes simultanément. C'est ainsi que les trois composantes de la littérarité sont les suivantes :

- Le discours littéraire est intraréférentiel :

Cela signifie qu'il est son propre référent. Il crée son propre univers référentiel. Il ne s'agit pas d'une représentation du monde mais d'un nouveau monde créé par l'œuvre. Il crée sa propre réalité et renvoie à lui-même.

- Le discours littéraire a un fonctionnement sémiotique complexe :

Un texte véhicule plusieurs informations. Il y a la première information véhiculée par les mots, que Molinié qualifie de « fonctionnement sémiotique ordinaire, non poétique »<sup>81</sup>. Ensuite, le texte renferme un autre fonctionnement sémiotique. Cela signifie « qu'indépendamment du contenu interne, dû à la mécanique linguistique stricte du discours, celui-ci, dans son entier global, signale un contenu autre, hétérogène, distinct de son contenu linguistique »<sup>82</sup>. Ceci pourrait donc renvoyer à des valeurs esthétique-idéologiques, à la culture et même à l'histoire. Pour faire simple, il a d'abord un sens ordinaire, ensuite un sens connoté.

- Le discours littéraire est un acte :

Ce point suppose que le discours littéraire doit produire chez son lecteur une réaction esthétique ; il doit toucher le lecteur et même parfois l'émouvoir. De ce fait, l'œuvre doit engendrer la jouissance. Pour Molinié, la jouissance obéit à la satisfaction du pacte scripturaire qui est une « satisfaction molle d'une attente commune et banalisée [...] satisfaction à la limite de la tension supportable et de l'excitation agréable/ douloureuse »<sup>83</sup>. Il pose donc que la jouissance littéraire est analogue à la jouissance sexuelle. Le texte possède un corps qui fusionne avec le récepteur. Par exemple, à un certain moment lorsqu'on lit une œuvre on ressent la caresse textuelle. Par conséquent, sa théorie sur le corps textuel dépend entièrement du récepteur parce que ce sont ses réactions qui permettent cette fusion érotique entre lui et le texte.

---

<sup>81</sup> G. Molinié, A. Viala, (2012), *Approches de la réception*, Presses Universitaires de France, Paris, (édition numérique) p.28.

<sup>82</sup> Idem.

<sup>83</sup> G. Molinié, (1996), « Introduction à la sémiostylistique ; l'appréhension du texte » in *Texte et sens*, p.44.

Avec ces composantes, il est possible de mesurer le « régime » de littérarité qui permet de « penser la gradualité du littéraire et surtout, la gradualité et la variation de son ressenti à réception »<sup>84</sup>. Ceci lui permet d'expliquer le caractère littéraire d'un discours et il le fait à travers les stylèmes qu'il définit comme étant « une détermination langagière (de quelque ordre que ce soit) qui ne soit liée ni à la nécessité syntaxique, ni à la complétude sémantico-informative dans l'énoncé »<sup>85</sup>. C'est donc un détail qui peut s'apparenter aux figures de styles par exemple. Ainsi, la sémiostylistique est essentiellement une stylistique de la réception.

Dans notre corpus, nous pouvons cerner la littérarité à travers cet extrait :

6- *Moussa* pouvait entendre murmurer : « Atlantique, emporte-moi, ton ventre amer me sera plus doux que mon lit. La légende dit que tu *offres l'asile* à ceux qui te le demandent » (p.111)

La première composante de la littérarité est que le discours est son propre référent. Dans cet extrait, nous voyons que « Moussa » est un personnage de fiction créé par l'auteur. Rien n'indique qu'il existe réellement un monsieur nommé Moussa sur l'île de Niodior, seulement, il n'existe qu'à l'intérieur de l'œuvre. Aussi, il demande à l'Atlantique de lui offrir un « asile ». De cela, nous comprenons en ne nous appuyant que sur les mots, qu'il a besoin d'un repos. Mais au-delà des mots, et en fonction du contexte, l'on comprend qu'il songe au suicide. Ainsi, le discours littéraire a un double fonctionnement. Par ailleurs, ces propos ont une portée pathétique car il est triste de voir un individu en arriver au suicide à cause des aléas de la vie.

### 1.1.3.2.L'ethnostylistique

En tant qu'acte d'énonciation, le texte littéraire permet la communication d'un message d'un locuteur vers un récepteur. Seulement, la conception structuraliste du texte- ensemble clos, hermétique- ne nous informe pas des réalités qui précèdent l'acte d'énonciation ; des conditions dans lesquelles celle-ci prend place. C'est pourquoi Gervais Mendo Ze, linguiste camerounais, préconise une nouvelle approche critique des textes à savoir l'ethnostylistique. Il s'insurge contre cette conception immanente radicale des textes, étant donné que le contexte est tout aussi important dans l'analyse d'un texte. C'est pourquoi, l'approche ethnostylistique permet de « comprendre les

---

<sup>84</sup> G. Molinié, Op.cit., p.40.

<sup>85</sup> G. Molinié, A. Viala, Op.cit., p.21.

productions bénéficiant d'un coefficient culturel majeur dans un contexte où les conditions d'énonciation ne manquent pas d'influencer éminemment l'énoncé »<sup>86</sup>. On comprend par là qu'elle s'intéresse aux conditions de production et de réception des œuvres marquées par une « irrigation culturelle caractéristique »<sup>87</sup>. Ainsi, l'ethnostylistique n'a pas pour objet d'étude tous types de texte, mais uniquement ceux qui sont particuliers de par leur grande richesse culturelle. À cet effet, Mendo Ze conclut que : « le texte africain peut, de ce point de vue, se présenter dans ses critères de compréhension, à la manière d'une identité remarquable »<sup>88</sup>.

De plus, dans la préface du *Cahier d'un retour au pays natal. Approche ethnostylistique*, Fame Ndonga affirme que cette approche consiste à « contextualiser l'étude textuelle afin de mettre en évidence les spécificités linguistiques, géographiques, historiques, sociologiques, culturelles et esthétiques qui traversent le texte littéraire »<sup>89</sup>. Le texte africain nécessite un déchiffrement particulier, car c'est un terroir d'auteurs ayant vécu à des époques différentes et ont de ce fait, été influencés par plusieurs motifs. Ainsi, l'ethnostylistique fonde ses analyses sur le texte. C'est alors une approche immanentiste, mais pas n'importe quel immanentisme, « un immanentisme ouvert »<sup>90</sup>.

### ✓ Particularités du texte africain et méthodologie de l'ethnostylistique

Le texte africain, objet d'étude de l'analyse ethnostylistique, possède des particularités remarquables. Tout d'abord, il s'agit d'un lieu idéologique. Les auteurs africains ont vécu des époques qui ont marqué l'histoire de l'humanité, à l'instar de la traite négrière, de la colonisation et même de la décolonisation. Cela a donné lieu à des courants de pensées que l'on retrouve mêlés dans la littérature africaine comme la condition de l'homme noir, la différence de statut entre le noir et le blanc.

Ensuite, le texte africain est un lieu culturel parce que l'écrivain prône un retour aux sources. Il est donc en quête permanente de son identité perdue au fil de l'histoire. Cette quête se

---

<sup>86</sup> G. Mendo Ze, (2010), *Cahier d'un retour au pays natal Aimé Césaire. Approche ethnostylistique*, Paris, L'Harmattan, p.16.

<sup>87</sup> Idem.

<sup>88</sup> G. Mendo Ze, Op.cit., p.17.

<sup>89</sup> J. Fame Ndonga, cité par G. Mendo Ze, Ibid, p.6.

<sup>90</sup> G. Mendo Ze, Ibid, p.27.

reflète généralement de manière volontaire ou involontaire dans leurs écrits. De ce fait, selon Mendo Ze « c'est la raison pour laquelle le texte sera marqué du sceau de la tradition et de l'oralité avec des ethnotextes parémiologiques : proverbes, sentences, dictons etc »<sup>91</sup>.

Enfin, le texte africain est un lieu esthétique, qui est certainement sa caractéristique la plus remarquable. D'ailleurs, Noumssi Gérard affirme que le texte africain est « le lieu de manifestations d'une esthétique nègre, avec des modalités de production et de réception spécifique »<sup>92</sup>. La langue d'appropriation, c'est-à-dire le français, ne permet pas souvent de transmettre toutes les idées voulues par l'auteur. Le théoricien de l'ethnostylistique décrit bien cette situation lorsqu'il dit :

le texte est vécu comme un conflit où celui qui écrit en français sent la réalité à exprimer et cherche à domestiquer la langue pour idéalement exprimer cette réalité, mais se rend souvent compte d'une sorte de résistance ou d'inaptitude de la langue d'appropriation/ acquisition, à épuiser totalement la réalité dont il veut parler<sup>93</sup>.

C'est la raison pour laquelle, certains auteurs à l'instar de Léonora Miano<sup>94</sup>, ont tendance à insérer des langues nationales dans leurs écrits car ils se retrouvent face à un obstacle que Noumssi décrit comme suit : « en Afrique, le français est soumis à l'influence des infralanges sur lesquels il a vocation de se superposer par son statut d'ancienne langue coloniale et sa vocation de langue officielle ; cependant, en retour, les langues nationales y laissent des marques interférentielles »<sup>95</sup>. Ainsi, ces interférences linguistiques donnent lieu à des substitutions, des contournements, des périphrases, des images, des alternances codiques, des migrations de sens, des particularités lexicales qui sont une richesse esthétique.

Certaines expressions dans notre corpus obéissent à cette logique de l'ethnostylistique. C'est le cas de :

7- Ah han ! *Allah Akbar* ! Allah est grand ! Alhamdoulilah ! merci, Allah, avait dit le père, trois fois, avec plus de retenue (p.30)

---

<sup>91</sup>G. Mendo Ze, Op.cit., p.18.

<sup>92</sup> G. Noumssi, (2002), « Créativité esthétique et enrichissement du français dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma » in *Présence francophone*, Article 5, p.3.

<sup>93</sup> G. Mendo Ze, Op.cit, p.18.

<sup>94</sup> Dans *La Saison de l'ombre* (L. Miano, *La saison de l'ombre*, éditions Grasset, 2013), elle insère des termes en langue douala car comme le précise le glossaire à la fin de l'œuvre « ne connaissant pas toujours les termes français adéquat » (p.152).

<sup>95</sup> G. Noumssi, Ibid, p.2.

8- Alors que les sénégalais arrosaient leurs victoires successives d'un modeste jus *de bissap*, le coq trainait encore sa patte blessée (p.243)

En (7), l'auteure utilise des termes qui relèvent de la communauté musulmane. « Allah » est une expression qui leur sert à désigner Dieu. En retranscrivant cela, la narratrice détermine l'air géographique de la langue. On peut déterminer le lieu où le pays dans lequel elle se trouve. De plus, le mot « bissap » (8) renvoie à un type de boisson qui n'est connu que par les africains. Un lecteur européen ne pourrait pas comprendre de quoi il s'agit. En conséquence, l'œuvre africaine a une grande portée culturelle. Si l'auteure retranscrivait ces expressions en français, ça n'aurait probablement pas eu le même effet sur les lecteurs africains.

Mendo Ze propose une méthodologie constituée de trois entrées :

-Étudier le contexte d'énonciation : pour ce cas, il est question de repérer les indices référentiels ou déictiques qui vont nous renseigner sur les conditions dans lesquelles l'acte d'énonciation a pris place. Ces indices permettent de situer le texte par rapport à la culture, à la langue et à la société dont il est question : ils constituent donc des ethnostylèmes qui permettent de « déceler les indices culturels et autochtoniques d'un texte »<sup>96</sup>.

-Étude des modalités du style de l'énoncé : à ce niveau, on examine la structure du texte, ses formes d'expressions particulières, les particularités de son lexique, la morphosyntaxe, la rhétorique, les figures de style. Ainsi, on pourra voir la dominance tonale du texte.

-Déterminer le sens du texte. Nous montrons ici que le texte est production de sens. C'est l'aspect sémantique de sa méthode. On en arrive à ce niveau à partir des analyses réalisées précédemment. « Cette analyse peut donner lieu à l'examen du pacte scripturaire et de lecture »<sup>97</sup>.

Nous pouvons donc résumer les différentes théories étudiées comme suit : la stylistique structurale conçoit le style comme étant un écart par rapport à la norme ; cette norme n'est nulle autre que le contexte littéraire. Bally quant à lui est chronologiquement le premier à s'insurger contre la conception traditionnelle du style. Il en ressort de sa théorie que la stylistique recherche dans le texte littéraire les éléments chargés d'expressivité. La stylistique génétique de Léo Spitzer

---

<sup>96</sup> G. Mendo Ze, Op. cit., p.27.

<sup>97</sup> Ibid, p.26

est une stylistique de l'individu chargée d'étudier le style particulier d'un auteur. Georges Molinié préconise une stylistique tournée vers le pôle de la réception et étudie la littérarité d'un texte c'est-à-dire, les éléments qui font qu'un texte soit littéraire ; il existe donc des conditions à remplir pour qu'un texte soit perçu comme étant littéraire. L'ethnostylistique de Mendo Ze va dans ce sens puisqu'il étudie les textes renfermant une grande charge culturelle. Le texte africain est celui qui répond à toutes les caractéristiques qui font de lui une particularité. La stylistique a également trouvé sa stabilité à travers d'autres sciences qui lui sont proches.

## 1.2. Des sciences analogues à la stylistique

La stylistique est une science qui trouve son ancrage dans plusieurs autres disciplines ; disciplines dans lesquelles elle a puisé pour asseoir sa propre définition.

### 1.2.1. La rhétorique

Selon Dubois, la rhétorique est « l'ensemble des procédés constituant l'art oratoire, l'art du bien-dire. »<sup>98</sup> Autrement dit, ce sont les techniques qui permettent d'orner son discours. Aristote est celui qui va repenser la rhétorique en la systématisant dans son ouvrage intitulé *La rhétorique*<sup>99</sup>. Avec lui, la rhétorique n'est plus le pouvoir de dominer son adversaire mais plutôt de se défendre, ce qui la rend d'emblée légitime. À cet effet, Olivier précise que l'objectif de la rhétorique du point de vue d'Aristote, ne se réduit pas au pouvoir de persuader, « pour l'essentiel, elle est l'art de trouver les moyens de persuasion que comporte chaque cas »<sup>100</sup>. Elle est donc l'articulation des arguments logiques et du style car les plaideurs doivent faire prévaloir le juste sur l'injuste grâce à des artifices oratoires dont le style. Il existe donc trois types d'arguments : l'éthos qui est le caractère que doit prendre l'orateur pour inspirer confiance à son auditoire ; le pathos : la sensibilité que l'orateur doit produire sur son auditoire grâce à son discours afin de l'émouvoir ; le logos : les arguments que doit utiliser l'orateur.

La rhétorique antique avait pour objectif de persuader. C'est ce que confirme Ducrot Oswald : « à ses débuts, la rhétorique est avant tout une technique qui doit permettre à celui qui la possède d'atteindre, à l'intérieur d'une situation discursive, le but désiré ; elle a donc un caractère

---

<sup>98</sup> J. Dubois et ali. (2001), *Dictionnaire de Linguistique*, Paris, Larousse-Bordas, p.412.

<sup>99</sup> Aristote, (2007), *Rhétorique*, (trad. Pierre Chirion), Paris, Flammarion.

<sup>100</sup> O. Reboul, (1991), *Introduction à la rhétorique*, Paris, P.U.F., p.35.

pragmatique : convaincre l'interlocuteur de la justesse d'une cause. »<sup>101</sup> Ainsi, la rhétorique avait pour but d'agir sur son interlocuteur. Mais au fil du temps, elle a perdu sa visée pragmatique et n'enseigne plus l'art de persuader mais plutôt celui de « faire un beau discours »<sup>102</sup>. D'où son lien avec la stylistique. En fait, de nos jours elle a été réduite à la seule partie qu'est l'élocution<sup>103</sup>. À cet effet, Dubois affirme : « l'élocution, objet principal de la rhétorique, se définit essentiellement par l'étude des figures ou tropes. »<sup>104</sup> La rhétorique s'intéresse donc aux figures de style renforçant de ce fait son implantation dans la littérature. Georges Molinié définit les figures de style en ces termes : « il y a figure quand, dans un segment de discours, l'effet de sens produit ne se réduit pas à celui qui résulte du simple arrangement lexico-syntaxique »<sup>105</sup>. Pour dire qu'en plus du sens dénoté, la figure de style ajoute un sens connoté qui donne une nouvelle compréhension.

C'est ainsi qu'elle s'assimile au trope. En effet, selon Cathérine Fromilhague, les tropes se définissent comme étant « des détournements de sens (tropos = [dé] tour) : dans le trope, il y a, dit-on généralement, transfert du sens propre au sens figuré. »<sup>106</sup> Il s'agit d'un mot employé dans un autre contexte. Le trope par excellence est la catachrèse que Fontanier qualifie de contre-usage dans la mesure où « c'est faire un usage tout contraire à celui qu'on devrait faire. Mais l'abus dont il s'agit ici est un abus souvent nécessaire, et non moins souvent utile : la Catachrèse, en multipliant les usages des mots, enrichit la langue, et la rend propre à exprimer toutes les idées. »<sup>107</sup> Ainsi, la catachrèse permet de donner un nouveau sens à des mots. Dans *Le V.A.*, nous en avons un exemple :

9- La jeune femme *buvait ses paroles*, ses yeux retrouvaient déjà leur éclat et suivaient le fil d'un rêve (p.154).

Ici, le verbe boire est employé au sens figuré vu que logiquement il est impossible de boire des paroles. Au sens propre, nous ne pouvons boire que des liquides et donc des boissons. Il s'agit d'un détournement de sens qui signifie que « la jeune femme » (Gnarelle), croyait à toutes les paroles que le marabout disait sans prendre la peine de réfléchir au préalable si elles sont vraies ou

---

<sup>101</sup>O. Ducrot, T. Todorov, (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Larousse-Bordas, p.99.

<sup>102</sup> Ibid, p.100.

<sup>103</sup> La partie de la rhétorique qui traite de la langue et du style que va employer l'orateur pour convaincre ses auditeurs.

<sup>104</sup> J. Dubois et alii., (2001), *Dictionnaire de Linguistique*, Paris, Larousse-Bordas, p.412.

<sup>105</sup> G. Molinié, (2011), *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, (4<sup>e</sup> éd.), p.120.

<sup>106</sup> C. Fromilhague, (2010), *Les Figures de style*, Paris, Armand colin, (2<sup>e</sup> éd.), p.61.

<sup>107</sup> P. Fontanier, (1968), *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris, p.114.

fausses. La narratrice emploie cette tournure pour se moquer de la jeune femme en mettant en évidence son caractère dupe.

En dehors de la catachrèse, nous avons également plusieurs autres figures dans notre corpus qui concourent à exprimer la dérision. Nous pouvons citer entre autres :

### 1.2.1.1. La métaphore :

Elle est basée sur un lien d'analogie entre les différents éléments en présence. Cathérine Fromilhague définit ce trope comme étant : « une recatégorisation subjective et imaginaire qui abolie les frontières entre les catégories sémantiques et référentielles que notre entendement présupposait les plus stables »<sup>108</sup>. Recatégorisation dans la mesure où un homme pourrait être assimilé à un lion par exemple ou une jeune fille à une fleur. Le rapport établit entre les éléments se base sur ce qu'ils ont de similaire. Ainsi, le comparant<sup>109</sup> et le comparé<sup>110</sup> ne font plus qu'un.

Dans notre corpus nous avons les occurrences suivantes :

10- Quant aux jeunes, ils n'avaient pas les ongles assez solides pour l'inquiéter (l'homme de Barbès). *Petits pélicans* assoiffés d'azur, ils avaient besoin de ses becquées de couleur pour peindre leur ciel (p.91)

11- Un tiers de la maison est clôturé, réservé aux activités culinaires : c'est la retraite des femmes. *Alchimistes*, elles savent vaincre l'insolence de l'oignon, la témérité de l'ail et l'agressivité du piment pour restituer un peu de caractère à un espadon dompté par une huile ardente (p.170).

En (10), la narratrice parle des jeunes de Niodior comme étant des « pélicans ». Nous constatons l'absence de mot comparatif ; les enfants font en quelque sorte corps avec les pélicans. Il y a alors un rapport d'analogie car, tout comme les pélicans s'en volent dans le ciel bleu et trouvent leur confort dans ce beau paysage, les jeunes de Niodior veulent également oublier tous leurs soucis et trouver une source de plaisir dans leur vie. C'est ce que les récits de l'homme de Barbès étaient pour eux, une bouée de sauvetage, leur ciel d'azur, leur espoir. Et ils trouvaient leur confort en

---

<sup>108</sup> C. Fromilhague, Op.cit., p.66.

<sup>109</sup> C'est la réalité, l'objet de la comparaison.

<sup>110</sup> L'image, l'objet auquel on le compare.

l'écouter. Dans une optique de dérision, la narratrice veut montrer par cette métaphore péjorative et quelque peu pathétique qu'ils étaient des êtres naïfs.

En (11), ce sont les femmes qui sont comparées à des « alchimistes ». La narratrice ne veut pas dire que les femmes de sa communauté sont réellement des sorcières, mais plutôt telles des magiciennes, elle maîtrisent leur art culinaire à la perfection. Ce n'est pas donné d'agencer parfaitement tous les condiments d'un met. C'est pourquoi, la narratrice considère que ces femmes ont des pouvoirs qui leur permettent de réaliser des plats exceptionnels. Il s'agit donc d'une métaphore valorisante puisqu'elle loue le dévouement et la maîtrise de ces mamans.

### 1.2.1.2. La personnification

Selon Fontanier, « la personnification consiste à faire d'un être inanimé, insensible, ou d'un être abstrait et purement idéal, une espèce d'être réel et physique, doué de sentiment et de vie, enfin ce qu'on appelle une personne »<sup>111</sup>. C'est une figure qui consiste à donner les traits humains à un objet non-humain ou inanimé. Ces traits humains peuvent être les sentiments, les membres du corps ou même les pensées et les paroles. Dans l'ouvrage qui nous sert de corpus, nous avons les exemples suivants :

12- Il ne voulait pas penser au pire : ce bip n'était pas un dernier soupir, cette *télé* ne pouvait avoir *rendu l'âme* (p.28).

13- *Atlantique*, emporte-moi, *ton ventre* amer me sera plus doux que mon lit. La légende dit que tu *offres l'asile* à ceux qui te le demandent (p.111).

Dans l'extrait (12), la télévision est personnifiée. Nous le voyons à travers l'expression « rendu l'âme ». Cette dernière est un euphémisme qui renvoie à la mort. Elle est employée pour atténuer la violence de l'annonce d'un décès. Ainsi, c'est un fait purement humain. La télé étant une machine ne saurait mourir, elle ne peut que tomber en panne. La narratrice emploie cette tournure dans une optique dérisoire pour se moquer de son frère qui regardait le match de football. Elle veut donc montrer que Madické considérerait cette « télé » comme une personne parce que ce match était très important pour lui.

---

<sup>111</sup> P. Fontanier, Op.cit., p.50.

En (13), l'océan atlantique possède un trait humain. En effet, étant une surface inanimée, elle ne possède pas de « ventre ». Celui-ci est une partie du corps humain. De plus, en parlant de l'atlantique comme pouvant offrir « l'asile », la narratrice montre une fois de plus son caractère humain. On ne peut demander l'asile, le refuge qu'à un être réfléchi et donc une personne. L'auteure présente cet océan comme une personne, un être vivant doué de sagesse, qui se nourrit, qui écoute lorsqu'on lui parle. Pour dire que l'océan fait partie du quotidien des habitants de Niodior – car ce sont des insulaires - si bien qu'ils le considèrent comme un de leur voisin avec qui ils interagissent.

Par ailleurs, cette personnification de l'Atlantique est aussi une métaphore vue que l'auteure compare l'océan à un être affamé. De ce point de vue, elle voudrait insister sur le nombre de morts que la mer a à son actif. Plusieurs insulaires sont décédés en mer à la recherche d'une vie meilleure. Insistant ainsi sur les sacrifices et les risques que les uns et autres sont prêts à courir pour vaincre la pauvreté, le titre de l'œuvre est bien parlant.

En somme, les figures de style constitueraient de nos jours toute la rhétorique. F.D. s'en sert grandement dans son ouvrage pour construire la dérision. Nous y reviendrons en détail au chapitre IV.

### **1.2.2. Les théories de l'énonciation**

Selon Émile Benveniste, « l'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation. »<sup>112</sup> Cette définition a été beaucoup plus simplifiée par Ascombre et Ducrot lorsqu'ils déclarent : « l'énonciation sera pour nous l'activité langagière exercée par celui qui parle au moment où il parle »<sup>113</sup>. C'est donc une appropriation de la langue de la part du locuteur. Cependant, il est impossible de trouver son objet d'étude car elle est avant tout historique, cela suppose qu'on ne peut l'étudier qu'une fois dit. C'est ce que confirme la suite des propos d'Ascombre et Ducrot « [L'énonciation] est donc par essence historique, événementielle, et, comme telle, ne se reproduit jamais deux fois identique à elle-même »<sup>114</sup>. Cela signifie que chaque

---

<sup>112</sup> E. Benveniste, (1970), « L'appareil formel de l'énonciation » in *Langage*, p.12.

<sup>113</sup> J-M. Ascombre, Ducrot, O. (1976), « L'argumentation dans la langue » in *Langage*, p.18.

<sup>114</sup> Idem.

énonciation est particulière et propre au locuteur. Ce qui en résulte c'est l'énoncé qui « désigne toute suite finie de mots d'une langue émise par un ou plusieurs locuteurs. »<sup>115</sup>

Il existe des énoncés-types et des énoncés-occurrences. Ces derniers sont ceux qui renvoient à un cas particulier d'occurrence. Par exemple, si on prend un énoncé dans un ouvrage, l'occurrence est justement l'ouvrage et la personne qui l'a dit. Tandis que les énoncés types sont ceux que l'on peut « envisager comme un énoncé indépendant de toute énonciation particulière »<sup>116</sup>. Il s'agit donc de simples phrases que tout le monde peut prononcer et qui ne renvoient à rien de particulier. Comme lorsqu'un professeur prend une phrase au hasard pour expliquer une notion à ses apprenants. Mais Maingueneau conclut qu'en réalité, on ne peut rencontrer que les énoncés d'occurrences car « quand un grammairien prend un exemple comme Le chat mange la souris il vise un type, mais la présence de cet énoncé sous la plume de cet auteur et à cet endroit constitue une occurrence »<sup>117</sup>.

### 1.2.2.1. Les principes d'une énonciation

Toute situation d'énonciation réussie a besoin de s'appuyer sur les éléments suivants :

#### - Les déictiques personnels

Dans une situation d'énonciation, il faut toujours la présence d'un destinataire qui s'adresse à un destinataire. Il s'agit des pronoms personnels « je » et « tu ». Pour Benveniste, le « il » ne fait pas partie de la situation d'énonciation qu'il qualifie de non-personne parce qu'il désigne « des objets du monde autres que les interlocuteurs ».<sup>118</sup> Dans l'acte énonciatif il y a interaction entre l'émetteur et le récepteur ; le « je » devient « tu » et le « tu » devient « je » ainsi de suite. C'est ce que confirme ces propos d'Alphonse Tonyè : « en tant que producteur de l'acte de parole « je » constitue unilatéralement le « tu » à qui il s'adresse »<sup>119</sup>. C'est pourquoi il conclut en disant « certains linguistes, à la suite d'A. Culioli, préfèrent parler de co-énonciateur que d'allocutaire ou de destinataire »<sup>120</sup>.

---

<sup>115</sup> J. Dubois, Op.cit., p.180.

<sup>116</sup> D. Maingueneau, (1986), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, p.3.

<sup>117</sup> Ibid, p.4.

<sup>118</sup> Ibid, p.6.

<sup>119</sup> A. Tonyè, (2004), « L'ethnostylistique : à propos de *Les Arbres en parlent encore de Calixte Beyala* » in *Proposition pour l'ethnostylistique*, p.66.

<sup>120</sup> Idem.

Dans le roman de F.D., cela se perçoit dans les dialogues. Nous avons par exemple la conversation entre Madické et sa sœur dans les occurrences suivantes :

14- Est-ce que *tu* veux bien m'aider à venir ? (p.140)

15- À venir où ? *Je* ne comprends pas, tu veux dire... (p.140)

16- À venir où ? Je ne comprends pas, *tu* veux dire... (p.140)

17- Ben, si tu m'aides pour le billet, ça ira ; après, dans un club, *je* gagnerai de quoi... (p.140)

Dans cette conversation nous voyons en (14) que le « tu » représente Salie qui est l'interlocutrice de Madické. En (15) elle ne parle pas d'elle en tant que « tu », mais elle se désigne à l'aide du pronom « je ». En (16), le « tu » représente à présent Madické et non Salie. Et en (17), Madické se désigne par le pronom « je ». Par-là, nous voyons bien que celui qui prend la parole s'approprie le déictique « je » et désigne son interlocuteur par le déictique « tu ». Ainsi, il y a un dédoublement de la fonction d'émetteur et de celle du récepteur qui s'inter-échangent à mesure que chacun d'eux prend la parole. À travers cet échange, on peut percevoir que Salie est assez surprise de la question de son frère. Elle se doute bien de ce qu'il a envie de lui faire comprendre mais veut plutôt qu'il le précise lui-même car c'est quelque chose qu'elle redoute. En effet, elle n'a pas suffisamment d'argent et Madické veut qu'elle finance son billet d'avion. Sa requête a donc une visée dérisoire.

#### - **Les déictiques spatiales**

Ils sont de deux ordres : les démonstratifs (ça, ceci, cela, celui-ci, celui-là...) et les adverbiaux (Ici/là/là-bas, près/loin, devant/derrière...). Ces déictiques s'organisent en fonction de la position de l'énonciateur. Si ce dernier se retourne, la localisation de ces objets va changer ce qui était devant sera derrière, ainsi de suite.

Dans notre corpus nous avons par exemple les occurrences suivantes :

18- Non, non, ce n'est pas pour ça que je suis *là*. Je pense que vous devriez la laisser y aller ; je suis venu vous demander son extrait de naissance afin de l'inscrire si vous voulez bien (p.68)

19- Cette société insulaire, même lorsqu'elle se laisse approcher, reste une structure monolithique impénétrable qui ne digère jamais les corps étrangers. *Ici*, tout le monde se ressemble. (p.77)

20- Alors tonton, c'était comment *là-bas*. C'était la phrase rituelle, le verbe innocent dont Dieu avait besoin pour recréer le monde sous le ciel étoilé de Niodior (p.83)

Ces différentes occurrences présentent les lieux où les énonciateurs se trouvent au moment où ils parlent. En (18) et (19), les lieux ne peuvent se comprendre que du point de vue du locuteur. Il s'agit d'endroits précis, stables où ce dernier se positionne. En (18), c'est Ndédare qui parle et l'adverbe « là » désigne la cuisine de la grand-mère de Salie. Il a fait le déplacement jusqu'à cet endroit pour supplier la grand-mère de laisser Salie aller à l'école. Nous voyons donc la triste condition de la jeune fille africaine qui est souvent privée de scolarisation. L'adverbe « ici » quant à lui, représente le village de Niodior (19). La narratrice s'insurge contre l'inhospitalité des villageois. Ils ne font pas bon accueil aux étrangers. Elle voudrait donc attirer leur attention sur ce mauvais comportement.

En (20) l'adverbe « là-bas » connote l'éloignement du locuteur. Cela montre qu'il ne s'agit pas d'un lieu dans lequel il se trouve. Les jeunes insulaires viennent questionner l'homme de Barbès sur son séjour en France. Cette question a une portée risible, étant donné que c'est exactement ce que ce monsieur voulait entendre pour pouvoir se rehausser auprès des jeunes. Ces derniers n'étant pas en France, représentée par l'adverbe « là-bas », écouter ces récits étaient un plaisir pour eux.

Nous voyons ainsi que les déictiques spatiaux ne sont pas des lieux figés mais qu'ils dépendent entièrement de la position du locuteur au moment de l'énonciation.

#### - **Les déictiques temporelles**

Ils prennent en compte le moment où l'énonciateur parle. Ils englobent non seulement les adjectifs et les adverbes temporels mais aussi « les marques de temps inscrites dans la morphologie verbale »<sup>121</sup>. Ces marqueurs de temps permettent de mettre en jeu la façon dont le locuteur envisage

---

<sup>121</sup> D. Maingueneau, Op.cit., p.23.

le procès. L'énonciateur est en quelque sorte la référence, les événements sont antérieurs ou postérieurs à lui.

Prenons ces exemples tirés de notre corpus :

21- Si tu fais des bêtises avant ton mariage nous sommes perdues. Ton père ne me le pardonnera jamais, et toi, il te tuera, c'est la charia. (p.130)

22- Tu lui as toujours évité les corrections qu'elle méritait. (p.131)

Il s'agit de la mère de Sankalè qui met sa fille en garde contre la fornication. En (21), la flexion « ra » est une marque du futur. Cela suppose que l'action décrite par les verbes pardonner et tuer est envisagée dans le futur par l'énonciateur. Il s'agit des actions qui n'ont pas encore eu lieu et subséquemment sont postérieures à l'énonciateur. La narratrice montre une fois de plus la maltraitance à l'encontre des femmes. Au moindre faux pas, elles sont éliminées sans le moindre remords.

En (22), le père de Sankalè adresse un reproche à sa femme sur l'éducation de leur fille. La flexion « ait » est essentiellement une marque de l'imparfait. Cela montre que le procès dont parle l'énonciateur est antérieur à lui. Dans le passé, sa fille aurait dû être corrigée. Par cet énoncé, F.D. montre que la femme est responsable de la famille. Lorsque les enfants commettent des erreurs, elle est tout de suite accusée. Elle voudrait donc dénoncer ces mauvais traitements.

Ainsi, la morphologie du verbe dépend du locuteur c'est lui qui détermine l'antériorité ou la postériorité des événements.

### **1.2.2.2. Les éléments de la subjectivité langagière**

Une autre notion qui avoisine la théorie de l'énonciation est celle de la subjectivité langagière. Benveniste définit cette dernière comme étant « la capacité du locuteur à se poser comme sujet »<sup>122</sup>. Il ne s'agit pas du sens psychologique du terme comme étant le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même, mais plutôt son sens linguistique qui signifie notre inscription dans notre énoncé. Kerbrat-Orecchioni précise cette définition de la subjectivité. Pour elle, il s'agit « des procédés linguistiques [...] par lesquels le locuteur imprime sa marque à l'énoncé, s'inscrit dans le

---

<sup>122</sup> E. Benveniste, (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, (Tome I), p.259.

message (implicitement ou explicitement) et se situe par rapport à lui »<sup>123</sup>. Ce sont les traces de l'énonciateur dans son énoncé. On appelle les unités linguistiques subjectives « déictiques », « embrayeurs » ou encore « shifters »<sup>124</sup>. Ceux-ci se définissent comme suit : « ce sont les unités linguistiques dont le fonctionnement sémantico-référentiel [...] implique une prise en considération de certains des éléments constitutifs de la situation de communication, à savoir : le rôle que tiennent dans le procès d'énonciation les actants de l'énoncé, la situation spatio-temporelle du locuteur, et éventuellement de l'allocutaire »<sup>125</sup>. C'est ainsi que pour désigner une personne on utilisera par exemple les déictiques « je » / « tu » / « il » (ou leurs diverses formes de flexion). Les embrayeurs dépendent alors essentiellement de la situation d'énonciation. C'est pourquoi Maingueneau dit qu'ils ont pour fonction « d'articuler l'énoncé sur la situation d'énonciation »<sup>126</sup>. Nous pouvons donc nous appuyer sur ces derniers pour retrouver les traces du locuteur dans son énoncé.

#### - **Les verbes subjectifs**

Ils sont de deux ordres selon Cathérine Kerbrat-Orecchioni : les verbes subjectifs occasionnels qui n'impliquent un jugement évaluatif que lorsqu'ils sont conjugués à la première personne et les verbes subjectifs intrinsèques qui impliquent un jugement de valeur de par leur forme. Les verbes occasionnellement subjectifs comportent les verbes de certitude. Il s'agit de ceux qui renferment une évaluation du type « vrai/faux/incertain : verbes de perception, verbes d'opinion. »<sup>127</sup>. Ainsi dit, les verbes d'opinion permettent au locuteur de donner des informations sur ses croyances et ils indiquent en même temps « quel est le degré d'assurance avec lequel il adhère à sa croyance »<sup>128</sup>. Nous avons également les verbes de sentiment qui « expriment une disposition, favorable ou défavorable, de l'agent du procès vis-à-vis de son objet, et corrélativement, une évaluation positive ou négative de cet objet »<sup>129</sup>.

Dans notre corpus, nous avons les exemples suivants :

23- Je n'aime pas les sous-missions, je préfère les vraies missions. Et j'*aime* beaucoup les talons aiguilles aussi. (p.41)

---

<sup>123</sup> C. Kerbrat-orrechioni, (2009), *L'Énonciation*, Armand colin, Paris, (4<sup>e</sup> édition), p.42.

<sup>124</sup> C. Kerbrat-orrechioni, Op.cit, p.48.

<sup>125</sup> Ibid, p.51.

<sup>126</sup> D. Maingueneau, Op.cit., p.3.

<sup>127</sup> C. Kerbrat-orrechioni, Op.cit, p.96.

<sup>128</sup> Ibid, p.100.

<sup>129</sup> Ibid, p.98.

24- Je ne *sais* pas ce que le vieux pêcheur avait vraiment vu dans ses cauris.  
(p.61)

25- Je *croyais* que les marabouts, qui trouvent des solutions à tout, avaient définitivement réglé, au moins pour eux-mêmes, ces petits besoins par lesquels la nature nous rappelle à l'ordre et qui sont si incommodants pour la méditation. (p.151)

En (23), la narratrice nous donne des informations sur les choses qu'elle apprécie. Nous voyons que le verbe de sentiment employé « aime », est purement subjectif, car il s'agit de son sentiment à elle vis-à-vis des talons.

Les deux prochaines occurrences (24) et (25) nous mettent en face de verbes de certitude ou d'opinion. La narratrice est incertaine de l'information dont elle parle (24). Il s'agit d'un jugement évaluatif. En effet, une tiers personne connaîtrait le secret du vieux pêcheur, mais la négation employée avec le verbe de certitude nous révèle qu'elle ignorait cette information. Le verbe employé en (25) nous montre l'opinion de Salie sur les marabouts. C'est un verbe subjectif parce que l'opinion est personnelle.

#### - **Les modalisateurs**

Encore appelés adverbess subjectifs, les modalisateurs sont des « procédés signifiants qui signalent le degré d'adhésion (forte ou mitigée/incertitude/rejet) du sujet d'énonciation aux contenus énoncés »<sup>130</sup>. Ils comportent donc une appréciation subjective de la part du locuteur. Cathérine Kerbrat-Orecchioni les classe en deux catégories : les modalisateurs qui impliquent un « jugement de vérité » et ceux qui impliquent un « jugement de réalité »<sup>131</sup>. Dans la première catégorie nous pouvons ranger les adverbess tels que : peut-être, vraisemblablement, sans doute, certainement, à coup sûr, etc. Ils renferment le degré de vérité contenu dans un énoncé. Dans la seconde catégorie des modalisateurs, nous pouvons mettre : réellement, vraiment, effectivement, en fait, etc. Ceux-ci connotent la quantité de réalité compris dans un énoncé.

Dans l'œuvre dans laquelle nous appuyons notre travail, nous avons les occurrences suivantes :

---

<sup>130</sup> C. Kerbrat-orecchioni, Op.cit., p.112.

<sup>131</sup> Ibid, p.113.

26- Je suis une féministe modérée, mais là, ç'en est *vraiment trop* (p.41)

27- *Bien-sûr* que je me souviens de lui (p.65)

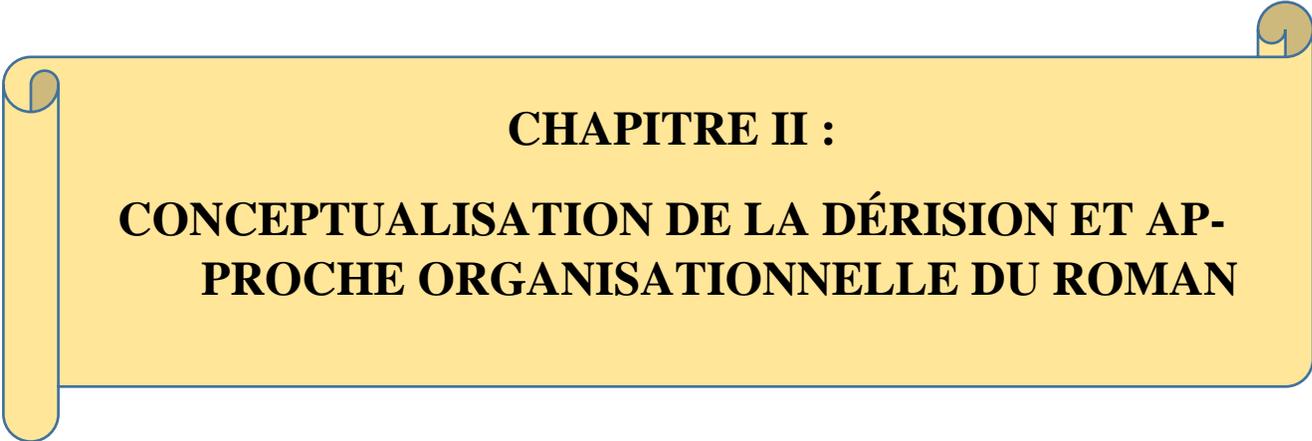
28- *Sans doute* le coût du téléphone nous poussait-il à éviter les sujets qui fâchent. (p.209)

En (26), nous avons affaire à un jugement de réalité. La narratrice est à bout de la situation qu'elle traverse. Son frère la méprise et cela la pousse à exprimer son mécontentement. L'addition de l'adverbe « trop » à l'adverbe « vraiment » connote l'exagération. Étant donné qu'il s'agit des adverbes subjectifs, d'un locuteur à l'autre la conception de la réalité peut changer, mais pour notre narratrice cette situation est devenue insupportable.

L'adverbe « bien-sûr » connote une adhésion de la part du locuteur (27). Salie confirme à son frère qu'elle se souvient bel et bien de son enseignant du primaire. L'usage de cet adverbe montre le degré de confirmation de la narratrice. Il s'agit d'une affirmation forte. Ce qui n'est pas le cas en (28) puisque l'adverbe utilisé exprime une probabilité. La narratrice s'imagine que la cherté de l'appel téléphonique rend la conversation plus rapide.

Avec ces adverbes, le lecteur peut percevoir la présence du narrateur dans un énoncé.

Parvenu au terme de ce chapitre, il était question pour nous de parler des théories et des disciplines qui meublent la stylistique. Il a été révélé que la stylistique tire son origine de la rhétorique ancienne. Et depuis l'époque d'Aristote, elle n'a cessé de se développer. Plusieurs théoriciens ont établi des méthodes d'analyses stylistiques des textes à l'instar de Bally, Spitzer, Riffaterre, Molinié et Mendo Ze. Il en ressort de leurs différentes théories que l'analyse d'un texte peut se faire de plusieurs manières. La méthode immanente ne peut pas, à elle seule, rendre compte de tous les faits stylistiques rencontrés dans un texte. Alors, l'immanence devrait être associée au contexte de production. De plus, la stylistique est liée à l'énonciation car on ne saurait analyser un texte sans prendre en compte le locuteur. C'est en s'appuyant sur lui que nous pouvons être à mesure de repérer les faits de langue. La stylistique est donc une discipline dynamique qui puise dans plusieurs domaines d'étude. À présent, nous entrerons un peu plus dans le vif de notre sujet en analysant le concept de la dérision.

A yellow scroll banner with a dark blue border and rounded corners, featuring a scroll effect on the left and right sides. The text is centered within the banner.

**CHAPITRE II :**  
**CONCEPTUALISATION DE LA DÉRISION ET AP-  
PROCHE ORGANISATIONNELLE DU ROMAN**

La dérision, la satire, l'humour sont autant de procédés qui concourent au comique. Gérard Genette définit ce dernier comme suit : « j'appelle comique ce qui me fait rire ; ou au pluriel : nous appelons comique ce qui nous fait rire. »<sup>132</sup> Ainsi, le comique est essentiellement lié au rire. D'ailleurs, Schopenhauer, philosophe allemand, dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1819), définit le rire en ces termes : « le rire n'est jamais autre chose que le manque de convenance -soudainement constaté- entre un concept et les objets réels qu'il a suggérés, de quelque façon que ce soit »<sup>133</sup>. Pour dire que le rire est une réaction soudaine et spontanée qui s'accomplit sans raison et sans réflexion. De par cette définition, on constate que le rire est liberté, irréfléchi et surtout bonne humeur. C'est un procédé très répandu dans l'œuvre de notre auteure. Dans son roman *Le V.A*, on rencontre une abondance de propos risibles. Cependant, les rires suscités sont-ils tous anodins comme le remarque Schopenhauer ? Les rires issus de la dérision sont-ils basés sur l'absence de réflexion ? Pour bien comprendre le concept du dérisionnel, il serait bien de partir des théories du rire. Dans cette optique, nous ferons un petit historique du rire et du comique dans ce chapitre, avant d'explorer la dérision dans sa globalité. Par ailleurs, nous analyserons les autres procédés qui concourent au comique à savoir la satire et l'humour. Nous mettrons l'accent sur les nuances qui existent entre ces différents procédés voisins. Ce n'est qu'après cela que nous pourrions présenter l'organisation énonciative et pragmatique de l'œuvre. Nous partirons des modalités d'énonciation vers les pronoms personnels qu'on retrouve dans le roman.

---

<sup>132</sup> G. Genette, (2002), *Figures V*, Paris, Seuil, p.148.

<sup>133</sup> A. Schopenhauer, (1819), *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Librairie Felix Alcan, p.93. cité par K. Simedoh, (2008), *L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne. Une poétique du rire* [thèse de doctorat publiée en ligne sur Qspace], Université Queen's, p.7.

## 2.1. Le concept de dérision

La dérision est définie selon *Le Dictionnaire Le Robert*, comme étant « le mépris qui incite à rire, à se moquer de quelqu'un, de quelque chose »<sup>134</sup>. Nous présenterons les généralités de ce concept.

### 2.1.1. Panorama de la dérision

Les propos dérisionnels sont ambivalents. En effet, ils renferment deux sens : l'un dénoté et l'autre connoté. Dans cette mesure, les interlocuteurs ont du mal à trouver une explication convenable. Elle a donc une esthétique particulière. De plus, de par la définition mentionnée plus haut, on se rend compte que la dérision, certes dédaigneuse, a une similitude avec le comique en ce sens qu'elle suscite le rire. C'est pourquoi, dans ce point, nous étudierons le rire et le comique.

#### 2.1.1.1. Esthétique de la dérision

La dérision en tant que procédé du comique est associée au rire mais n'en est pas réductible. Il s'agit en fait d'une raillerie, c'est-à-dire une moquerie dévalorisante. La dérision est consubstantielle à l'ironie. C'est ce que confirme ces propos d'Alphonse Tonyè : « ironiser c'est toujours d'une certaine manière railler, disqualifier, tourner en dérision, se moquer de quelqu'un ou de quelque chose »<sup>135</sup>. Ainsi, faire de la dérision c'est discréditer l'autre, le minimiser. À cet effet, *Le Dictionnaire de français Larousse* ne définit-il pas l'adjectif dérisoire comme étant quelque chose d'insignifiant, minime, au point négligeable ? Faire de la dérision c'est marquer son appartenance à une communauté, celle des rieurs. Aussi, « la pratique la plus répandue est alors le choix d'un bouc émissaire qui donne à chacun la vision péjorative de l'autre, de celui qui n'est pas partie intégrante de la collectivité revendiquée »<sup>136</sup>. Cela suppose que la dérision s'attaque à une cible qui est dans l'embarras, pris dans l'ambiguïté des propos dérisionnels. D'où cette affirmation de Kerbrat-Orecchioni : « non seulement l'ironie agresse un tiers, mais elle vise en outre à mettre le

---

<sup>134</sup> *Le Robert*. Dans Dictionnaire en ligne. <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/derision>, (Consulté le 21 Mai 2023).

<sup>135</sup> A. Tonyè, (2007). « L'écriture satirique dans la trilogie de Ferdinand Oyono » in *Ecce Homo*, p.233.

<sup>136</sup> A. Mercier, (2001). « Pouvoirs de la dérision, dérision des pouvoirs » in *Hermès*, p.12.

récepteur dans l'embarras, qui, ballottée entre deux lectures contradictoires, n'est jamais assurée d'échapper au ridicule d'un contresens »<sup>137</sup>.

C'est en cela qu'elle se différencie un peu de la notion du comique étant donné que le rire qui en résulte n'est pas inoffensif. Toutes personnes qui font usage de la dérision visent un objectif et cela est d'autant plus vrai en littérature. Par-là, nous comprenons donc que Fatou Diome dans *Le V.A* n'utilise pas de la dérision de manière anodine. Elle a un objectif à atteindre. La dérision pour elle se lira au niveau des cibles. Immigrée sénégalaise en France, les propos dérisionnels dont elle fait usage se dirigeront vers les blancs et vers les noirs. Elle se moquera des stéréotypes et des comportements ambiants dans les deux sociétés. De cela, l'on se rend compte que la dérision a une valeur de contestation de l'ordre établi. L'individu vivant en société doit se conformer à plusieurs codes et conventions. Il ne fera pas des choses que la société réprime. Ainsi, la dérision est perçue comme une arme acceptable, car n'utilisant que d'une violence symbolique qui n'est que verbale.

Dans notre corpus nous avons l'exemple suivant :

30- Quelle bouche aurait osé nommer la pilule devant elles, au risque de *se tordre à vie* ? Leur dire qu'en Europe on peut programmer et limiter les naissances aurait été perçu comme une provocation (p.60).

L'auteure se moque de l'esprit fermé des membres de sa communauté. Avec l'expression hyperbolique « se tordre à vie », elle voudrait montrer que si elle ose parler de planning familial, ils ne lui laisseront plus aucun répit et cela pendant une très longue période. Pour eux, et dans plusieurs régions en Afrique, la norme est qu'on devrait accoucher le plus d'enfants possible, l'enfant étant une bénédiction de Dieu. Elle tourne donc en dérision les mentalités régressives, africaines en générale et nidiroises en particulier, qui refusent la modernité et préfèrent rester coincées dans le traditionalisme. La dérision lui permet alors de ne pas s'attaquer aux siens de manière frontale.

Valentine Prouvez, dans son article intitulé *L'introduction de la seconde topique freudienne dans le moi et le ça*, nous fait une analyse de l'ouvrage de Sigmund Freud *Le moi et le ça*<sup>138</sup>. Ce dernier est l'un des textes faisant partie de l'ensemble communément appelé la seconde topique.

---

<sup>137</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, (1976), « Les Problèmes de l'ironie » in *Linguistique et sémiologie*, n° 2, Presses universitaires de Lyon, p. 14. Cité par A. Mercier, Op.cit., p.p.11-2.

<sup>138</sup> S. Freud, (1923), « Le moi et le ça » in *Essais de psychanalyse*, p.p. 219-275.

Selon Freud, trois instances régissent les comportements à la fois conscients et inconscients de chaque homme : le ça, le moi et le surmoi. Le ça désigne la part la plus inconsciente de l'homme. C'est le réservoir des instincts humains, le réceptacle des désirs inavoués et refoulés au plus profond. Le surmoi est une loi morale qui nous interdit de faire certaines choses. Le moi quant à lui, « a pour fonction de coordonner le fonctionnement interne en tenant compte des exigences du monde extérieur, il doit ainsi substituer le principe de réalité au principe de plaisir (qui domine le ça) dans la détermination de nos actions. »<sup>139</sup> C'est donc la partie défensive de notre personnalité ; il s'agit de l'individualité de tout un chacun, ce qui le distingue d'un autre.

De ce qui précède, nous constatons que le moi et le ça sont étroitement liés. C'est ce qu'attestent ces propos de Freud : « le moi ressemble ainsi, dans sa relation avec le ça, au cavalier qui doit refréner la force supérieure du cheval, avec cette différence que le cavalier s'y emploie avec ses propres forces et le moi lui avec les forces d'emprunt »<sup>140</sup>. Cela signifie que la vie en société impose à tout individu un refoulement de la violence pour éviter de créer un chaos total. Le recours à la dérision permet donc « de contourner cette censure, de faire triompher le moi et le principe de plaisir, en en appelant à un plaisir de transgression tolérable. Tourner en dérision et en rire est le moyen de libérer cette agressivité contenue, refrénée, inexprimable autrement. »<sup>141</sup> Ainsi, la dérision permet d'exprimer son individualité en tant que personne libre ; elle permet de nous libérer de nos propres tensions agressives. Ce n'est pas étonnant que les victimes de la dérision soient beaucoup plus les hommes de pouvoir. Cela est d'autant plus vrai dans notre ouvrage de corpus dans lequel F.D. s'attaque aux hauts placés, à l'instar du président Sénégalais, tout en riant. C'est une stratégie pour elle d'éviter toute confrontation. Face à l'injustice et à des comportements outrageux, l'individu se cache derrière la dérision pour exprimer ses exaspérations et parvient par conséquent à éviter les représailles.

Nous avons cet exemple tiré du corpus :

---

<sup>139</sup> V. Prouvez, (2017), « L'introduction de la seconde topique freudienne, dans le moi et le ça » in *Interrogations*, n°25, <https://www.revue-interrogations.org/L-introduction-de-la-seconde>, (consulté le 13 Mars 2023).

<sup>140</sup> S. Freud, Op.cit., p.237 cité par V. Prouvez, Idem.

<sup>141</sup> A. Mercier, Op.cit., p.11.

31- Avec une lame pour visage, des fourches en guise de mains et des échasses pour l'emmener faire le fonctionnaire dévoué jusqu'aux confins du pays, là où l'État se contente d'un rôle de *figurant* (p.65).

Ici, la narratrice s'attaque au gouvernement Sénégalais. Elle tourne celui-ci en dérision lorsqu'elle le traite de « figurant ». Elle veut montrer que l'État ne fait pas son travail comme il se doit. Il oublie les endroits reculés comme l'île de Niodior et se concentre sur les grandes villes. Conséquence, les habitants de cette île ne ressentent en rien la présence du gouvernement. Dire tout ceci de manière claire pourrait sans doute attirer des problèmes à l'auteure. Mais en se camouflant derrière l'implicite et la dérision, elle est en quelque sorte protégée contre toutes représailles éventuelles.

Les propos dérisionnelles peuvent également revêtir une valeur cathartique. À cet effet, Arnaud Mercier, professeur en science de l'information et de la communication, affirme que « la dérision autorise alors l'individu à exprimer de façon détournée et socialement acceptable ses pulsions, ce qui libère du même coup l'énergie psychique utilisée pour les bloquer, et dont l'extériorisation produit le rire, entendu comme énergie »<sup>142</sup>. De ce fait, la moquerie nous permet de purifier notre âme, d'expier notre colère et frustration longtemps refoulées par les limites imposées par la société. On peut donc dire que la dérision permet un bon équilibre sociétal. Dans cette logique, le rire associé à la mise en dérision ne chercherait donc pas la déstabilisation des normes et des valeurs sociales, tout au contraire, il soutient les normes sociales.

C'est d'ailleurs ce que témoigne ces propos de Bergson : « est comique le personnage qui suit automatiquement son chemin sans se soucier de prendre contact avec les autres. Le rire est là pour corriger sa distraction et le tirer de son rêve. »<sup>143</sup> Ainsi, le rire corrige les automatismes de ceux qui n'évoluent pas au même rythme que la société. Il sanctionne ceux qui sont trop éloignés des normes sociales : qu'ils ne respectent pas les conventions, ou qu'ils en soient au contraire esclaves. Le but est alors de les ramener à la norme. Le rire exclut le raillé tout en l'invitant à changer de comportement. Le rire est une source d'énergie vitale. Dans un climat de peur et de violence, faire de la dérision paraîtrait dérisoire, toutefois c'est l'une des manières de se sentir en vie, de se

---

<sup>142</sup> A. Mercier, Op.cit., p.14.

<sup>143</sup> H. Bergson, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Félix Alcan, p.149.

créer par conséquent son propre monde. C'est dans cette visée que l'autodérision entre en jeu. Il s'agit du fait de rire de soi-même. En le faisant, on minimise notre impuissance et on accepte plus facilement notre situation.

Nous avons cet extrait tiré de notre corpus :

32- J'avais beau dire à Madické que, *femme de ménage*, ma subsistance dépendait du nombre de serpillières que j'usais, il s'obstinait à m'imaginer *repue, prenant mes aises à la cour de Louis XIV* (p.44).

L'autodérision se perçoit dans ce segment. En effet, la narratrice exprime le contraste entre ce que son frère pense de sa situation et ce qu'il en est réellement. Madické croit qu'elle vit dans un paradis où elle a tout ce qu'elle veut. Pourtant, elle est obligée de faire un travail assez dégradant à savoir « femme de ménage » pour subvenir à ses besoins. Elle se moque alors de sa propre situation, ce qui lui permet de l'accepter plus facilement.

En définitive, la dérision revêt plusieurs aspects. Dans le chapitre deux de la seconde partie de notre travail, nous verrons plus en détails les différents types de dérision.

### **2.1.1.2. Le rire et le comique :**

D'aucuns considèrent le rire et le comique comme appartenant au domaine du non-sérieux du fait que le résultat obtenu ou l'effet produit est différent de la logique et l'harmonie. Schopenhauer part des origines du rire ; il fait le constat selon lequel le rire est produit par un décalage, un contraste entre les attentes et la réalité. Il affirme : « le phénomène du rire révèle toujours la perception subite d'un désaccord entre un tel concept et l'objet réel qu'il sert à représenter, c'est-à-dire entre l'abstrait et l'intuitif. Plus ce désaccord paraîtra frappant à la personne qui rit, plus vif sera son rire »<sup>144</sup>. Ainsi, le rire est le produit du désaccord entre un objet et sa représentation. Il y a donc un écart entre ce qu'on s'attend à voir et ce qu'on voit effectivement. Et c'est cette transposition qui crée le rire.

Henri Bergson, philosophe français, a aussi développé une théorie sur le rire dans son ouvrage intitulé *Le Rire : essai sur la signification du comique* (1900). Pour lui, « il n'y a pas de

---

<sup>144</sup> A. Schopenhauer, Op.cit., p.771 cité par K. Simedoh, Op.cit, p.8

comique en dehors de ce qui est proprement humain »<sup>145</sup>. Cela suppose que ne peut être risible que ce qui a un caractère humain. Un animal ou un quelconque objet inanimé peut faire rire dans la mesure où il a une ressemblance avec les caractères des Hommes. Inversement, ces Hommes sont eux-mêmes sujets à rire lorsqu'on perçoit en eux ce que Bergson appelle des automatismes : « est comique le personnage qui suit automatiquement son chemin sans se soucier de prendre contact avec les autres. Le rire est là pour corriger sa distraction et pour le tirer de son rêve [...] Toujours un peu humiliant pour celui qui en est l'objet, le rire est véritablement une espèce de brimade sociale. »<sup>146</sup> De cette affirmation, il ressort que les automatismes sont des traits de caractère raides, mécaniques que l'on perçoit chez certains individus. Le rire est par conséquent une correction de la société afin d'assouplir cet inflexibilité de la vie, cette inertie. À cet effet, il résume sa thèse ainsi : « est comique tout arrangement d'actes et d'évènements qui nous donne, insérés l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique »<sup>147</sup>.

Le rire est alors un fait social. Non seulement il est correcteur, mais en plus de cela, il cache une arrière-pensée d'entente, de complicité avec d'autres rieurs réels ou potentiels. Il a besoin d'un écho, c'est-à-dire d'un groupe pour atteindre son apogée. C'est d'ailleurs ce que confirme Freud dans sa théorie sur le comique qu'il qualifie de mot d'esprit. Il affirme : « nul ne peut se satisfaire d'avoir fait un mot d'esprit pour soi tout seul. Au travail du mot d'esprit est indissolublement lié le profond besoin de communiquer le mot d'esprit à autrui »<sup>148</sup>. Ainsi dit, le rire a besoin de plusieurs personnages pour atteindre son plein potentiel. Il a besoin d'un locuteur qui est le producteur du rire ; un récepteur, le destinataire que Freud appelle "le tiers ou acolyte du comique"<sup>149</sup> : c'est celui qui rit avec le récepteur. Enfin, le rire a besoin de l'objet qui est la victime. Le deuxième personnage de cette trilogie est facultatif car le comique peut se contenter du locuteur et de la victime. Car après tout et comme le souligne Genette : « il n'y a pas d'objets comiques, il n'y a que des relations comiques, auxquelles simplement certains objets, et certains sujets, se prêtent mieux

---

<sup>145</sup> H. Bergson, Op.cit., p.15.

<sup>146</sup> H. Bergson, Op.cit, p.p.149-150.

<sup>147</sup> Ibid, p.82.

<sup>148</sup> S. Freund, (1988), *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, p.262-263 cité par K. Simehoh, (2008), *L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne. Une poétique du rire* [thèse de doctorat publiée], Université Queen's, p.12.

<sup>149</sup> S. Freund, Op.cit., p.277, cité par K. Simehoh, Op.cit., p.12.

que d'autres »<sup>150</sup>. Pour dire que rien ne fait rire à priori ; le rire est subjectif, ce qui fait rire une personne ne fera pas rire une autre. Ainsi, une situation comique n'existe pas en soi.

Il existe quatre types de comique :

- le comique de mots qui exploite toutes les ressources du langage. Nous avons ici les jeux de mots et les calembours ;

- le comique des gestes qui joue sur les mouvements ;

- le comique de situation qui tient aux déguisements, aux situations embarrassantes pour les personnages ;

- le comique de caractère qui s'en prend aux travers et au ridicule des individus ou des types comme l'avare, l'étourdi, le distrait.

Dans notre corpus, nous avons cet exemple de comique de geste :

29- Au premier tacle de Maldini, spontanément, *son pied soulève l'arrière-train du garçon accroupi devant lui*. La victime se retourne, furieuse, mais, voyant le visage absorbé de l'auteur du coup, n'escompte aucune excuse et se réinstalle un peu plus loin. (p.16)

Cet extrait met en scène les hommes de Niodior qui regardent un match de football télévisé. Le comique vient du fait que Madické frappe par inadvertance le jeune homme devant lui. Le rire découle beaucoup plus de l'endroit où il a reçu le coup : à « l'arrière-train » c'est-à-dire aux fesses. C'est une scène risible car Madické ne se rend même pas compte de la colère de son confrère. Ainsi, le rire peut provenir des actes.

### **2.1.2. À la lisière de la dérision : les différentes formes**

Les définitions du comique, du rire, de la dérision et de l'ironie sont presque semblables. Mais elles sont également liées à la satire et à l'humour. En fait, les frontières qui séparent ces différentes notions sont ténues.

---

<sup>150</sup> G. Genette, Op.cit., p.149.

### 2.1.2.1. La satire

Selon *Le Dictionnaire Le Littré*<sup>151</sup>, étymologiquement, la satire vient du latin « satira » ou « satura », qui signifie plat de différents mets. Il s'agirait d'un genre dont la caractéristique est de mêler récits, discours, poèmes... La satire tire son origine de la littérature latine. Elle peut se définir comme une œuvre dont l'objectif est une critique moqueuse de son sujet qui peut être des individus, des organisations et même des États... Alphonse Tonyè définit la satire comme étant « un pamphlet, un discours écrit, un dessin qui s'attaque aux mœurs publiques ou privées, qui tourne quelqu'un ou quelque chose en dérision »<sup>152</sup>. Dans cette définition, nous voyons le lien entre la dérision et la satire. Cette dernière est un discours engagé qui défend une cause et en l'occurrence les mœurs sociales. La préoccupation du satiriste est de ridiculiser, tout en se moquant, des abus de la société ou des travers d'une personne en référence à une norme qu'il cherche à imposer. En d'autres termes, la satire est une ironie militante alors que l'ironie en soi cherche tout simplement à interroger, à remettre les vérités en question sans pour autant prendre nécessairement une position morale. On note que l'esprit satirique est de tout temps et se manifeste dans la critique des vices et des ridicules des individus et des sociétés à travers toutes les cultures. C'est ainsi que des écrivains tels que Molière, dans des œuvres comme *Le Tartuffe* (1664) et *Dom Juan* (1665), va mettre en exergue les thèmes du libertinage et de la fausse dévotion observée dans la société. Ces personnages éponymes mettent en scène les grands seigneurs pervers que Molière a rencontré à Versailles et contre lesquels il s'insurge.

Sur le plan de l'écriture, la satire se nourrit de lieux communs, de stéréotypes sociologiques qui peuvent être gais et humoristiques ou blessants et polémiques. La satire va donc devenir une arme entre les mains des auteurs africains tels que Ferdinand Oyono et son compatriote Mongo Béti qui ont écrit des œuvres qui dépeignent le climat colonial qui sévissait en Afrique. C'est ainsi que concernant *Le Vieux nègre et la médaille* (1956) de Ferdinand Oyono, Alphonse Tonyè fait ce commentaire : « la satire dénonce parfois de manière ironique ou comique les travers de la communauté blanche et du système colonial en général tel qu'établi en Afrique noire. En même temps elle dénonce de façon remarquable les inégalités et les frustrations engendrées par l'attitude

---

<sup>151</sup> E. Littré, (1873) *Dictionnaire de la langue française*. Paris, Hachette. Version électronique créée par François Gannaz. <https://www.littre.org>

<sup>152</sup> A. Tonyè, Op.cit., p.233.

systematique condescendante des Blancs vis-à-vis des Noirs »<sup>153</sup>. Aussi, les auteurs africains usent-ils de la satire pour mettre à nu les travers de la communauté blanche qui a marginalisé la société noire en se positionnant comme supérieurs. De là, nous voyons le rapprochement qu'il y a entre la dérision et la satire. En effet, F.D. a également une écriture engagée qui lui permet de dénoncer les mauvais traitements de la société blanche sur les noirs.

Dans notre corpus nous avons les exemples suivants :

- 33- Ils ont assez d'argent pour s'acheter la moitié du pays et s'octroyer, en prime, des millésimes importés pour arroser leur victoire jusqu'à plus soif, à la différence de ces immigrés qui se soûlent au jus de bissap afin d'oublier *leur minable fiche de paie, si toutefois ils en ont jamais eu* (p.241)
- 34- Il est vrai que la majorité des Lions de la Téranga joue en France et le Sénégal ne peut être que reconnaissant à l'égard de ceux qui leur ont permis d'affiner leur talent- *mais est-ce une raison suffisante pour les traiter de Sénégalais, de Bleus bis, et spolier leur patrie des lauriers acquis sous sa bannière ?* (p.242)

En (33), la narratrice établit le contraste entre les moyens financiers des blancs/français et des noirs/ sénégalais. Les premiers ont suffisamment d'argent pour s'acheter tout ce qu'ils veulent tandis que les seconds ont à peine de quoi arroser la victoire de leur équipe. Le syntagme « minable fiche de paie » montre que les blancs qui recrutent les émigrés leur donne un salaire rabaisant. Et dans les cas extrêmes ne les payent même pas du tout pour les tâches effectuées. C'est donc leur exploitation que la narratrice dénonce.

De plus, en (34), elle montre le mauvais traitement subit par les joueurs sénégalais. Ils se font insulter tout simplement à cause de leur patrie. Les blancs manifestent donc un comportements inhospitalier et discriminatoire vis-à-vis des étrangers venus d'Afrique.

Dans la suite de notre exposé et plus particulièrement au premier chapitre de la deuxième partie, nous parlerons de manière plus approfondie des problèmes sociaux dénoncés par F.D.

---

<sup>153</sup> A. Tonyè, Op.cit., p.245.

### 2.1.2.2. L'humour

Il s'agit d'une autre composante du comique à l'instar de la dérision, de l'ironie et de la satire vu précédemment. Il se caractérise par une variété de degrés et de procédés. Escarpit, dans son ouvrage *L'Humour* (1963), définit ce dernier comme remède : « l'humour est l'unique remède qui dénoue les nerfs du monde sans l'endormir, lui donne sa liberté d'esprit sans le rendre fou et mette dans les mains des hommes, sans les écraser, le poids de leur propre destin »<sup>154</sup>. Ainsi, l'humour détend et met de bonne humeur. Contrairement à la dérision et la satire qui visent une cible, l'humour peut relever d'un esprit inoffensif. Il pourrait donc s'agir d'une gaîté gratuite, n'engageant rien. D'ailleurs, Kerbrat-Orecchioni est plus précise dans sa définition de l'humour, c'est « l'utilisation ludique du langage, qui s'exerce ou non contre une cible (même si l'on peut être tenté de considérer que l'humour « par excellence » est plutôt « inoffensif »)<sup>155</sup>. L'humour est donc bénin et sympathique.

L'humour sert également d'exutoire à la souffrance. C'est ce que confirme ces propos de Beaumarchais : « je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer »<sup>156</sup>. Ainsi, en riant du malheur subit, on souffre moins de ses effets. C'est comme un remède contre la souffrance et la douleur. L'humour permet de dédramatiser, de relativiser dans la mesure où l'on prend du recul par rapport à une situation malheureuse qui s'abat sur nous. Lorsque l'atmosphère devient lourd suite à une situation pénible et sérieuse, l'humour permet de l'apaiser et de relâcher la tension. Il permet de détendre l'atmosphère et de minimiser le malheur vécu. De plus, selon Jankélévitch : « l'humour compatit avec la chose plaisante ; il est secrètement complice du ridicule, se sent de connivence avec lui »<sup>157</sup>. Il ressort de cette citation que l'humour est plaisant et agréable. Il n'a pas pour objectif de blesser quiconque.

Dans notre corpus, l'auteure sénégalaise parle de thématiques que l'on pourrait qualifier de graves et de sérieuses. Nous pouvons citer entre autre la place de la femme dans la société, le rôle de l'État, les relations franco-sénégalaises... etc. Dans cette optique, l'humour lui permettrait de

---

<sup>154</sup>R. Escarpit, (1963), *L'Humour*, Paris, PUF, (Que sais-je), p.26 cité par K. Simedoh, (2008), *L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne. Une poétique du rire* [thèse de doctorat publiée en ligne sur Qspace], Université Queen's, p.20.

<sup>155</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, (2013), « Humour et ironie dans le débat Hollande-Sarkozy de l'entredeux-tours des élections présidentielles (2 Mai 2012) » in *Langage et société*, p.52.

<sup>156</sup> P.-A. Beaumarchais, (1996), *Le Barbier de Séville*, Gallimard, Paris, (I,2) p.49.

<sup>157</sup> V. Jankélévitch, (1950), *L'Ironie ou la Bonne conscience*, Paris, PUF, p.172 cité par K. Simedoh, Op.cit., p.108.

prendre une pause et de faire retomber la pression. Cela aide le lecteur à mieux digérer les sujets développés. L'humour se voit beaucoup plus à travers les éléments relatifs au football :

35- Madické prenait les réflexions de l'instituteur *au pied de la lettre* et croyait avoir trouvé une réponse. *Lui n'était pas égocentrique, il aimait quelqu'un d'autre plus que lui-même : Maldini* (p.139).

36- Zidane ignora la révérence due aux aînés ; *les longs cheveux de Maldini, il voulait s'en faire une perruque* (p.219).

En (35), nous avons affaire à Madické qui vient de terminer une conversation avec l'instituteur Ndédare. Celui-ci lui parlait de sa déception amoureuse. L'humour provient du fait que Madické a pris les paroles de Ndédare « au pied de la lettre ». Il y a eu quiproquo dans la compréhension car l'instituteur voulait lui montrer l'importance de vivre pour une autre personne, en l'occurrence la femme que l'on aime, Madické a compris autrement. Pour lui, il suffirait qu'il vive pour n'importe quelle autre personne pour vaincre son égoïsme. C'est ainsi qu'il a décidé que cette personne serait Maldini, un joueur de football qu'il n'a d'ailleurs jamais rencontré. Un tel passage fait partie de l'humour qui aère le récit.

En (36), la narratrice commente un match de football, l'Italie contre la France. L'humour intervient lorsqu'elle décrit la réaction de Zidane. Pour montrer l'agressivité de ce dernier sur le terrain, elle explique qu'il voulait transformer les cheveux de Maldini en « perruque ». Cet humour ne s'attaque à personne, au contraire, étant donné qu'il s'agit d'un match sérieux ou tout le monde est concentré, il permet de détendre l'atmosphère.

## **2.2. L'organisation énonciative du roman**

Le roman est un réseau complexe de syntaxe. Il sera question pour nous de voir en détails non seulement comment sont organisées les phrases dans notre corpus, mais aussi les différents éléments du cadre énonciatif à savoir les déictiques spatio-temporelles et personnelles.

### 2.2.1. Les modalités d'énonciation

Les modalités d'énonciation sont encore appelées les modalités de phrases. André Meunier définit ces dernières en ces termes : « la modalité de la phrase [...] désigne une attitude adoptée par le locuteur à l'égard du fait énoncé »<sup>158</sup>. Cela suppose que la modalité énonciative renferme l'intention de communication du locuteur. Il s'agit des types de phrases. Dans notre corpus, nous en avons répertorié trois types principaux à savoir : les phrases assertives, exclamatives et interrogatives.

#### 2.2.1.1. Les modalités assertives

La phrase assertive est encore appelée phrase déclarative. Selon Maingueneau, l'assertion « pose un état de choses comme vrai ou faux. D'un point de vue syntaxique, il s'agit d'énoncés qui comportent un sujet exprimé et dont le verbe porte des marqueurs de personne et de temps »<sup>159</sup>. C'est alors une affirmation mais pas n'importe laquelle. Selon Alphonse Tonyè, c'est une affirmation qui « se donne une certaine valeur de vérité »<sup>160</sup>.

Dans notre corpus, l'assertion se distingue au niveau des phrases qu'on peut qualifier de proverbe africain et aussi au niveau des phrases que l'auteur pose comme étant des vérités générales. Ces différentes phrases participent à la moquerie de la part de F. D.

37- *L'âne n'abandonne jamais le bon foin.* (p.60)

38- *L'agriculteur, disaient-elles, attend des récoltes et ses semailles.*  
(p.60)

39- *L'honneur d'une femme vient de son lait.* (p.60)

40- *Le tiers monde ne peut voir les plaies de l'Europe, les siennes l'aveuglent ; il ne peut entendre son cri, le sien l'assourdit.* (p.44)

41- *Avoir un coupable atténue la souffrance, et si le tiers monde se mettait à voir la misère de l'Occident, il perdrait la cible de ses invectives.*  
(p.44)

---

<sup>158</sup> A. Meunier, (1974), « Modalités et communication » in *Langue française*, p.8.

<sup>159</sup> D. Maingueneau, (1999), *Syntaxe du français*, Paris, Hachette, p.46 cité par S. Büyükgüzel, (2011), « Modalité et subjectivité : regard et positionnement du locuteur » in *Synergies Turquie*, p.136.

<sup>160</sup> A. Tonyè, Op.cit., p.235.

Après avoir divorcé, Salie a dû encaissé les reproches de sa communauté. Comme l'explique le *Dictionnaire de Français Le Robert*, « un proverbe est une formule présentant des caractères formels stables, souvent figurée, exprimant une vérité d'expérience ou un conseil de sagesse pratique »<sup>161</sup>. Ainsi, en (37) et (38) on constate que les termes employés sont bel et bien énigmatiques. En fonction du contexte, le terme « âne » renvoie à l'ex-époux de Salie. Ici les villageois lui reprochent son divorce et l'en tiennent responsable. Cela se confirme avec (38) où les termes « agriculteur », « récoltes et semailles » sont à prendre au sens figuré. Les femmes de la communauté lui demandent en fait un enfant. C'est ce qu'atteste l'occurrence (39) où elles parlent explicitement du lait maternel. Ces occurrences mises ensemble stipulent que sa communauté l'accuse d'être responsable de son divorce du fait qu'elle n'ait pas accouché. Par ces énoncés, F.D se moque de la pensée commune en Afrique selon laquelle la femme serait responsable de tous les malheurs dans le foyer. Et surtout qu'il faudrait absolument qu'elle accouche pour consolider son foyer.

De plus, en (40) et (41) on constate que les phrases assertives renferment une valeur de vérité générale. Il s'agit d'énoncés gnominiques. Selon Fromilhague et Sancier, ce type d'énoncé général est « propre au moraliste ou à l'anthropologue, capable de reconnaître la valeur exemplaire d'un cas particulier »<sup>162</sup>. Ainsi, F.D. prend la posture d'une moraliste dans ces énoncés. En (40), elle nous informe sur la situation des pays sous-développés. Ils ne peuvent pas se rendre compte que l'Europe aussi rencontre des difficultés parce qu'ils sont aveuglés par leurs propres problèmes qui semblent alors tellement nombreux. Elle poursuit en (41) en disant qu'« avoir un coupable atténue la souffrance » et c'est exactement ce que font les pays du tiers monde. Les coupables sont les grandes métropoles et il est donc impossible de les plaindre. Elle énonce ces vérités après avoir observé le raisonnement de son frère Madické, qui n'arrive pas à croire qu'elle aussi a des problèmes bien que vivant en France. Mais tel est le cas de la plupart des africains qui se voilent la face en ce qui concerne les pays d'Europe. Ici, l'auteure parle donc en spécialiste, ce qui donne à ses assertions une valeur véridique. Elle met en avant un fait et souhaite conscientiser les africains.

---

<sup>161</sup> Le Robert. Dans Dictionnaire en ligne. <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/proverbe> (Consulté le 16 Mars 2023).

<sup>162</sup> C. Fromilhague, A. Sancier-Château, (2005), *Analyses stylistiques : Formes et genre*, Paris, Armand Colin, p.162.

### 2.2.1.2. Les modalités exclamatives

Selon Bally, « les faits de langage exclamatifs ne peuvent être prononcés ou même pensés qu'avec une intonation affective, qui devient par là un caractère essentiel de ce type, »<sup>163</sup>. Ainsi, la modalité exclamative est le type de phrase où l'on perçoit le plus de sentiments du locuteur. Elles traduisent une réaction émotionnelle du locuteur face à l'évènement considéré. Ce dernier peut être un étonnement, une admiration, une colère.

Dans notre corpus, l'exclamation renvoie à des interjections que Bally définit comme étant « des mouvements instinctifs de la voix accompagnant, sans l'intervention de la volonté, les émotions agréables ou désagréables »<sup>164</sup>. Il s'agit alors d'une clameur spontanée exprimant une émotion. L'exclamation renvoie également dans le roman étudié aux phrases assertives marquées par une réaction affective du locuteur face à un fait.

42- *Ah ! Ouf !* on a évité le pire. (p.17)

43- *Aïe*, la table ! (p.11)

44- *Ah han ! Allah Akbar ! Allah est grand ! Alhamdoulilah !*  
(p.30)

45- Pour l'encourager ou mieux le pousser au suicide, la voix fatiguée mais ineffaçable de son père lui revenait en écho : *n'oublie jamais, chaque miette de vie doit servir à conquérir la dignité !* (p.30)

46- Ici, la friperie de Barbès vous donne un air d'importance, *et ça, ça n'a pas de prix !* (p.31)

Dans les énoncés ci-dessus, on constate que l'exclamation traduit la colère, la douleur tout ceci teinté d'une humeur comique. En (42), (43) et (44), l'exclamation accompagne une interjection. En (42), l'auteure exprime un « ouf ! » de soulagement du fait que le coup de pied de Madické n'a gêné personne cette fois-ci. C'est une réaction ironique pour se moquer de Madické qui est complètement absorbé par le match au point de n'accorder que très peu d'attention à son entourage. En (43), l'interjection traduit la douleur ressentie par Salie suite à sa collision avec la table. Elle a une portée comique car Salie était tellement focalisée sur le match au point de ne tenir que peu de

---

<sup>163</sup> C. Bally, (1979), *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, (Volume I), p.273.

<sup>164</sup> *Ibid*, p.272.

compte de la table devant elle. En (44), nous voyons une émotion agréable exprimée par les parents de l'homme de Barbès qui venaient d'apprendre que leur fils est en France. L'intensité de leurs exclamations montre à quel point ils sont heureux et donnent tout le mérite à « Allah » ; réaction que la plupart des parents sur l'île ont lorsqu'ils apprennent que leur enfant est en France. L'auteure se moque de cette façon de penser. En effet, dans cette situation, les parents ne savent même pas comment leur fils a fait pour se retrouver là-bas. Ils sont juste ravis, le reste de détails leur importe peu. C'est aussi en quelque sorte l'irresponsabilité parentale qu'elle dénoncerait par ces propos.

Les deux prochaines occurrences sont des phrases assertives chargées d'une vive émotion raison pour laquelle elles se terminent par des points d'exclamations. En (45), nous avons affaire à une injonction de la part du père de l'homme de Barbès. Elle stipule que l'enfant devrait faire son possible pour conquérir la dignité et selon sa conception, n'est digne que celui qui gagne beaucoup d'argent. À travers l'auxiliaire modal « doit », le père exprime bien l'obligation qu'a l'enfant de conquérir cette dignité et donc d'accéder à la richesse, à une meilleure vie. L'auteure marque son indignation vis-à-vis de cette thèse. En donnant un tel ordre à un enfant c'est le pousser au « suicide ». Voulant tout faire pour atteindre cette soi-disant dignité, le jeune pourrait en arriver à perdre sa vie. La situation est d'autant plus navrante car c'est la manière de penser dominante dans la communauté niodioroise. C'est ce que nous constatons avec (46) où on considère comme important celui qui porte des vêtements venus de France. Et les membres de sa communauté sont prêts à tout pour avoir cette prétendue importance, cette dignité imposée par les parents dès leur enfance. Le point d'exclamation exprime en conséquence la désolation de la narratrice vis-à-vis de cette façon de penser dominante.

### **2.2.1.3. Les modalités interrogatives**

La phrase interrogative permet au locuteur d'exprimer une demande ou une question. Charles Bally dit à ce propos : « dans la vie ordinaire, on n'interroge pas pour le plaisir d'interroger ; une question est le plus souvent l'expression d'un besoin et d'un désir qui s'accompagnent de mouvements affectifs »<sup>165</sup>. Ainsi dit, le locuteur qui utilise l'interrogation veut obtenir quelque chose ; il a un objectif qu'il cherche à atteindre et cet objectif se voit beaucoup plus à travers

---

<sup>165</sup> C. Bally, Op.cit., p.270.

l'intonation qu'il donne à son interrogation. De ce fait, l'interrogation marque « le doute, ou bien la curiosité, ou bien l'attente et l'espoir. Le sentiment anticipe sur la réponse désirée »<sup>166</sup>.

L'interrogation rhétorique quant à elle, ne nécessite pas de réponse de la part de l'interlocuteur. Elle fonctionne comme une affirmation implicite ou bien déguisée. Fontanier définit ce type d'interrogation comme consistant à « prendre le tour interrogatif, non pas pour marquer un doute et provoquer une réponse, mais pour indiquer, au contraire, la plus grande persuasion, et défier ceux à qui l'on parle de pouvoir nier ou même répondre »<sup>167</sup>. C'est donc une stratégie persuasive de la part du locuteur. Dans *Le V.A*, les phrases interrogatives marquent la curiosité et l'exaspération.

47- Alors tonton, *c'était comment là-bas à Paris ?* (p.83)

48- *Et la vie ? c'était comment la vie, là-bas ?* (p.85).

49- Pour Madické que pouvait-il se passer de plus important que ce match dans ma vie *en France ?* (p.43)

50- *Comment aurais-je pu lui faire comprendre la solitude de l'exil, mon combat pour la survie et l'état d'alerte permanent où me gardaient mes études ?* (p.44)

51- Mais combien de kilomètres, de journées de labeur, de nuits d'insomnie me séparent encore *d'une hypothétique réussite qui, pourtant va tellement de soi pour les miens, dès l'instant que je leur ai annoncé mon départ pour la France ?* (p.14).

En (47) et (48), des jeunes du village viennent interroger l'homme de Barbès sur la France. Il s'agit de questions de curiosité vu que la France est le rêve de tous les jeunes de l'île de Niodior. Ce sont des interrogations partielles qui nécessitent un développement détaillé. Ils veulent connaître la France dans ses moindres détails et ainsi nourrir leurs fantasmes. Pour eux, la France est un lieu idéal, où tout va pour le mieux. C'est ce que nous voyons en (49) par l'interrogation de Salie. Avec le complément circonstanciel « en France » elle marque bien la différence entre la vie ailleurs et la vie là-bas. Dans l'imaginaire de son frère Madické, la vie en France est une vie

---

<sup>166</sup> Idem.

<sup>167</sup> P. Fontanier, (1968), *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, p.155.

paisible, sans aucun problème. Raison pour laquelle, regarder un match pour sa sœur ne devrait pas être un problème, elle devrait tout simplement reléguer toutes ses autres activités au second rang. Ça ne devrait pas être bien difficile car en France on ne peine pas. C'est cette vision idéaliste de la France qui est dénoncée ici.

Les énoncés (50) et (51) sont des questions qui ne nécessitent pas de réponse. En fait Salie se les pose à elle-même. Elle réfléchit à la manière la plus adéquate de procéder pour faire réaliser à son frère la situation délicate dans laquelle elle se trouve (50). C'est une interrogation introspective. Un questionnement profond qui révèle aussi son impuissance vis-à-vis de la manière de penser de son frère. Elle a beau réfléchir mais elle ne trouve pas comment lui faire entendre raison. C'est ce que nous voyons aussi avec (51). Les siens sont tous persuadés qu'elle vit dans le paradis, pourtant la réalité est toute autre. Par ces interrogations, elle démontre à quel point il est difficile de faire entendre raison à des personnes qui ont des idées bien enracinées.

### **2.2.2. Les déictiques personnels**

L'un des principaux éléments indispensables que l'on retrouve dans une situation de communication est l'énonciateur. Il s'agit de celui qui prend en charge l'énonciation. C'est autour de lui que tous les autres déictiques d'une situation de communication gravitent. Mais il existe également d'autres pronoms qui ont des particularités qui leur sont propres. Analysons le rôle de ces différents déictiques dans notre corpus.

#### **2.2.2.1. Le pronom « je » comme facteur d'objectivation**

Selon Maingueneau, « pour être je il suffit de prendre la parole »<sup>168</sup>. Benveniste renchérit lorsqu'il affirme que « Je » est une « instance de discours qui n'a de référence qu'actuelle »<sup>169</sup>. Cela suppose qu'il n'y a pas une personne en particulier qu'on va désigner comme étant « je » dans le monde un peu comme le mot « arbre » par exemple renvoie à un objet précis du monde. Le pronom « je » renvoie à toute personne qui prend en charge l'énonciation.

*Le V. A.* est un roman autobiographique car nous remarquons des similitudes entre la vie de Salie, personnage principal de l'œuvre, et celle de Fatou Diome, auteure de l'œuvre. De ce fait, son

---

<sup>168</sup> D. Maingueneau, (1986), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, p.6

<sup>169</sup> E. Benveniste, (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, (Tome I), p.262.

usage du pronom « je » a pour souci l'objectivité. Étant donné qu'il ne s'agit pas d'elle, Fatou Diome, mais plutôt qu'elle attribue ce « je » à Salie, elle voudrait ainsi adopter une position neutre dans son roman. Le Sénégal étant sa terre natale, l'auteure aurait eu du mal à s'attaquer aux habitants de ce pays. En prenant un personnage de substitution, à savoir Salie, cela lui permet d'être impartiale. Elle fustige aussi bien la société d'accueil, la France, que la société d'origine, le Sénégal. C'est ce que nous constatons dans les occurrences suivantes :

52- *J'avais beau savoir que cette règle sociale d'une grande humanité, lorsqu'elle est détournée, profite surtout aux fainéants tout en les maintenant dans une dépendance chronique, je devais nourrir mes convives autoproclamés sans bronché.* (p.167)

53- *Je sais bien qu'il y a des vaches grasses en Normandie, mais la France, ce n'est pas une prairie pour moutons perdu !* (p.177)

54- *Coca-cola, sans gêne, vient gonfler son chiffre d'affaires jusque dans ces contrées... où l'eau potable reste un luxe [...] Pour ces enfants, je rêve d'une piscine de Miko, bâtie au nom du plaisir et non du chiffre d'affaires.* (p.20)

55- *Là je n'ai plus de doute, ils sont franchement aveuglés par une avidité sans limites.* (p.174)

En (52) et en (55), nous constatons qu'elle dirige ses propos contre ses frères sénégalais. Elle critique leur fainéantise. En effet, ils ne font aucun effort pour trouver leur pain quotidien tout seul mais plutôt, vont envahir les maisons des autres pour se faire nourrir (52). Ils abusent alors de la règle sociale qui encourage le communisme pour se laisser aller dans une paresse totale au point de ne dépendre que des autres. En (55) il s'agit des propos qu'elle adresse à l'encontre des jeunes de sa communauté, dont son frère Madické, pour déplorer leur obsession pour la France. En fait, leur objectif en y allant est de se remplir les poches et pour cela ils sont prêts à tout même à se compromettre. L'instance « je » déplore ainsi le comportement des sénégalais, sans état d'âme du fait qu'il s'agit des membres de sa famille.

Par ailleurs, c'est avec un regard tout aussi lucide qu'elle analyse les comportements des personnes dans sa société d'accueil. L'extrait (53), est une métaphore que Salie entreprend pour faire comprendre à ses frères la réalité de la France. Ce pays qu'ils pensent être le paradis sur terre ne leur fera hélas pas bon accueil s'ils ne possèdent pas les papiers. On n'y va pas comme si on

allait à l'aventure. Elle critique aussi l'esprit capitaliste des entreprises françaises. Ils veulent vendre leurs produits sans tenir compte de l'état et la condition de ceux à qui ils font la publicité (54). Pour elle, c'est osé de venir vendre du jus dans un endroit où même l'eau potable manque.

Ainsi en attribuant le pronom personnel « je » à un personnage créé à savoir Salie, Fatou Diome veut porter un regard sans favoritisme sur les deux communautés auxquelles elle appartient, en l'occurrence le Sénégal et la France. Cependant, elle fait également usage des pronoms qu'on qualifierait de « non-personne ».

### 2.2.2.2. La « non-personne » comme facteur de mise à distance

Dans la catégorie des pronoms personnels, nous avons « je », « tu » et « il ». Seulement, à la différence des deux premiers, pour Benveniste, le « il » ne fait pas parti de la situation d'énonciation. Le pronom « il » est un « véritable pro-nom, que Benveniste préfère placer dans le registre de ce qu'il appelle la non-personne, celui des objets du monde autres que les interlocuteurs »<sup>170</sup>. Le « il » est un véritable pronom dans la mesure où, contrairement à « je » et « tu » qui sont toujours le locuteur et le récepteur, c'est le contexte linguistique qui permet de l'interpréter. Aussi, « il représente n'importe quel sujet compatible avec ses genres et nombres et peut, répété dans le même énoncé, renvoyer à des sujets différents »<sup>171</sup>. Le pronom « il » n'est pas spécifique à une personne et peut donc renvoyer à une infinité de sujet.

Son homologue est « on » qui est un pronom de la troisième personne du singulier. Il s'utilise pour désigner une ou des personnes indéfinies. Dans un article intitulé *Le pronom indéfini « on » : son emploi et son accord*, Christine Ouin explique que « on » est un pronom indéfini neutre qui « désigne généralement une ou des personnes inconnues » et dans ce contexte « exclut celui qui parle »<sup>172</sup>. Dans *Le V.A*, l'auteure fait usage des pronoms « il » et « on » dans un souci de mise à distance. Nous avons les occurrences suivantes :

56- Ici, *on* n'a pas besoin d'une pompe à eau, même japonaise (p.51).

---

<sup>170</sup> D. Maingueneau, (1986), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, p.6.

<sup>171</sup> E. Benveniste, (1974), *Problèmes de linguistique générale* (Tome II), Paris, Gallimard, p.202.

<sup>172</sup> Article disponible en ligne : <https://bescherelle.ca/on-emploi-et-accord> (consulté le 18 Mars 2023).

57- *Ils* auraient pu, s'*ils* l'avaient voulu, ériger leur mini-république au sein de la République sénégalaise, et le gouvernement ne se serait rendu compte de rien. (p.51)

58- Bref, *on* se moquait du gouvernement (p.52)

59- *On* les oublie pour tout, le dispensaire est presque vide ; la malaria, ils s'en remettent grâce aux décoctions (p.52)

L'auteure dénigre la pompe à eau offerte par les japonais aux sénégalais (56). Elle veut démontrer que l'État sénégalais ne prend pas en compte l'île de Niodior. De ce fait, les habitants de cette dernière ont développé un boycott vis-à-vis du Gouvernement. La pompe pourrait certainement aider ceux qui vivent dans la métropole mais pas eux. La narratrice veut nous montrer que le Gouvernement prête peut-être attention aux besoins des grandes villes mais oublie les périphéries. Le pronom « on » a une valeur indéfinie car on ne sait exactement à qui elle fait allusion. C'est ce que nous constatons également en (58) où l'auteure utilise une fois de plus le pronom « on ». À défaut de dire « je me moque du gouvernement » elle préfère utiliser une tournure qu'on qualifierait de « floue » puisque ne sachant pas à qui ce « on » renvoie véritablement. Ce pronom lui permet de prendre des distances par rapport à ces propos qui vont en l'encontre du Gouvernement sénégalais. Si elle les assumait ouvertement, elle aurait pu se mettre en danger.

Il en est de même en (59) où elle poursuit ses accusations contre le Gouvernement. Ici, elle veut montrer l'irresponsabilité de l'État à prendre soin de ses populations. Il ne veille pas à ce que les médicaments leur soient fournis raison pour laquelle ces derniers les oublient et ne comptent plus sur eux. L'usage du pronom « on » est stratégique dans la mesure où l'auteure ne veut pas prendre en charge l'énonciation. Il s'agit donc d'un pronom indéfini d'exclusion de la personne de l'auteure dans un souci de protection.

En (57), elle parle de la population de Niodior qui pourrait créer leur propre mini-république. Cette situation ne sera entièrement que de la faute du Gouvernement sénégalais puisque celui-ci les a complètement abandonnés à eux-mêmes. La non-personne « ils » lui permet de se distancer de ses propos. Créer un autre gouvernement à l'intérieur du Gouvernement établi est une faute grave qui est d'ailleurs sanctionnée. En usant du pronom « ils », elle s'exclut de l'énoncé et évite donc toute représailles.

Ainsi, en utilisant des pronoms neutres au lieu de « je » et « tu », F. D. voudrait se protéger de sanction que l'État sénégalais pourrait lui infliger pour ses propos désobligeants. En dehors des déictiques personnelles, fait également partie de la situation d'énonciation le cadre spatio-temporel.

### 2.2.3. Le cadre spatio-temporel

Toute situation d'énonciation comporte un lieu et un moment d'énonciation. En conséquence, dans un corpus, il existe des indicateurs d'espace et de temps.

#### 2.2.3.1. Les déictiques spatiaux

Les déictiques spatiaux sont des morphèmes qui renseignent sur le lieu dans lequel les actions décrites se déroulent. Ils s'organisent en fonction de la position de l'énonciateur. Dans ce cas, il s'agit des démonstratifs et des adverbiaux (ceci, ici...) qui s'accompagnent généralement d'un geste de l'énonciateur. Cependant, selon Maingueneau « à côté de ce repérage relatif à l'énonciateur on trouve également un repérage absolu, où les termes sont en quelque sorte autodéterminés, ainsi qu'un repérage cotextuel qui s'appuie sur un élément du contexte linguistique »<sup>173</sup>. Dans ce sens, il existe des mots qui sont des noms de lieu et qui n'ont pas forcément besoin de la position du locuteur pour être compris. De même, il existe également des localisations repérables à partir du contexte linguistique.

Dans le texte qui nous sert de corpus, un certain nombre de repères formels indiquent la position des personnages. Nous les analyserons tout en montrant leur importance dans la visée communicative de l'auteure.

60- Les femmes s'étaient agglutinées devant *la cuisine* et pensaient déjà au plat qu'elles allaient mitonner pour le dîner. (p.169)

61- Coupés du reste de la maison et rompues aux tâches ménagères dès la plus tendre enfance, elles vaquaient à leurs occupations sans vraiment y penser. Ici, *la cuisine* est un lieu de vie qui occupe beaucoup d'espace. (p.169)

---

<sup>173</sup> D. Maingueneau, Op.cit., p.15.

62- Ce jour-là, alors que les femmes s'arrachaient la prise des pêcheurs sur le rivage, ma grand-mère s'occupait à moudre des plantes médicinales dans *l'arrière-cour* de la maison. (p.72)

63- Il savait exactement où la trouver à cette heure, elle était toujours dans sa cuisine *au fond* de l'arrière-cour occupée à surveiller la cuisson de dîner. (p.24)

64- Malgré ces savantes occupations, elles restent attentives aux causeries des hommes tenues *mezza voce* dans la *cour mitoyenne*. (p.170)

65- Après le déjeuner, les garçons de la maison, vite rejoints par leurs copains, se rassemblèrent au *salon* pour le thé. (p.168)

Dans les occurrences (60) et (61) les indices de lieu présentent les endroits destinés aux femmes. C'est ainsi que « la cuisine » est leur principal lieu d'activité. Fatou Diome n'a pas choisi ces lieux au hasard. Elle voudrait démontrer la position diminuée qu'occupe les femmes dans la société. Elle se moque de ces femmes qui se contentent du rôle de cuisinière. De plus, en (62), l'on constate que les femmes se trouvent positionner dans « l'arrière-cour » c'est-à-dire une cour éloignée des autres endroits de la concession. C'est ce que confirme la locution adverbiale « au fond » (63). Les seuls lieux qui leur sont destinés sont ceux coupés du reste du monde. Elles n'ont pas part aux activités qui se déroulent dans la communauté. Par conséquent, l'auteure s'insurge contre cette façon de penser diminuée des femmes qui ont accepté cette mise à l'écart de la société.

Par ailleurs, le contraste se remarque en (64) et (65), où les marqueurs de lieux indiquent la position des hommes. Ces derniers se réunissent dans « la cour mitoyenne » (64), la cour centrale pour des causeries. Ils se retrouvent également « au salon » (65) pour prendre du thé. Fatou Diome, une fois de plus, n'a pas choisi ces lieux au hasard. Il s'agit des lieux que la société a réservés exclusivement aux hommes. Elle montre son mécontentement vis-à-vis de cette distinction. Il n'y a aucune barrière qui empêcherait les hommes et les femmes de se retrouver dans les mêmes endroits. Raison pour laquelle elle tourne ces différents lieux en dérision car tout le monde devrait aller partout.

### 2.2.3.2. Les déictiques temporels

Elles prennent en compte le moment où l'énonciateur parle. Il existe les indications temporelles à repérage « absolu » qui n'ont pas besoin d'un autre élément du contexte pour être comprises. Il existe également des indications temporelles qui prennent appui sur un repère pour être interprétées. Parmi ces dernières, il existe « des repérages déictiques et non-déictiques »<sup>174</sup>. Les premiers se basent sur le moment de l'énonciation, c'est-à-dire, elles s'analysent en fonction du locuteur. Les seconds prennent pour repère un élément du contexte linguistique. Cela suppose que pour être comprise, on a besoin de s'appuyer sur un autre élément en fonction du contexte.

Dans *Le V.A.*, plusieurs repères permettent de nous indiquer le temps qu'il fait durant l'énonciation. Nous avons par exemple :

66- Son regard inquiet fouillait la vieille marmite où elle faisait bouillir les racines qu'elle était allée couper à *l'aube*, au cœur de la forêt. (p.72)

67-L'unique sage-femme du village était en voyage ; imprévisible, j'avais choisi *ce moment-là* pour naître. (p.73)

68- Cette *nuite-là* ma grand-mère veilla sur sa fille et son enfant illégitime (p.73)

69- Lorsqu'elle partait à *l'aube* couper du bois ou chercher de l'eau au puits, il (le beau-père) m'emballait dans un pagne et me couchait dans la cour entre les flaques. (p.74)

Dans les occurrences (66) et (69), nous constatons que les repères temporels indiquent le petit matin, tout juste avant que le jour se lève c'est-à-dire « l'aube ». Nous voyons la contribution de la femme au service de la société sénégalaise. Pendant que les autres dorment, elle s'active dans les différentes tâches comme « couper du bois » ou puiser de l'eau. L'auteure s'insurge contre cette façon d'asservir la femme qui n'a en quelque sorte pas droit au repos.

La femme a aussi la lourde charge d'enfanter. C'est ce que prouve (67) qui nous montre la naissance de Salie. La locution adverbiale « ce moment-là » indique un moment indéterminé. Cela

---

<sup>174</sup> D. Maingueneau, Op.cit., p.22.

montre que la femme doit être parer à tout moment pour accomplir sa tâche, y compris la nuit. C'est ce que nous voyons en (68) où même la nuit elle doit s'activer.

Ces indicateurs temporels présentent des moments extrêmes de la journée, et même opposés dans la mesure où, les activités de la femme commencent très tôt le matin pour s'achever très tard dans la nuit. L'écrivaine sénégalaise se moquerait de la situation de la femme qui est réduite au rôle de machine sans repos. Elle est donc contre cette servitude de la femme qui n'est plus qu'une domestique au service de la société sénégalaise.

Ainsi, l'étude de la situation d'énonciation nous permet de confirmer la présence du dérisoire dans l'œuvre de F.D.. Par ailleurs, l'étude de la pragmatique nous aidera aussi à voir quel est l'objectif visée par notre auteure.

### **2.3. Les éléments de la pragmatique**

De manière générale, Jacques Moeschler et Anne Reboul définissent la pragmatique comme étant « l'étude de l'usage du langage »<sup>175</sup>. À cet effet, John Langshaw Austin a beaucoup fait évoluer la pragmatique en y introduisant la notion d'actes de langage qui stipule que « le langage dans la communication n'a pas principalement une fonction descriptive mais une fonction actionnelle »<sup>176</sup>. Ainsi dit, la parole ne permet pas tout simplement d'exprimer une pensée mais elle est également action. C'est dans la même lancée que Cathérine Kerbrat-Orécchioni affirme : « parler, c'est sans doute échanger des informations ; mais c'est aussi effectuer un acte, régi par des règles qui prétend transformer la situation du récepteur, et modifier son système de croyances et/ou son attitude comportementale »<sup>177</sup>. Pour dire que, parler c'est agir sur son récepteur. Seulement, dans le cadre du discours littéraire, le locuteur et le récepteur n'étant pas sur le même plan, l'on peut se demander comment s'exerce la pragmatique dans ce cas ? Nous analyserons l'impact que le narrateur veut avoir sur son lecteur à travers la co-énonciation et l'apostrophe.

---

<sup>175</sup> J. Moeschler, A. Reboul, (1994), *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil, p.17.

<sup>176</sup> Ibid, p.18.

<sup>177</sup> C. Kerbrat-orrechioni, (2009), *L'Énonciation*, Paris, Armand colin, (4<sup>e</sup> édition), p.185.

### 2.3.1. Les interactions

L'interaction est « le lieu d'une activité collective de production du sens, activité qui implique la mise en œuvre de négociations implicites ou explicites »<sup>178</sup>. Il s'agit de l'influence réciproque que le locuteur et le récepteur ont sur l'évolution de la conversation. C'est un procédé qui fait purement partie de la pragmatique car, chacun des deux pôles (émetteur/récepteur) veut agir sur l'autre. Dans cette lancée, nous étudierons les interactions conversationnelles et l'apostrophe.

#### 2.3.1.1 les interactions conversationnelles

La conversation est la communication entre deux ou plusieurs personnes. En ce qui concerne la communication, cathérine Kerbrat-Orecchioni oppose la conception traditionnelle à celle interactive. La conception traditionnelle est « unilatérale et linéaire »<sup>179</sup>. Cela suppose que nous avons affaire à un émetteur actif qui commande la communication face à un récepteur passif. Cela se manifeste de manière à ce que « l'émetteur ayant encodé un certain contenu à l'aide d'une certaine clé, le récepteur n'a plus qu'à le décoder à l'aide de la même clé, et à reconstituer ainsi le contenu initial »<sup>180</sup>. On a donc affaire à un émetteur qui commande la conversation en maître absolue, ce qui donne lieu à une communication basique et statique.

Cependant, dans la communication interactive « les phases d'émission et de réception sont en relation de détermination mutuelle »<sup>181</sup>. Cela signifie que chacun des deux pôles dirige la conversation à son tour dans la mesure où : « L1<sup>182</sup> fait par anticipation certaines hypothèses concernant l'interprétation et les réactions éventuelles de L2<sup>183</sup>, hypothèses qui vont en permanence infléchir les opérations d'encodage ». Locuteur et récepteur essaient mutuellement d'anticiper les réactions l'un de l'autre et créent ainsi une base pour la suite de leur propre discours.

Dans le texte littéraire, le locuteur est le narrateur tandis que le récepteur est le lecteur. Bien que les deux n'étant pas sur le même plan, la communication interactive demeure possible. C'est ainsi que tout au long de notre corpus, la narratrice cherche à agir sur son lecteur afin d'établir une

---

<sup>178</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, (2006), *Les Interactions verbales*, Paris, Armand colin, p.29.

<sup>179</sup> Ibid, p.25.

<sup>180</sup> Idem

<sup>181</sup> Idem

<sup>182</sup> Locuteur en place.

<sup>183</sup> Récepteur et prochain locuteur potentiel.

certaine connivence avec lui. Le texte se présente donc comme une conversation implicite. L'auteure sénégalaise anticipe les réactions de ses lecteurs en posant des questions que ceux-ci auraient bien pu lui poser s'ils avaient eu l'occasion de parler ; questions auxquelles elle apporte elle-même la réponse. À cet effet, Jean Caron affirme : « un discours, ou un texte, ne consiste pas uniquement à présenter un ensemble d'informations que l'auditeur ou le lecteur aura à se représenter. Il vise un certain but, qui est d'agir sur les croyances et/ou le comportement de l'auditoire. De ce fait, il suppose de la part du locuteur et en fonction du type de discours, une anticipation et un contrôle de l'activité mentale de l'auditeur »<sup>184</sup>. F.D. agit comme une psychologue qui maîtrise le psychisme de son interlocuteur et prévoit ses réactions. Cela lui permet de garder le contrôle de la conversation. Tout ceci participe à construire l'humour du texte.

Dans notre corpus nous avons les extraits suivants :

70- *Pourquoi je vous raconte tout ça ? J'adore le foot ? Pas tant que ça. Alors ? Je suis amoureuse de Maldini ? Mais non ! Je ne suis pas folle à ce point quand-même.* (p.12)

71- *Que j'arrête de crier ? Non mais, vous ne vous rendez pas compte ! Ce n'est pas grave ? Mais bien-sûr que c'est grave !* (p.16)

72- *C'est qui Madické ? C'est qui Madické ? Mais je n'ai pas le temps de vous expliquer moi.* (p.17)

73- *Vous demandez toujours comment il avait gagné son argent en France ? Ecoutez Radio Sonacotra.* (p.34)

Dans les extraits ci-dessus, la narratrice est en conversation avec ses lecteurs. En (70), elle leur pose une question. Dans les lignes qui précèdent elle reporte un match de football. Elle pose cette série de question car elle est bien consciente que le lecteur pourrait se demander dans quel objectif elle détaille avec une si grande attention ce match. Elle se soucie donc de son lecteur et de ce fait voudrait s'attirer sa sympathie.

En (71) et (72) cette fois-ci, c'est aux lecteurs de lui poser des questions implicites. Elle sait que ce dernier l'écoute avec attention et du coup, elle anticipe les questions qu'il pourrait lui

---

<sup>184</sup> J. Caron, (1985), « Le rôle des marques argumentatives dans le rappel d'un texte » in *Bulletin de psychologie* n°371, p.776.

poser. À la suite de l'annonce du pénalty contre l'Italie, elle est dans tous ses états raison pour laquelle, elle est consciente que cela peut agacer son lecteur du fait qu'il ne s'agit que d'un match de foot (71). De là, nous voyons une once d'humour car elle a l'air surprise que ses lecteurs lui posent de telles questions qui sont pourtant si évidentes pour elle. C'est un match beaucoup plus important que ce qu'ils pourraient penser. De plus, elle vient d'énoncer dans ses propos un nom qui est inconnu de ses interlocuteurs du coup elle ressent leur inquiétude et curiosité (72). Avec ces questions, elle voudrait garder ses lecteurs motivés pour la suite du texte. Elle ne voudrait pas qu'ils se découragent où se lassent de son message aux premières lignes. Tout ceci va encourager le lecteur à poursuivre sa lecture afin de découvrir qui est ce personnage mystérieux qu'elle a évoqué et surtout pourquoi ce match est si important.

En (73), nous avons affaire à une question rhétorique. Il s'agit d'interrogation qui ne nécessite pas de réponse. En faisant usage d'une telle interrogation elle veut éveiller l'intérêt de ses lecteurs sur le fait que lorsque les immigrés africains retournent dans leurs pays d'origine, personne ne se demande comment ils font pour gagner leur argent. Ça suscite la curiosité de son auditoire et ainsi consolide le lien qu'elle veut établir avec lui.

### **2.3.1.2. Le lecteur apostrophé**

Dans la même optique d'agir sur son interlocuteur, le locuteur peut choisir de l'apostropher. Selon Riegel, l'apostrophe « désigne la personne à qui s'adresse le locuteur. Celui-ci sélectionne ainsi explicitement dans son discours le destinataire de son message »<sup>185</sup>. Il s'agit d'une interpellation qui permet au locuteur d'indiquer clairement à qui il s'adresse. Elle peut remplir deux fonctions essentielles : premièrement la fonction conative du langage. Ici, le message est centré sur le récepteur. Le locuteur cherche constamment à susciter une réaction de sa part. C'est pourquoi, il décide de l'apostropher. Deuxièmement, la fonction phatique. C'est « quand le locuteur se contente d'établir ou de maintenir le contact avec son partenaire »<sup>186</sup>. L'apostrophe permet de créer un lien avec son interlocuteur. Plusieurs classes grammaticales peuvent exercer la fonction d'apostrophe. Nous pouvons citer par exemple les noms propres, les titres tels que monsieur, les noms communs et les pronoms personnels. En ce qui concerne ces derniers, il ne s'agit pas de tous les pronoms

---

<sup>185</sup> M. Riegel, et alii, (1994), *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, p.775.

<sup>186</sup> Idem.

personnels, mais seulement ceux de la deuxième personne du singulier (tu) et de la deuxième personne du pluriel (vous). L'apostrophe est donc un élément essentiel, voire indispensable dans une conversation réussie.

Cependant, comme déjà évoqué<sup>187</sup>, dans le cadre du discours littéraire il y a « dissymétrie entre les positions d'énonciation et de réception [...] toute communication écrite est fragile, puisque le récepteur ne partage pas la situation d'énonciation du locuteur »<sup>188</sup>. Le narrateur et le récepteur sont dans deux plans différents. C'est le lecteur qui est chargé de l'interprétation du texte. Dans cette optique, Maingueneau parle de deux types de lecteurs : les lecteurs institués et les lecteurs invoqués. La première catégorie préconise que chaque texte recherche un type de lecteur particulier. Ainsi, « il y a des types de romans qui supposent un lecteur détective qui sans cesse scrute le texte, revient sur ses pas à la recherche d'indices ; d'autres construisent des suspenses qui aspirent le lecteur vers le dénouement ; d'autres instituent un lecteur plein de bonne volonté pour s'instruire »<sup>189</sup>. La seconde catégorie quant à elle concerne « l'instance à laquelle le texte s'adresse explicitement comme à son destinataire »<sup>190</sup>. C'est donc le lecteur apostrophé dans un texte littéraire donné.

Dans *Le V.A.*, l'auteure sénégalaise invoque le lecteur. Elle le fait à travers le pronom personnel « vous » et l'impératif. En effet, « l'apostrophe s'emploie fréquemment avec l'impératif, pour spécifier le destinataire de l'injonction, qui correspond au sujet non exprimé »<sup>191</sup>. De ce fait, l'impératif devient l'une des marques principales de l'interpellation. Nous avons les occurrences suivantes :

74- *Vous* l'aurez compris, ce jeune homme est un supporter de l'équipe italienne et je *vous* interdis désormais de supporter une autre équipe par respect pour lui. (p.16)

75-À leurs yeux tout ce qui est enviable vient de France. *Tenez* par exemple, la seule télévision qui leur permet de voir les matchs, elle vient de France [...] Alors sur l'île, même si on ne sait pas distinguer, sur une

---

<sup>187</sup> Sous-titre 2.3.1.1. Les interactions conversationnelles.

<sup>188</sup> D. Maingueneau, (2005), *Pragmatique du discours littéraire*, paris, Armand colin, p.40.

<sup>189</sup> Ibid, p.30.

<sup>190</sup> Idem.

<sup>191</sup> M. Riegel, et alii, Op.cit., p.777.

carte, la France du Pérou, on sait en revanche qu'elle rime franchement avec chance. (p.53)

76-Frustrée ? Oui je l'étais toujours après les coups de fil de Madické. Jamais d'autres nouvelles que les siennes. Égoïste ? *Dites-le* et je viens vous couper la langue. Mon frère n'était pas égoïste, seulement passionné. *Montrez-moi* un passionné qui se rend compte que son hobbit bassine ses interlocuteurs. (p.81)

77- Madické, *vous* et moi, nous sommes tous pareils devant la mesure où nous entraînent nos activités favorites. (p.81)

En (74) et (77) la narratrice fait usage du pronom de la deuxième personne du pluriel : « vous ». Il indique le récepteur du message qui est le lecteur. Elle interpelle celui-ci sans le nommer explicitement pour attirer son attention sur un fait donné. Ayant décrit précédemment les réactions de son frère face au match de l'Italie, elle fait appel aux lecteurs pour établir le contact avec ces derniers (74). En effet, elle est certaine que ses interlocuteurs ont tiré la bonne interprétation des propos précédents : son frère est un fan de l'équipe de football italienne. Seulement, sachant qu'ils pourraient trouver son fanatisme un peu abusé, elle les moralise en (77). Avec ce nouvel usage du pronom « vous », elle voudrait qu'ils aient de la sympathie et de l'indulgence pour son frère qui n'est qu'un passionné. Ainsi, elle voudrait établir le contact avec son lecteur pour faire appel à leurs meilleurs sentiments.

Dans les extraits (75) et (76) nous avons une abondance des verbes à l'impératif. Ce dernier est le mode de l'ordre et du conseil. Cela aide très bien l'auteure dans son optique d'attirer la sympathie de son lecteur. L'impératif dans « tenez » entraîne une justification des propos précédents. À cet effet, précédemment elle a évoqué que les habitants de Niodior ont une obsession pour la France. Elle apporte de la lumière à cette affirmation en prenant des exemples. Cela montre l'intérêt qu'elle porte à ses destinataires ; elle ne voudrait pas les laisser dans un flou de propos incompréhensibles. De plus, elle voudrait aussi qu'ils ne jugent pas trop sévèrement ses confrères sénégalais qui vouent presque un culte à la France. C'est pourquoi elles donnent des explications relatives à leur comportement. Pareillement, l'impératif dans (76) est une injonction au lecteur. Elle ne voudrait pas qu'ils réprimandent son frère pour sa passion démesurée. Elle veut leur expliquer que dans la vie on peut relativiser certaines choses, ne pas forcément tout prendre au sérieux.

F.D se soucie donc particulièrement de son lecteur, les sentiments de ce dernier lui tiennent à cœur et c'est pourquoi elle veut apporter des éclaircissements à ses propos. Cela c'est dans le but

de créer un lien avec ses destinataires. Elle voudrait que chacun se sente concerné par le message dérisoire qu'elle a à transmettre. Par ailleurs, nous percevons aussi beaucoup d'affection pour les membres de sa communauté, bien qu'ayant des défauts agaçants, elle ne voudrait pas qu'on s'y attarde outre mesure. Elle fait donc appel à l'humanisme de tout un chacun.

Parvenu au terme de ce chapitre, il était question pour nous d'analyser le concept de la dérision sous tous ses angles. Il a été déterminé que la dérision est un élément du comique très proche de l'ironie, de la satire et de l'humour. Il n'existe donc qu'une ligne très étroite qui sépare ces différents aspects du comique. De plus, nous avons également étudié l'organisation énonciative de notre corpus. Nous avons compris que ce dernier s'appuyait sur des phrases assertives, exclamatives et interrogatives. Ces différentes modalités d'énonciation participent à la construction de la dérision. Par ailleurs, les déictiques personnels, spatiaux et temporels nous ont permis de voir la visée de communication de Fatou Diome. Il a été établi qu'elle use des pronoms neutres pour éviter des problèmes. Les indications de lieux et de temps lui permettent de faire la dérision de la femme qui s'est laissée asservir et assujettir dans la société. À présent approfondissons encore plus le sujet de la dérision.

### **2.3.2 La pragmatique de second degré**

Elle concerne l'implicite. Dans le langage courant, nous avons le choix entre parler de manière explicite c'est-à-dire de manière claire et directe ou alors parler de manière implicite. Catherine Kerbrat-Orécchioni définit les contenus implicites comme étant : « ces choses dites à mots couverts, ces arrière-pensées sous-entendues entre les lignes »<sup>192</sup>. Il s'agit de dire des choses de manière détournée. L'implicite comporte deux faces à savoir : le présupposé et le sous-entendu. Les deux ont leurs petites différences mais leur point commun est qu'ils ont « la propriété de ne pas constituer en principe le véritable objet du dire. Tandis que les contenus explicites correspondent, en principe toujours, à l'objet essentiel du message à transmettre »<sup>193</sup>. Pourquoi faire usage de l'implicite ? Principalement pour des raisons de convenances mais aussi par sournoiserie car il arrive que « la formulation explicite soit écartée au profit de la formulation implicite, qui se prête mieux à certaines manipulations plus ou moins roublardes, et peuvent être mise aux services d'intentions

---

<sup>192</sup> C. Kerbrat-Orécchioni, (1986), *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, p.6.

<sup>193</sup> Ibid, p.21.

stratégiques plus ou moins honnêtes »<sup>194</sup>. C'est dans cet optique que F.D. se sert de l'implicite. Il s'agit d'une stratégie de sa part pour mieux véhiculer son message dérisoire tout en se protégeant. Les éléments qui entrent en compte dans cette dérision implicite sont : le présupposé, le sous-entendu et le « on » implicite.

### 2.3.2.1. Les présupposés

Ils naissent de ce qu'on appelle le posé qui est le contenu explicite du message sans apport d'autres informations supplémentaires. Le décodage du posé « repose essentiellement sur la compétence linguistique du récepteur »<sup>195</sup>. Le présupposé quant à lui s'appuie sur un élément de la syntaxe pour décrypter le message. C'est pourquoi Maingueneau affirme qu'il est « inscrit dans la structure linguistique »<sup>196</sup>. Il peut s'agir des adverbes et des verbes tels que toujours, encore, cesser, finir, continuer à, regretter, prétendre. Dans ce cas également, seule la compétence linguistique du récepteur permet de le décrypter. C'est ainsi que Cathérine Kerbrat-Orécchioni définit les présupposés comme étant :

Toutes les informations qui, sans être ouvertement posées c'est-à-dire sans constituer en principe le véritable objet du message à transmettre, sont cependant automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé, dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif.<sup>197</sup>

Ce sont donc des informations qu'on peut déduire d'un énoncé simplement en le lisant. C'est la raison pour laquelle l'une de ses propriétés est que « les contenus formulés en présupposé sont sensés correspondre à des réalités déjà connues et admises par le destinataire »<sup>198</sup>. Et cela grâce à la syntaxe.

Dans ce cas l'on pourrait se demander à quoi servent les présupposés s'ils ne nous apportent aucune information supplémentaire. Kerbrat-Orécchioni répond à la question lorsqu'elle affirme qu'ils permettent de « constituer pour le discours une sorte de soubassement sur lequel viennent s'échafauder les posés ».<sup>199</sup> Ils hiérarchisent en quelque sorte la phrase. Dans notre corpus, les

---

<sup>194</sup> C. Kerbrat-Orécchioni, Op.cit., p.282.

<sup>195</sup> Ibid, p.7.

<sup>196</sup> D. Maingueneau, (1996), *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, p.68

<sup>197</sup> C. Kerbrat-Orécchioni, Op.cit., p.25.

<sup>198</sup> Ibid, p.29.

<sup>199</sup> Ibid, p.30.

présupposés permettent à l'auteure de faire la dérision de certaines institutions et personnes de manière détournée, c'est pourquoi nous parlons de dérision implicite. Nous avons les extraits suivants :

78- Ils auraient pu, s'ils l'avaient voulu, ériger leur mini république au sein de la République sénégalaise, et le gouvernement ne se serait rendu compte de rien avant de nombreuses années, *au moment des élections*. (p.51)

79- Au bout de quelques visites, l'ingénuité avec laquelle elles s'immisçaient dans ma vie *ne me choquait plus* (p.60).

80- Pardon, bon Dieu, pardonnez-moi, mais c'était pour la bonne cause, sinon je n'aurais jamais pu lire votre nom dans tous les livres saints. *Merci !* (p.66).

81- Comment aurait-il pu leur expliquer que lui aussi voulait partir en Europe, pour travailler et gagner sa vie, certes, mais *surtout* pour une poignée de main (p.116).

En (78), elle se moque du gouvernement sénégalais. Le syntagme « au moment des élections » donne naissance à un présupposé. Cela montre qu'avant les élections le gouvernement ne se serait pas rendu compte du coup d'État des habitants de Niodior. La narratrice se moquerait alors du gouvernement hypocrite qui ne s'intéresse à la population que dans des objectifs égoïstes. Dans cette même lancée, elle semble tourner également en dérision les habitants de Niodior eux-mêmes qui sont des commères (79). Le syntagme verbal « ne me choquait plus » présuppose qu'avant, elle était choquée. Cela s'explique car ses confrères voulaient tout savoir sur sa vie et c'était vraiment embêtant. Mais au fur et à mesure, elle s'est habituée à leur mauvaises façons de faire si bien que ça ne la choque plus. Elle critique donc l'esprit parasitaire des membres de sa communauté qui ne s'occupent pas de leurs propres affaires.

En (80) et (81), les présupposés s'inscrivent plus dans l'optique du comique. En (80), « merci » présuppose que le bon Dieu a certainement exaucé sa prière. L'humour provient du fait que c'est la narratrice elle-même qui s'imagine que Dieu a pardonné son mensonge sous prétexte que c'était pour lire son nom dans les livres saints. Or mentir pour aller à l'école n'avait rien à voir avec Dieu ; c'est donc pour se trouver une excuse. Pareillement en (81), elle rit de son frère Madiké. L'adverbe « surtout » indique que la raison principale pour laquelle il veut aller en Europe

c'est pour serrer la main de Maldini. C'est comique parce que pour lui, c'est beaucoup plus important que de gagner sa vie. L'auteure tourne donc en dérision le fanatisme de son frère qui vire presque à l'idolâtrie puisqu'il ne pense même plus à sa propre vie.

### 2.3.2.2. Les sous-entendus

Le sous-entendu englobe « toutes les informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné, mais donc l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte énonciatif. »<sup>200</sup> De cette définition, il ressort que les sous-entendus s'appuient sur le contexte extralinguistique. Pour les décrypter, en plus de la compétence linguistique, nous avons besoin d'autres compétences à savoir : la compétence encyclopédique qui nécessite qu'on ait « certaines informations contextuelles concernant le locuteur »<sup>201</sup>, par exemple, la relation qu'il entretient avec l'allocutaire. Nous avons également besoin de la compétence rhétorico-pragmatique « dans la mesure où cet énoncé interprété littéralement peut venir enfreindre la loi d'informativité ou la loi de pertinence »<sup>202</sup>. La loi de l'informativité stipule qu'un énoncé doit passer des informations nouvelles. Quant à la loi de la pertinence, elle stipule qu'un énoncé doit transmettre une information qui intéresse l'interlocuteur du message. Ces deux lois font partie de ce qu'on appelle les lois du discours qui sont des « règles, culturellement variables, que chacun des partenaires présume que l'autre respecte quand ils jouent le jeu de l'échange verbal »<sup>203</sup>. Afin de ne pas les enfreindre, l'énoncé implicite mérite d'être réinterpréter. Étant donné que les sous-entendus ne se basent pas sur la syntaxe, ils sont caractérisés par leur inconstance. Cela suppose que ça dépend de la sensibilité de chaque individu à l'inverse des présupposés « qui sont en principe inscrits à cent pour cent dans l'énoncé »<sup>204</sup> et décryptable par tous.

Il existe deux types particuliers de sous-entendus à savoir : l'insinuation et l'allusion. L'insinuation est « un sous-entendu malveillant »<sup>205</sup>. On prête des propos à notre allocutaire pour le disqualifier. On prétend qu'il a caché des messages implicites négatifs dans ces paroles. En réalité, tous les sous-entendus sont insinués car, comme le montre Kerbrat-Orecchioni, « l'insinuation ne

---

<sup>200</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, (1986), Op.cit. p.39.

<sup>201</sup> Ibid, p.6.

<sup>202</sup> Idem.

<sup>203</sup> D. Maingueneau, (1996), Op.cit., p.54.

<sup>204</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, Op.cit., p.42.

<sup>205</sup> Ibid, p.43.

commence qu'à partir d'un certain degré d'implication : son domaine recouvrirait toute la zone des sous-entendus. »<sup>206</sup> Seulement, tous ne sont pas mal intentionnés. L'allusion quant à elle s'emploie dans des circonstances diverses : par exemple pour parler d'un « sous-entendu à grivois ou graveleux »<sup>207</sup>. C'est-à-dire des propos qui heurtent la bienséance. Soit alors, « on parle d'allusion s'agissant d'énoncé faisant implicitement référence à un ou plusieurs faits particuliers connus de certains des protagonistes de l'échange verbal et d'eux seuls, ou d'eux surtout, ce qui établit entre eux une certaine connivence »<sup>208</sup>. C'est à cet effet, un langage codé entre les interlocuteurs.

Dans *Le V.A.*, F.D. utilise les sous-entendus pour exposer le mépris que les membres de sa communauté vouent à la femme. Nous avons les occurrences suivantes :

82- Guidée par sa propre loi, la belle Sankèle avait fauté, la belle-famille cria au déshonneur, s'en détourna et réserva une *brebis moins galeuse* à immoler au retour de l'enfant prodigue. (p.31)

83- Il n'avait pas de temps à perdre, sa mère se faisait trop vieille, une jeune épouse à la maison l'y aiderait ; surtout *c'est moins cher qu'une bonne* (p.32).

84- On est capable de trouver du boulot et d'assurer comme de vrais mecs. Regarde, *t'y arrives, toi, et t'es qu'une nana* (p.175).

Dans ces trois occurrences, l'auteure nous parle de la condition de la femme africaine. En (82), « brebis moins galeuse » sous-entendrait une femme moins jolie que Sankèle. Ce terme péjoratif montre la condition lamentable de la femme africaine, surtout dans les mariages polygamiques. Elle est chosifiée et considérée comme un objet. C'est ce que confirme (83) où le syntagme « c'est moins cher qu'une bonne » donne naissance à un sous-entendu : la femme est une domestique au sein du foyer. Les hommes ne lui accordent aucune considération ; son rôle se réduit à faire le ménage.

Le mépris que les hommes ont vis-à-vis des femmes se voit clairement en (84) où l'un des amis de Madické fait un commentaire qui donne naissance à une insinuation. Le fait qu'il dise que Salie arrive à prendre soin d'elle alors qu'elle n'est qu'une « nana » voudrait insinuer que les

---

<sup>206</sup> C. Kerbrat-Orécchioni, Op.cit, p.44.

<sup>207</sup> Ibid, p.46.

<sup>208</sup> Idem.

femmes ne peuvent pas s'en sortir toutes seules. Leur seule capacité est de s'occuper du ménage alors faire un travail pour gagner leur vie est impossible.

#### 4.2.2.3. Le « on » implicite

Le pronom « on » a deux valeurs : pronom personnel et pronom indéfini. Quand il est pronom personnel, il a le sens du pronom « nous » et inclut le locuteur. En ce qui concerne le pronom indéfini, Riegel affirme : « la catégorie des pronoms indéfinis regroupe des pronoms qui constituent des expressions référentielles indéfinies et dont la plupart sont homonymes d'un déterminant dont ils partagent les valeurs quantificatrices »<sup>209</sup>. Nous voyons donc que le pronom indéfini « on » ne désigne que des personnes de sexe et de nombre inconnus et n'inclut alors jamais la personne qui parle. Il peut être remplacé par des pronoms tels que « quelqu'un », « tout le monde ».

Dans *Le V.A.*, le pronom « on » est beaucoup plus utilisé en tant que pronom indéfini. L'implicite vient du fait que l'auteure sait très bien à qui ce pronom fait référence mais elle fait fi de l'ignorer. Il s'agit de ce fait d'une posture stratégique qui lui permet d'éviter la confrontation directe. D'ailleurs, selon Kerbrat-Orrécchioni, faire usage de l'implicite permet au locuteur de :

conjuger l'existence de certains tabous, dans une société donnée, pour déjouer certaines censures d'ordres morales, politique ou juridique, et ruser avec la loi du silence qui frappe d'interdits certains objets discursifs : dans un contexte social déterminé, bien des choses ne se disent pas – du moins directement.<sup>210</sup>

Ainsi, F.D. préfère éviter de dénommer explicitement certaines personnes ou institutions pour se protéger des ennuis et éviter de renverser l'ordre établi dans la société. Cela se vérifie à travers les exemples ci-après :

85- Tout petit déjà, *on* lui avait fait comprendre qu'il devait se comporter en homme [...] En échange du courage qu'il devait manifester en toutes circonstances, *on* lui avait bâti un trône sur la gent féminine (p.40).

86- En dépit d'une satisfaction à peine dissimulée, *on* me reprocha mon divorce. « L'âne n'abandonne jamais le bon foin » disaient les hommes à mon passage (p.60).

---

<sup>209</sup> M. Riegel et alii, (1994), *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, p.380.

<sup>210</sup> C. Kerbrat-Orrécchioni, *Op.cit.*, p.278.

87- En dépit des sous-entendus, *on* se fit humble pour me soutirer qui un billet, qui un T-shirt, au nom d'une coutume [...] selon laquelle la personne qui revient doit offrir des cadeaux. (p.61)

88- Mes proches souffraient de la convoitise : dès mon arrivé, *on* les avait imaginés dépositaires d'une fortune (p.61)

Dans les occurrences ci-dessus, on constate que le pronom « on » désigne des groupes de personnes bien précis. En (85) et (86), ils désignent les hommes. Ils sont les seuls à avoir le pouvoir et la prétention de prendre des décisions au sein du groupe. La femme quant à elle, n'a aucun pouvoir, elle ne doit même pas être consulté dans les prises de décisions. En (85), nous voyons comment depuis l'enfance le jeune garçon est forgé pour être le bourreau de la femme. Pareillement en (86), ces hommes ont le droit de porter un jugement sur le mariage sans se remettre en question eux-mêmes. Ainsi, lorsqu'un mariage ne marche pas, toute la responsabilité est portée par la femme. En refusant de désigner explicitement ces hommes, l'auteure sénégalaise les tournerait en dérision pour dénoncer leur obsession à dominer la femme.

Par ailleurs, en (87) et (88), c'est toute la communauté qui est cette fois-ci indexée à travers le pronom indéfini « on ». Ils sont cupides et hypocrites. En effet, ils adoptent une fausse attitude humble devant Salie pour recevoir de l'argent ou des biens matériels de sa part (87). C'est une communauté parasitaire et matérialiste. De plus, les habitants de Niodior sont également des personnes jalouses comme le montre (88). Ils avaient le désir de déposséder tout ce que Salie avait donné à ses parents. Le paradoxe étant qu'il s'agit de leur imagination ; dans leur esprit, ils se disent que les parents de Salie ont beaucoup de biens. L'écrivaine sénégalaise voudrait condamner la convoitise et l'avarice au sein d'une même communauté où est sensé régné l'harmonie et l'amour.

Du reste, il ressort de tout ce qui précède que l'implicite est un moyen pour notre auteure d'éviter les confrontations directes. Elle use des sous-entendus et des présupposés pour éviter d'indexer ouvertement certaines personnes ou institutions. Ce procédé l'aide ainsi à mieux construire sa politique de dérision.

**PARTIE II :**  
**RHÉTORIQUE DE LA DÉRISION DANS LE ROMAN**  
**DE FATOU DIOME**

La rhétorique classique était constituée de quatre parties à savoir : l'invention, la disposition, l'élocution et l'action. Seulement, Dubois, dans le *Dictionnaire de linguistique* dit de l'élocution qu'il s'agit de « l'objet principal de la rhétorique » qui a pour finalité « l'étude des figures ou tropes »<sup>211</sup>. Cela réduit la rhétorique à l'analyse des figures de style. Dans *Le V.A.* nous rencontrons une pléthore de figures de rhétorique. Comment ces figures participent-elles à la structuration du dérisoire dans notre corpus ? Dans cette seconde partie, il sera question pour nous d'étudier les figures de style qui participent à la dérision. Mais avant cela, nous présenterons le lexique employé par notre auteure. Dans cette optique le chapitre un est intitulé terminologie et champ de la dérision dans l'œuvre. Nous verrons que les termes employés par Fatou Diome concourent à la moquerie d'un univers de croyance. Le chapitre II qui a pour titre figures et modalités du dérisoire, nous montrera comment les faits de langue permettent de percevoir la vision du monde de l'auteure. Ces deux chapitres nous aideront à mieux percevoir la trame de la dérision dans le roman.

---

<sup>211</sup> J. Dubois et ali., Op.cit., p.412.

A yellow scroll banner with a blue border and a drop shadow, featuring a rolled-up edge on the left and a small circular tab on the right. The text is centered within the banner.

**CHAPITRE III :**  
**TERMINOLOGIE ET CHAMP DE LA DÉRISION**  
**DANS *LE VENTRE DE L'ATLANTIQUE***

La terminologie est, selon le *Dictionnaire Le Robert*, « l'ensemble des désignations et des notions appartenant à un domaine spécial »<sup>212</sup>. Il peut s'agir d'une science, d'une technique, d'un concept. La terminologie est donc liée au vocabulaire. Partir du vocabulaire nous aide à nous faire une idée générale d'une science. En effet, la dérision est un procédé du comique complexe de par sa compréhension. Synonyme de l'ironie, les propos dérisionnels peuvent être pris au sens propre tout comme au sens figuré. Dans *Le V.A.* cela est d'autant plus complexe car la dérision revêt aussi bien un aspect mélioratif que péjoratif. Pour être compris, il doit s'étudier sous ses différents angles. F.D. a parsemé son texte de faits de langue qui nous aident à appréhender la dérision. Nous partirons d'abord du lexique à travers l'étude des registres de l'expression et des champs lexicaux dans l'œuvre. À ce niveau, nous montrerons que notre auteure n'emploie pas des termes au hasard mais plutôt que c'est un choix stratégique pour exprimer sa révolte contre les conventions sociétales. Nous étudierons également les faits de langue qui concourent à exposer les problèmes sociaux. Nous remarquerons alors que F.D. expose les problèmes de deux sociétés : la France et le Sénégal.

---

<sup>212</sup> Le Robert. Dans Dictionnaire en ligne. <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/terminologie> (Consulté le 25 Mars 2023).

### **3.1 Le vocabulaire de la dérision**

Dans *Le V.A*, la dérision se perçoit dans le vocabulaire. À travers les niveaux de langue et le lexique employé, nous pouvons déterminer l'intention de communication de l'auteur.

#### **3.1.1 Les registres d'expressions**

Encore appelés niveaux de langue ou registres de la parole, les registres d'expression « sont les utilisations que chaque sujet parlant fait des niveaux de langue existant dans l'usage social d'une langue »<sup>213</sup>. De ce fait, la langue est subdivisée en niveaux qui sont à la disposition de chaque usager. Il existe plusieurs registres de la parole à savoir : le registre soutenu, courant et familier. Il existe également un autre registre qui se fait appelé l'argot.

##### **3.1.1.1 Le registre familier**

Notre manière de nous exprimer dépend du milieu social dans lequel nous nous trouvons. Dubois affirme : « les niveaux de langue sont liés à la différenciation sociale en classes ou en groupes de divers types : ce sont des registres sociolinguistiques d'une même langue »<sup>214</sup>. La classe sociale détermine donc notre registre sociolinguistique. Si nous sommes d'une classe sociale élevée et dans le milieu adéquat, nous nous exprimerons d'une certaine manière. De plus, l'utilisation d'un registre de langue est aussi liée à l'intention de communication du locuteur que Dubois appelle son « vouloir-paraître »<sup>215</sup>. Cela suppose que le choix d'un registre de langue ou d'un autre résulte du type de relation qu'on entretient ou plutôt qu'on voudrait entretenir avec notre interlocuteur. De plus, Noumssi affirme : « le concept de registre renvoie à une actualisation spécifiquement linguistique d'un ensemble plus ou moins complexe de contingences, para ou extra-linguistique »<sup>216</sup>. Dans l'extra-linguistique, l'on peut ranger le milieu social où l'on se trouve. C'est ainsi que l'usage d'un niveau de langue est une indication du lieu où l'on se trouve. Un registre spécialisé sera révélateur d'un cadre bien précis et un régionalisme nous informera du lieu géographique où l'on se trouve.

---

<sup>213</sup> J. Dubois et ali. (2001), *Dictionnaire de Linguistique*, Paris, Larousse-Bordas, p.406.

<sup>214</sup> Ibid, p.324.

<sup>215</sup> Idem.

<sup>216</sup> Noumssi, G., (2005), « Registre et/ou niveau de la langue dans la trilogie du retour de Mongo Beti » in *Ecriture IX*, Yaoundé, CLE, p.117.

C'est ainsi que le registre familial est utilisé dans le cadre familial. Il s'agit d'un langage qui admet un grand nombre de libertés. Il est utilisé pour parler à des proches, à des personnes appartenant à une communauté sociale dans laquelle tout formalisme discursif peut être atténué. Gerard Marie Noumssi affirme que « la familiarisation du récit permet l'implication du narrataire dans la diégèse [...]. Ce phénomène permet de créer un registre de connivence »<sup>217</sup>. Cela suppose que le registre familial crée des liens entre les interlocuteurs, une certaine complicité entre eux. Il se caractérise par un style relâché dans la mesure où l'on fait usage des constructions syntaxiques incorrectes. Il se caractérise également par l'utilisation des termes tronqués qui donnent naissance à des aphérèses et des apocopes. L'aphérèse est une modification phonétique impliquant la perte d'un ou de plusieurs phonèmes au début d'un mot. Tandis que l'apocope est son opposé ; il s'agit d'une modification phonétique qui se caractérise par l'abréviation du mot complet, en gardant uniquement son ou ses premiers phonèmes ou syllabes.

Dans notre corpus, nous avons les occurrences suivantes :

89- Tant pis si quelques libidineux viennent uniquement visiter les paysages des *fesses noires*. (p.198)

90- Alors messieurs les clients [...] ayez l'obligeance de gonfler la facture, ça fera plaisir à *mameselle*, même si votre tête tient dans le bonnet de son soutien-gorge. (p.199)

91- « non, avec le tam-tam, *connard* » pensai-je, en réprimant un sourire. (p.205)

92- Madické était devenu ce qu'il souhaitait, un homme, et les jérémiades de *nanas* il n'aime pas trop ça. (p.250)

En (89) et (91), l'auteure use des termes dévalorisants pour qualifier ses interlocuteurs. Le substantif « fesse » n'est généralement pas utilisé dans un cadre formel. En caractérisant ce substantif avec l'adjectif « noire », cela donne au S.N. une portée péjorative (89). Fatou Diome caractérise ainsi ses sœurs africaines qui se prostituent auprès des touristes blancs pour de l'argent. D'où l'usage du registre familial parce qu'elle s'adresse ses proches. C'est pareil en (91) où Salie traite l'agent de l'aéroport qui venait de tenir des propos racistes de « connard ». C'est une injure hautement dévalorisante. Seulement, elle le pense sans le dire. En effet, étant dans un lieu public ou

---

<sup>217</sup> G. Noumssi, (2005), Op.cit., p.120.

mieux encore dans un bureau, elle ne peut pas se permettre de tenir certains propos indécents. Le registre familier lui permet donc d'exprimer tout le mépris qu'elle éprouve pour les racistes.

En (90), le substantif « mademoiselle » est remplacé par la forme incorrecte « mameselle ». Du point de vue scripturaire et phonétique, il s'agit d'une faute d'orthographe. L'auteure n'a pas fait usage de cette écriture de manière anodine, mais plutôt elle veut imiter la manière dont les touristes blancs interpellent ses sœurs africaines. Ces dernières se sentent rehausser par cette apostrophe qui est pourtant péjorative. F. D. s'insurge contre ces femmes qui ne se donnent aucune valeur au prix de l'argent. Raison pour laquelle elles sont méprisées par leurs clients. La femme africaine n'est pas uniquement méprisée par les hommes d'ailleurs mais par la gent masculine entière, car même les membres de sa communauté la dévalorisent. C'est ce que nous voyons en (92) où elle est qualifiée par le substantif rabaissant « nana ». Il s'agit d'une manière familière de dénommer la femme en société. Pourtant, cette interpellation ne concourt qu'à dénigrer la femme et à la présenter comme sans valeur.

### 3.1.1.2 Le langage argotique

Selon Dubois, « l'argot est un dialecte social réduit au lexique, de caractère parasite [...] employé dans une couche déterminée de la société qui se veut en opposition avec les autres »<sup>218</sup>. De cette définition découle plusieurs particularités de l'argot. Tout d'abord il s'agit d'un dialecte c'est-à-dire un parler qui cohabite avec la langue officielle ou dominante d'un pays. Ensuite, il a un caractère parasite dans la mesure où « il ne fait que doubler, avec des valeurs affectives différentes, un vocabulaire existant »<sup>219</sup>. Cela suppose qu'il emploie le lexique de la langue dominante en changeant sa valeur sémantique. Et enfin, il s'agit d'un langage propre à un groupe social, une communauté. L'argot avait d'abord été considéré comme le parler des malfaiteurs. Mais de nos jours « ces items lexicaux fonctionnent comme des lexèmes révélateurs des milieux populaires, ce qui permet de catégoriser ceux qui s'en servent par leur langage »<sup>220</sup>. Ainsi, ceux qui font usage de l'argot font généralement parties de la « basse classe ». Il symbolise l'appartenance à un clan.

---

<sup>218</sup> J. Dubois et alii, Op.cit., p.48.

<sup>219</sup> Idem.

<sup>220</sup> G. Noumssi, Op.cit., p.120.

Ceux qui n'en font pas parties ne peuvent pas comprendre ; c'est pourquoi Dubois conclut qu'« il a pour but de n'être compris que des initiés »<sup>221</sup>.

C'est ainsi que l'argot a une visée identitaire, car il permet la reconnaissance des membres du clan entre eux et affirme leur séparation avec les autres membres de la société. Dans la continuation des registres de langue, l'on peut considérer que l'argot est un parler encore plus bas que le registre familial ; il est le registre du très familial. C'est une langue marginale, parlée par les individus de la sous-classe qui permet d'exprimer leurs réalités, de contourner les tabous vus que le langage courant exige un certain nombre de retenues. Comme procédé de formation, nous pouvons citer : « troncation, suffixation parasitaire, interversion de sons ou de syllabes »<sup>222</sup>. Ils utilisent aussi des procédés de codage par exemple il peut s'agir de l'ajout d'une syllabe à la fin d'un mot ou au début.

Dans *Le V.A.*, l'auteure se sert de l'argot pour décrire les réalités africaines et particulièrement de Niodior. Elle fait aussi bien usage des termes connus dans notre contexte sociolinguistique camerounais qu'à ceux propres à la communauté sénégalaise pour exprimer son dédain vis-à-vis de certaines situations. Nous avons les occurrences suivantes :

93- Au premier tacle de Maldini, spontanément, son pied soulève l'arrière-train du garçon accroupi devant lui [...] on ne piétine pas deux fois *les couilles* d'un aveugle dit-on, une fois suffit pour qu'il soulève sa marchandise dès que les bruits de pas lui parviennent. (p.16)

94- On le traitait derrière son dos de *monocouille*, car ceux qui en ont se doivent d'avoir au moins deux femmes. (p.146)

95- Alors messieurs les clients, quand votre *routoutou* bien flatté transpire et se dégonfle, implorant le repos, ayez l'obligeance de gonfler la facture. (p.199)

96- Si vous privilégiez les produits non génétiquement modifiés et que vous êtes fatigués des *lolo Ferrari*, cette autochtone si vraie, si nature, vous restera fidèle. (p.199)

---

<sup>221</sup> J. Dubois et alii, Op.cit., p.49.

<sup>222</sup> Idem.

En (93), l'argot utilisé est signe de l'appartenance à la communauté niodioroise. À travers l'incise « dit-on », on constate qu'il s'agit d'une réflexion connue de la plupart des membres de l'île. L'auteure fait usage du terme « arrière-train » qui signifie la partie postérieure du corps à savoir les fesses. Avec cela à l'esprit, l'on peut déduire que le terme utilisé en langage correcte pour traduire « couille » serait « testicules ». Il a une connotation dérisionnelle car l'auteure se moque en fait du jeune garçon que Madické venait de piétiner. Madické était tellement absorbé par le match qu'il ne s'est même pas rendu compte de l'erreur qu'il venait de commettre. Ce jeune homme était alors assis au mauvais endroit. Par extension, F.D. se moque également des maximes de chez elles qui ont des portés vulgaires.

En (94), il s'agit du préfixe « mono » qui signifie seul, unique, auquel on a rajouté le mot « couille ». Les deux mots mis ensemble signifieraient « un seul testicule ». L'écrivaine a retranscrit ce mot au style indirect car ce sont les membres de sa communauté qui l'emploient pour se moquer d'El-Hadji qui n'avait qu'une seule épouse. Elle tourne en dérision leurs esprits hermétiques et mesquins parce qu'ils refusent de considérer toutes personnes ne partageant pas la même philosophie qu'eux comme étant de vrais hommes. La narratrice s'insurge alors contre cette façon de penser selon laquelle la virilité d'un homme se mesure au nombre de femmes qu'il possède.

Dans l'énoncé (95), elle emploie une fois de plus un terme argotique bien connus des habitants de l'île de Niodior : « routoutou ». Pour le comprendre, il faut prendre en compte le macro-contexte et le micro-contexte. En ce qui concerne le macro-contexte, plus haut dans la texte, F.D. utilise le terme « libidineux » (p.198) pour parler des touristes masculins occidentaux venus séjourner dans les hôtels sénégalais. Ce terme renvoie aux personnes qui ont des désirs sensuels. L'auteure ajoute d'ailleurs que ces touristes sont beaucoup plus venus « visiter les paysages des fesses noires » (p.198). Pour dire qu'ils sont venus pour avoir des relations sexuelles avec des femmes noires. De plus, parlant des dites femmes, l'auteure affirme « qu'elles arpentent les couloirs des hôtel en répétant la formule rituelle : c'est l'amour qui passe » (p.199). Ainsi, il s'agit des prostitués à la recherche des clients. Le micro-contexte quant à lui fait intervenir les expressions telles que « flatté », « transpire », « se dégonfle », « soutien-gorge » qui nous font penser à un rapport sexuel. Tous ces éléments pris en compte, nous poussent donc à conclure que le terme « routoutou » renverrait au sexe masculin puisque c'est l'organe principal dont les hommes se servent lors d'un rapport sexuel. La narratrice se moque de ses sœurs sénégalaises qui se prostituent pour

de l'argent. Elles ont réduit leur existence à être des objets sexuels et n'ont, par conséquent, plus aucune fierté. Elles sont prêtes à avoir des relations sexuelles avec des partenaires très âgés en échange de l'argent.

C'est dans la même optique qu'en (96), F.D. emploie le terme « lolo » qui renvoie aux seins de la femme y compris dans notre contexte sociolinguistique camerounais. Le qualificatif « Ferrari » est à prendre au sens figuré. Il fait allusion à la chirurgie esthétique. Nous le disons parce que dans le macro-contexte, l'auteure fait usage des termes tels que « poitrine de silicone » (p.199) pour parler de ces femmes qui dépensent beaucoup d'argent pour améliorer leur physique. L'écrivaine sénégalaise voudrait nous faire comprendre que tout comme la Ferrari est une voiture luxueuse de grande valeur, les femmes de chez elles ont réduits leur valeur à la taille de leur poitrine. Plus cette dernière est grosse, plus la femme a de l'estime de soi. Ainsi, l'auteure tourne en dérision les femmes qui font de la chirurgie esthétique pour plaire plus à leurs clients et gagner davantage d'argent.

### **3.1.2 Le lexique dans l'œuvre**

Le lexique se définit comme étant « la liste des termes utilisés par un auteur »<sup>223</sup>. C'est un ensemble de mots qui participent à la construction du sens d'un texte. À travers le lexique, nous pouvons percevoir l'intention de communication d'un auteur. Pour y arriver, nous envisagerons le lexique du point de vu des champs lexicaux. Dans notre corpus, deux champs lexicaux en particulier retiennent notre attention à savoir le champ de l'Eldorado et celui de la misère. Selon Brigitte Buffard-Moret « le terme de *champ* désigne un ensemble homogène de mots qui s'associent dans la pensée parce qu'ils renvoient à la même notion »<sup>224</sup>.

#### **3.1.2.1 Le champ lexical de l'Eldorado**

Le champ lexical recouvre une « aire des concepts ou de signification couverte par un mot ou un groupe de mots »<sup>225</sup>. Il s'agit alors des mots qui renvoient à une même idée dans un texte. Cela peut concerner des noms, des adjectifs ou des verbes traitant d'un domaine commun. Une notion avoisinante est celle d'isotopie. Ce concept a été introduit en linguistique par A.J. Greimas

---

<sup>223</sup> J. Dubois et alii, Op.cit., p.282.

<sup>224</sup> B. Buffard-Moret, (2009), *Introduction à la stylistique*, Paris, Armand colin, (2<sup>e</sup> éd.), p.108.

<sup>225</sup> J. Dubois et alii, Op.cit., p.276.

dans son ouvrage intitulé *Sémantique structurale* (1966). Au départ, il a une portée englobante et généralisant. Il désigne « toute répétition significative d'unités linguistiques, quelle que soit la nature de ces unités (phonèmes, morphèmes, graphèmes, etc.) »<sup>226</sup>. L'isotopie marque la répétition et l'appartenance à un champ donné. D'ailleurs, Molinié définit le champ comme étant « l'ensemble des valeurs associées suscitées, pour le récepteur, par l'occurrence d'une lexie dans un texte, c'est-à-dire le prisme connotatif global »<sup>227</sup>. Cela suppose que certains mots évoqués dans un texte mettent notre esprit en lien avec d'autres notions ou expressions semblables. Ceci donne naissance à ce qu'il nomme « renvois et des itérations sémantiques »<sup>228</sup>, d'où le rapport avec le champ lexical.

Selon le *Dictionnaire Larousse*, l'Eldorado est « un pays chimérique où l'on a tout en abondance, où la vie est facile »<sup>229</sup>. Il s'agit d'un pays de rêve où les gens vivent dans le bonheur. Celui-ci se caractérise par un sentiment de bien-être et de joie.

L'Eldorado est lié à la France dans notre corpus. Ce dernier regorge de mots et expressions qui renvoient à ce pays. Nous avons les énoncés suivants :

97- Pour Madické que pouvait-il se passer de plus important que ce match dans ma vie en France ? *Au paradis* on ne peine pas, on ne tombe pas malade. (p.43)

98- N'étais-je pas la feignante qui avait choisi *l'éden européen* et qui jouait à l'éternelle écolière ? (p.44)

99- A leurs yeux, *tout ce qui est enviable* vient de la France (p.53)

100- Alors, sur l'île, même si on ne sait pas distinguer, sur une carte, la France du Pérou, on sait en revanche qu'elle rime franchement avec *chance* (p.53)

101- Mais pour tous ici, la France, *l'Eldorado*, représentait aussi la plus lointaine destination (p.136)

Dans les énoncés (97) et (98), la France est comparée au « paradis » à « l'éden ». Les sèmes communs entre ces deux expressions sont /bonheur/, /bien être/, /plaisir/. C'est donc un lieu où tout

---

<sup>226</sup> F. Neveu, (2017), *Lexique des notions linguistiques*, Paris, Armand Colin, p.77.

<sup>227</sup> G. Molinié, (2011), *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, (éd. 2e), p.29.

<sup>228</sup> G. Molinié, *Op.cit.*, p.30.

<sup>229</sup> Larousse. Dans dictionnaire en ligne. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/français/eldorado/28173> (consulté le 30 Avril 2023).

va bien, où il n'y a pas de souffrances, ni de problème. L'auteure emploie ces deux termes de manière ironique. Elle veut se moquer des membres de sa communauté qui pensent que la France est le paradis sur terre ; le jardin d'éden que Dieu avait jadis créé. C'est une façon pour elle de les faire réfléchir afin de prendre conscience.

La subordonnée substantive en (99), montre à quel point les habitants de l'île de Niodior sont aveuglés par la France. L'adjectif « enviable » et le nom « chance » comportent les sèmes communs /plaisir/, /attrayant/, /réussite/ pour montrer que ce pays est la matière de tous leurs fantasmes. La narratrice est exaspérée par cette façon de penser et démontre par là son impuissance. En effet, leur présenté la réalité des faits semble alors impossible. La tâche est d'autant plus ardue qu'elle est face à des personnes bornées. Les membres de sa communauté ne connaissent même pas où se situe la France mais par contre ils s'imaginent toutes sortes de bonnes choses dessus (100). F.D. se révolte contre ces personnes qui ne prennent pas la peine de vérifier les faits.

En (101), la référence est absolue. Le référent Eldorado se désigne par lui-même. Ici, le parallèle est total entre le pays mythique et la France. La juxtaposition de la France et de l'Eldorado montre que dans ce contexte il s'agit de termes synonymes. L'Eldorado renferme tous les sèmes déjà évoqués plus haut à savoir /plaisir/, /bonheur/, /réussite/, /joie/. La narratrice ironise pour nous montrer que ce que les siens pensent de la France n'est pas la réalité.

### 3.1.2.2 Le champ lexical de la misère

Franc Neveu définit l'isotopie sémantique comme étant « la récurrence d'un sème ou d'un groupe de sèmes dans un énoncé ou un ensemble d'énoncés. »<sup>230</sup> Le processus d'itération ici est marquant. C'est pourquoi, François Rastier affirme que « l'isotopie élémentaire comprend donc deux unités de la manifestation. Cela dit, le nombre des unités constitutives d'une isotopie est théoriquement illimité. »<sup>231</sup> Ainsi, un seul élément représentatif d'une unité linguistique ne saurait constituer une isotopie. Le sème quant à lui « est la plus petite unité de signification définie par l'analyse »<sup>232</sup>. Il n'est pas une unité indépendante ; il est toujours réalisé à l'intérieur d'un signifié. De ce fait, l'isotopie nous permet de déterminer un champ ou un réseau de signification d'une notion donnée en nous appuyant sur les sèmes qu'elles ont en commun.

---

<sup>230</sup> F. Neveu, (2017), *Lexique des notions linguistiques*, Paris, Armand Colin, p.77.

<sup>231</sup> F. Rastier, (1987), *Sémantique interprétative*, Paris, Presses universitaires de France, p.92.

<sup>232</sup> F. Neveu, Op.cit., p.122.

La misère se définit comme étant un état marqué par une pauvreté extrême, l'indigence. Les termes qui l'avoisinent sont la souffrance, l'insuffisance, la pitié. L'Afrique est connue pour la plupart des contemporains comme étant un continent pauvre. Les actions racontées dans *Le V.A.* se déroulent principalement au Sénégal qui est la terre natale de l'auteur. F.D. nous parle de la vie des habitants de ce pays et particulièrement ceux de l'île de Niodior. Ils ont comme activité principale la pêche, l'agriculture. Ces activités rudimentaires ne permettent pas de combler tous les besoins des familles. N'ayant pas d'emplois salariés sur l'île, des jeunes hommes ne rêvent que d'émigration à la recherche de meilleures conditions de vies. C'est ce que confirme cet énoncé tiré de notre corpus : « l'île regorge de vieillards qui ne peuvent plus ni aller à la pêche ni cultiver leurs champs [...] et de femmes d'émigrés »<sup>233</sup>.

C'est dans un tel climat que F.D. a implanté son œuvre. Dans le roman, prenons les extraits suivants faisant partie du champ lexical de la misère.

102- Natif de l'île, *gavé* du couscous de sa mère et indigné par la pauvreté de son père, il avait d'abord usé ses muscles saillants dans les fonds de cale qu'il vidait au port de Dakar (p.30)

103- Que pouvait-il entendre des sanglots nocturnes de leur maman lorsqu'il n'y avait *rien à mettre dans la marmite* ? (p.119)

104- Et tu proposes quoi contre la *galère* ici ? [...] tu ferais mieux d'emmener ton frère au lieu de te trouver des prétextes pour encore le laisser là (p.178)

105- Le lait dans les narines, les dents longues et *le ventre vide*, de jeunes africaines se marient, comme on descend au fond d'une mine de diamants, avec des croulants occidentaux. (p.200)

106- Habitué à gérer *les carences* dans son pays sous-développé, il n'allait quand-même pas plaindre une sœur installée dans l'une des plus grandes puissances mondiales. (p.44)

En (102) et (106), nous voyons les conditions difficiles dans lesquelles les jeunes de Niodior vivent. Le verbe « gavé » a une connotation péjorative et comporte le sème /abondant/, /répétition/. Il signifie donc se nourrir avec excès d'un même aliment (102). Verbe transitif indirect, il est suivi

---

<sup>233</sup> Diome, F. (2003). *Le Ventre de l'atlantique*, Paris, Anne Carrière, p.35.

du C.O.I « couscous » pour montrer qu'il s'agit du seul repas que cette famille pouvait se permettre et cela du fait que les autres aliments ne sont pas à leur portée financièrement. C'est dans cette même optique que le mot « carences » comporte le sème /absence/, /manque/ cela signifie la défaillance cruciale de quelque chose et selon le contexte, des éléments nutritifs (106). En effet, se nourrir du même repas quotidiennement ne contribue pas au bon développement du corps. La narratrice a employé de telles expressions pour montrer la pauvreté qui sévit en Afrique où il y a manque des éléments fondamentaux à la santé.

Le manque va à tel point que certaines familles passent des nuits à jeun. C'est ce que démontre (103) et (105). Les mamans africaines se démènent durant la journée pour trouver du pain quotidien à leurs enfants. L'adverbe « rien » comporte le sème /absence/, /manque/. Pour dire que les mamans, par manque d'argent, ne parviennent pas toujours à nourrir leur progéniture (103). L'auteure voudrait alors qu'on prenne en pitié ces braves femmes qui font de leur mieux pour subvenir aux besoins de leur famille. Dans la même optique l'expression « le ventre vide » comporte le sème /absence/ pour signifier le manque de nourriture (105). Cette situation pousse la plupart des jeunes filles africaines à accepter comme conjoint n'importe qui près à subvenir à leurs besoins. F.D. souhaiterait donc par la même occasion s'insurger contre les pères qui doivent normalement subvenir aux besoins des leurs. Malheureusement, ils ont délaissé cette tâche aux femmes et aux enfants.

Par ailleurs, l'expression « galère » comporte le sème /misère/, /pauvreté/ (104). Il s'agit de Garouwalé qui demande à Salie de trouver une solution pour combattre la souffrance dans laquelle ils vivent. En effet, la seule issue pour plein de jeunes demeure l'émigration en France. L'auteure ici voudrait montrer que la pauvreté dans son continent est un fait. Cette situation crée des personnes bornées, obsédées par l'émigration et prêtes à accepter n'importe quoi pour s'en sortir.

L'auteure n'a pas rapproché le champ lexical de l'Eldorado et celui de la misère par hasard. Il s'agit en réalité des champs lexicaux de deux lieux : la France et l'Afrique et plus particulièrement de l'île de Niodior. Ces deux champs lexicaux comportent des sèmes diamétralement opposés car, dans un espace on vit le bonheur et dans l'autre la misère. La narratrice insiste donc sur les imaginaires de la population africaine qui pensent que l'Europe est le centre du bonheur. Pour le reste, ces deux champs lexicaux entretiennent un rapport de complémentarité puisque l'un explique

l'autre. En effet, ce sont les conditions misérables dans lesquelles les jeunes vivent qui les poussent à nourrir le mythe de l'Eldorado. C'est la pauvreté qui leur donne envie de vouloir absolument aller en France.

### 3.2. Les axiologiques indices de la dérision

Le Dictionnaire *Le Robert*<sup>234</sup> définit l'axiologie comme étant la science et théorie des valeurs morales. Ainsi, elle est synonyme à la notion de subjectivité langagière car un énoncé subjectif « énonce un jugement de valeur, et un engagement émotionnel du locuteur vis-à-vis de l'objet dénoté »<sup>235</sup>. L'axiologie fait donc appel aux jugements de valeur du locuteur, c'est-à-dire son système d'appréciation. Selon Maingueneau, il existe « des mots porteurs d'évaluations positives ou négatives »<sup>236</sup>. Ces mots nous aident à percevoir l'axiologie vu qu'ils renferment les prises de positions de l'énonciateur. Il s'agit le plus souvent des substantifs et des adjectifs qualificatifs.

#### 3.2.1. Les substantifs axiologiques

Le substantif est la classe grammaticale qui renferme les noms. Un substantif axiologique est un nom qui exprime un jugement émotionnel de la part du locuteur ; il dépend du système d'appréciation de celui-ci. D'un locuteur à l'autre, l'appréciation peut changer. Ils comportent « un jugement évaluatif, d'appréciation ou de dépréciation, porté sur ce dénoté par le sujet d'énonciation »<sup>237</sup>. Il existe des mots intrinsèquement axiologiques tels que ceux s'écrivant avec le suffixe « ard » comme dans « chauffard » par exemple. Seulement, les connotations axiologiques sont très délicates parce qu'elles se confondent souvent avec les connotations stylistiques. Si l'on utilise le mot « bagnole » pour « voiture » cela relève non de l'axiologie mais plutôt du niveau de langue familier car leur contenu sémique<sup>238</sup> est identique. Par contre, si l'on utilise le mot « tacot » pour parler de « voiture » l'on se rend compte que le contenu sémique est le même à la différence qu'il y a l'ajout d'un jugement de valeur de la part du locuteur à savoir mauvais état, vieux, moche.

---

<sup>234</sup> Le Robert. Dans Dictionnaire en ligne. <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/axiologie> (Consulté le 22 Mai 2023)

<sup>235</sup> C. Kerbrat-orrechioni, (2009), *L'Énonciation* (4<sup>e</sup> édition), Paris, Armand colin, p.69.

<sup>236</sup> D. Maingueneau, (1996), *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, p.79.

<sup>237</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, Op.cit., p.100.

<sup>238</sup> Le sens d'un mot.

Ainsi, nous pouvons conclure avec Maingueneau que « les termes péjoratifs ou mélioratifs permettent de porter des jugements de valeur implicites »<sup>239</sup>.

Il existe également des mots qui « reçoivent une telle connotation [péjorative ou méliorative] dans un dialecte, sociolecte ou idiolecte particuliers. C'est ainsi que l'on peut voir s'axiologiser un terme généralement neutre »<sup>240</sup>. Dans cette optique, un mot qui ne possède aucune connotation particulière peut, dans un contexte précis, connoter quelque chose de bon ou de mal. Tout dépend de l'intention de communication de l'auteur. Pour étudier l'axiologie, il faudrait donc tenir compte du contexte d'énonciation.

Dans *Le V.A.*, l'auteure emploie des mots qui concourent à exprimer la dérision. Nous avons les occurrences suivantes :

107- La maîtresse de maison appelle au dîner. [...] Tout en discutant de la mauvaise pêche des derniers jours, [le vieux pêcheur] s'installe en tailleur sur une natte et commence à honorer l'œuvre de *la ménagère* (p.27).

108- Puis une voix qui se voulait maternelle m'encombrait les oreilles : « l'honneur d'une femme vient de son lait ». *Les outres* sur leurs genoux attestaient leur respect pour cette thèse millénaire. Quelle bouche aurait osé nommé la pilule devant elles, au risque de se tordre à vie ? (p.60)

109- À la fin de son deuxième congé, l'homme de Barbès épousa la *petite paysanne* que ses parents avaient choisi pour lui. (p.31)

110- *Mâle* donc et fier de l'être, cet authentique guelwaar savait, dès l'enfance, jouir d'une hégémonie princière : ravir les rares sourires de son père [...] et avoir le dernier mot devant les *femelles*. (P41)

Le substantif « ménagère » utilisé en (107) renvoie à une personne chargée de faire les tâches domestiques. Le plus surprenant est qu'il est employé pour parler de la « maîtresse de maison ». Le « vieux pêcheur » apprécie son œuvre c'est-à-dire le repas qu'elle a cuisiné. Ce substantif est péjoratif puisque l'auteure veut nous montrer la place que la femme occupe dans la société. Elle n'est rien d'autre qu'un vulgaire personnage chargé des tâches ménagères.

---

<sup>239</sup> D. Maingueneau, Op.cit., p.79.

<sup>240</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, Op.cit., p.73.

En (108) il s'agit de Salie qui discute avec les femmes de son village. Le substantif « outres » est axiologique car il est employé au sens figuré. Le mot « outre » littéralement est un contenant pour de l'eau mais dans ce sens il veut supposer contenant du lait. Salie se moque des seins de ces mamans qui tombent sur leurs genoux pour signifier le nombre d'allaitement qu'elles ont eu. La narratrice dirige ses propos à l'encontre de ces femmes qui ont délaissé leur santé pour l'enfantement. C'est la société et particulièrement les hommes qui ont réduits les femmes à leur seul rôle de procréer. C'est ce que confirme les substantifs opposés « mâle » et « femelles » utilisés en (110). L'auteure fait usage des termes péjoratifs pour signifier que sa communauté n'est plus peuplée par des hommes et des femmes mais plutôt par des animaux à la lumière du comportement de ces derniers. Le seul but de l'animal est de s'accoupler, de procréer sans raison. L'être humain devrait avoir un plus, en usant de sa raison avant de faire des enfants.

La narratrice emploie un substantif dépréciatif « petite paysanne » en (109) pour parler de la femme que les parents du vieux pêcheur lui ont trouvée. Nous voyons le mépris que la société porte à la femme. En effet, le terme « paysanne » renvoie à une villageoise qui n'a pas d'éducation. Par conséquent, son seul rôle est de donner naissance et s'occuper du ménage. Tout ceci montre que l'auteure se moque de cette société qui se conforte dans des lois absurdes.

### **3.2.2. Les adjectifs subjectifs et axiologiques**

Les adjectifs axiologiques font partie de la catégorie des adjectifs subjectifs. D'ailleurs, « les mots subjectifs sont particulièrement nombreux dans la catégorie adjectivale »<sup>241</sup>. Il s'agit de la classe grammaticale où l'on peut percevoir le plus de subjectivité langagière de la part de l'énonciateur. Le vaste champ des adjectifs subjectifs comporte les adjectifs affectifs et les adjectifs évaluatifs. Selon Kerbrat-Orecchioni, « les adjectifs affectifs énoncent, en même temps qu'une propriété de l'objet qu'ils déterminent, une réaction émotionnelle du sujet parlant en face de cet objet. Dans la mesure où ils impliquent un engagement affectif de l'énonciateur, où ils manifestent sa présence au sein de l'énoncé, ils sont énonciatifs. »<sup>242</sup>. Ils supposent donc un jugement de valeur. Il y a des adjectifs qui sont intrinsèquement affectifs (poignant, drôle, pathétique). À contrario, il y en a ceux qui sont affectifs de par la syntaxe ; c'est ainsi que l'antéposition d'un adjectif le charge

---

<sup>241</sup> D. Mainguenenau, Op.cit., p.79.

<sup>242</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, Op.cit., p.81.

souvent d'affectivité. Nous avons par exemple les énoncés suivants : la pauvre victime, le petit cadavre qui connotent un apitoiement du locuteur.

Les adjectifs évaluatifs sont quant à eux des adjectifs qui « impliquent une évaluation qualitative ou quantitative de l'objet dénoté par le substantif qu'ils déterminent »<sup>243</sup>. Ils sont de deux ordres : les évaluatifs non axiologiques et les évaluatifs axiologiques. Les premiers se fondent selon une double norme : « un : interne à l'objet support de la qualité ; deux : spécifique du locuteur »<sup>244</sup>. Cela suppose un mélange d'objectivité et de subjectivité. Si nous prenons un adjectif tel que « chaud » de manière intrinsèque pourrait être considéré comme un adjectif objectif car c'est une sensation que tout le monde saurait constater. Seulement, son usage renferme aussi une certaine subjectivité puisqu'il suppose l'implication du locuteur dans la mesure où il peut aussi être le seul à remarquer la chaleur. Par conséquent, les adjectifs évaluatifs non axiologiques impliquent une sorte d'objectivité parce qu'ils sont visibles, on voit la quantité et la qualité. Mais d'un autre aspect, ils dépendent de tout un chacun : la vision de la quantité selon un individu donné n'est pas la même selon un autre.

Les adjectifs évaluatifs axiologiques, pour leur part, tout comme les évaluatifs non axiologiques, se fondent également sur une double norme : interne à l'objet et spécifique au locuteur. Mais seulement, « à la différence des précédents, les évaluatifs axiologiques portent sur l'objet dénoté par le substantif qu'ils déterminent un jugement de valeur, positif ou négatif. Ils sont donc doublement subjectifs »<sup>245</sup>. Le jugement de valeur qu'ils impliquent nous permet de déceler la prise de position du locuteur en faveur ou en l'encontre de l'objet mentionné. Dans notre corpus, F.D. utilise plusieurs types d'adjectifs subjectifs qui nous aident à voir son intention de communication :

111- *Malheureuse*, celle-ci ne semblait pas vouloir me protéger outre mesure. (p.75)

112- Non, papa ! Non, je ne veux pas ce monstre, trop vieux, trop *laid*. En plus, il s'en va, loin, trop loin ; je ne l'épouserai jamais, plutôt mourir (p.128)

113- C'était une cour *malodorante*, sans pétales de rose, avec une imagination moins profonde qu'un fond de cale. (p.143)

---

<sup>243</sup> Idem.

<sup>244</sup> Idem.

<sup>245</sup> C. Kerbrat-Orecchioni, Op.cit., p.86.

114- On disait aussi que, par sa faute, son mari nourrissait des bouches *inutiles* qui, loin de contribuer à la pérennité du patronyme Yaltiqué, iraient agrandir la famille d'autrui. (p.145)

En (111), nous remarquons la présence d'un adjectif axiologique « malheureuse ». Il est axiologique car il est à prendre au sens ironique. La narratrice nous parle de sa mère qui a failli à sa mission de la protéger sous prétexte qu'elle était impuissante. L'homme qu'elle a épousé maltraitait Salie au point de mettre sa vie en danger. Sa tristesse semblait donc être une farce car elle n'a rien fait pour secourir sa fille afin de conserver son statut de femme mariée. F.D s'insurgerait donc contre ces femmes qui sont prêtes à sacrifier leur enfant pour sauvegarder leur mariage.

En l'occurrence (112), Sankalè n'est pas d'accord avec le mariage arrangé par son père. L'une des raisons de son refus repose sur l'adjectif employé : « laid ». Il s'agit d'un jugement de valeur. La beauté étant relative, elle dépend entièrement du point de vue du locuteur. En donnant la parole à son personnage Sankalè, F.D. démontre son opposition contre les mariages de convenance. C'est à chaque individu que devrait revenir la tâche de choisir son partenaire selon les critères qui lui sont propres.

La femme est rabaissée dans la société de Niodior. C'est ce que nous constatons en (113). Yaltiqué a entrepris de courtiser Gnarelle. Au lieu de le faire avec des cadeaux romantiques, il lui offre des poissons. L'adjectif « malodorante » employé par la narratrice est non seulement à prendre au sens figuré mais aussi, il est subjectif. En effet, cette « cour » qui est mal perçue par l'auteure semble agréable pour Gnarelle puisque plus tard elle épousera Yaltiqué. La femme devrait être traitée avec délicatesse. Par-là, l'auteure nous montre la vision que les hommes ont des femmes. Ils ne font plus d'efforts pour les séduire et ces dernières acceptent facilement leurs avances. Elle voudrait donc que les femmes se donnent plus de valeur.

En (114), nous percevons une fois de plus le regard que la communauté niodioroise porte sur les femmes. On les considère comme « inutiles ». C'est un adjectif purement subjectif car l'utilité d'une chose est relative. Ainsi pour les niodiorois, donner naissance à des garçons est source de bénédiction et de gloire. Tandis qu'accoucher des filles est source moquerie et de malheur. F.D. tourne donc cette société précaire en dérision dans l'optique de les aider à voir les choses autrement.

### 3.3. L'expression des problèmes sociaux par les faits langagiers

Dans la terminologie de Michaël Riffaterre, les faits langagiers sont des éléments contrastants par rapport à la norme. La norme en elle-même est le contexte qui renvoie au texte littéraire. Lorsque dans un texte survient un élément qui s'écarte de la norme établie, cela rompt la chaîne et constitue un fait de langage. Ces derniers participent au style. Pour Riffaterre, « le langage exprime et le style met en valeur »<sup>246</sup>. Cela suppose que les faits langagiers ne sont pas insérés dans un texte par fantaisie ; ils transmettent un message. C'est pourquoi, selon Mendo Ze, les faits langagiers sont des « éléments marqués par le surcodage expressif »<sup>247</sup>. Autrement dit, tout ce qui dans un texte nous permet de percevoir l'intention de communication cachée de l'auteur. Un texte est constitué d'une succession de phrases. De manière traditionnelle, la phrase est « une unité de sens accompagnée, à l'oral, par une ligne prosodique entre deux pauses et limitée, à l'écrit, par les signes typographiques que sont, en français, la majuscule et le point »<sup>248</sup>. De ce fait, étudier les faits langagiers reviendrait aussi à étudier la syntaxe pour voir comment sont organisés les mots au sein de la phrase. Dans notre corpus, les faits langagiers participent à la structuration du dérisoire.

#### 3.3.1. La dérision des noirs

La narratrice dans son œuvre n'épargne pas ses frères noirs dans sa pensée dérisoire. En effet, ayant longtemps vécu au milieu d'eux avant de s'installer en France, elle a été indignée par un certain nombre de comportements. La moquerie dont elle fait usage dans son roman vise donc les us et l'univers de croyance du monde africain.

##### 3.3.1.1. Les mariages de convenance

Selon le *Dictionnaire de français Larousse*, l'expression mariage de convenance renvoie à un « mariage conclu selon des considérations d'intérêts, de condition sociale, etc »<sup>249</sup>. Il s'agit d'unions non pas basées sur l'amour mais plutôt sur le profit. Ainsi, chaque conjoint essaie de voir l'avantage que peut lui procurer le mariage. Dans *Le V.A*, F.D met en avant plusieurs profits qu'on peut retirer en se mariant dans la société sénégalaise. Dans cet optique, l'alliance peut tout d'abord

---

<sup>246</sup> M. Riffaterre, (1971), *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, p.31.

<sup>247</sup> G. Mendo Ze, *Op.cit.*, p.157.

<sup>248</sup> J. Dubois et alii, *Op.cit.*, p.365.

<sup>249</sup> Larousse. Dans dictionnaire en ligne, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/français/convenance/18965> (consulté le 13 Juin 2023).

procurer une stabilité financière ; cela suppose que l'un des deux partenaires épouse l'autre pour de l'argent. Ensuite, elle donne l'opportunité de fonder une famille et donc d'avoir des enfants dans un cadre honorable. Ce deuxième profit est pertinent vu que la société sénégalaise, et en l'occurrence l'île de Niodior, est essentiellement musulmane. Dans leurs croyances, la fornication est fortement prohibée. Raison pour laquelle, pour assouvir leur désir, certains hommes se marient sans pour autant aimé leurs femmes. Ces dernières, et particulièrement les filles-mères<sup>250</sup>, se marient pour respecter, ou mieux encore, pour préserver la bienséance de la famille.

Dans notre corpus, l'auteure se sert de plusieurs faits langagiers pour parler de ce type de mariage. Nous pouvons citer par exemple les compléments circonstanciels. Ces compléments ne font pas partie des constituants immédiats de la phrase, raison pour laquelle Riegel leur donne le nom de « constituants périphériques »<sup>251</sup>. Cela signifie qu'ils ne dépendent pas d'un autre syntagme et en particulier ne sont pas régis par le verbe ; ils sont par conséquent autonomes. Elle se sert également des figures de style à l'instar de l'épiphrase. Selon Cathérine Fromilhague, l'épiphrase est « l'addition d'un commentaire explicatif, d'une réaction affective, qui s'articulent avec ce qui les précède et qui ne sont donc pas sémantiquement détachables »<sup>252</sup>. Il s'agit d'une figure qui met en scène une réaction affective de la part du narrateur vis-à-vis des propos qu'il a mentionnés auparavant. F.D met également en avant d'autres constituants phrastiques. Nous les examinerons et en dégagerons l'intention de communication de l'auteure.

115- *Elle était de bonne famille* et dressée pour être une épouse soumise ; avec le temps, il finirait par la modeler à sa guise (p.32).

116- *Le mari de circonstance* fut vexé par ce refus, en apparence seulement, car il disposait déjà d'une fertile épouse et ne tenait point à s'encombrer de l'enfant d'autrui (p.74)

117- *Le mari de circonstance* fut vexé par ce refus, *en apparence seulement* car il disposait déjà d'une fertile épouse et ne tenait point à s'encombrer de l'enfant d'autrui (p.74)

---

<sup>250</sup> Il s'agit des filles qui ont enfanter vivant encore chez leurs parents, cela signifie sans être mariées.

<sup>251</sup> M. Riegel et alii, (1994), *Grammaire méthodique du français*, PUF, Paris, p.260.

<sup>252</sup> C. Fromilhague, (2010), *Les Figures de style*, Paris, Armand colin, (2<sup>e</sup> éd.), p.111.

118- Selon une loi ancestrale, ils leur choisissaient un époux *en fonction d'intérêts familiaux* et d'alliances immuables. Ici, on marie rarement deux amoureux, mais on rapproche toujours deux familles (p.80).

119- Ton fiancé s'en va mais, un jour, il t'emmènera avec lui en France, pour *notre bien à tous* (p.128)

À l'occurrence (115), l'homme de Barbès revenu de France se rend compte que ses parents lui ont déjà choisi une épouse. Ce qui est intéressant c'est le critère sur lequel ils se basent. Le COD « de bonne famille » qui accompagne le verbe « être » nous montre qu'il s'agit du nœud de leur union. Loin d'être amoureux de la fille en question, l'homme de Barbès a tout de même accepté de l'épouser par intérêt vu qu'elle était d'une famille que ses parents jugeaient honorable. De tels mariages arrangés sont répandus au Sénégal car en (118), le C.C. « en fonction des intérêts familiaux » exprime la manière de procéder des parents pour choisir des époux à leurs enfants. Ce qui compte en premier c'est le profit de la famille. L'on se fiche de savoir si les fiancés sont amoureux ou non. L'auteure est donc contre cette manière de procéder qui déshumanise cette institution sacrée qu'est le mariage.

Le comble est d'autant plus flagrant en (119) où le père de Sankalè se fiche totalement des sentiments de sa fille. Toute jeune mariée souhaiterait être auprès de son mari après les noces, mais seulement dans le cas de Sankalè ça n'allait pas être possible parce que son époux devait retourner en France. Son père étant au courant de la situation ne met l'accent que sur son profit. C'est ce que nous révèle le C.C. de but « notre bien à tous ». Le père ne voit que le bien que le mariage de sa fille apportera à la famille. L'auteure a fait usage de ce C.C pour montrer son indignation contre cette façon de faire.

En (116), nous avons à faire à une périphrase très significative « le mari de circonstance ». La narratrice veut désigner ainsi celui qui épousa sa mère. Celle-ci avait donné naissance à Salie avec un autre homme dont elle n'était pas mariée. Raison pour laquelle, la narratrice désigne ce nouveau mari comme étant un mari de substitution. Il s'agit d'une périphrase ironique, car elle se moque des conventions sociétales. Sa mère ayant déjà un enfant sans père, il lui fallait à tout prix un mari pour éviter que la communauté ne continue de lui pointer du doigt. En (117), nous avons l'épithète « en apparence seulement ». C'est un commentaire affectif de la part de la narratrice. Il contient un jugement évaluatif qui révèle ce qu'elle pense de son beau-père. Pour elle, il serait

un comédien qui faisait semblant d'être fâché qu'on ne lui ait pas accordé sa paternité à l'époque. Par cette épithèse, nous percevons les sentiments de l'auteure vis-à-vis des mariages arrangés. Ce sont des mariages où l'amour est au second rang et pour ne pas choqué la communauté, on est obligé de faire constamment semblant ; ce qu'elle trouve regrettable.

### 3.3.1.2. L'esprit communautaire des africains

En Afrique, la notion de famille est élastique. Cela suppose que la famille est un cercle très élargi de personnes que parfois nous ne connaissons que de nom. Le village de Niodior dont parle F.D. dans son œuvre, n'en fait pas exception. Ils sont liés non par des liens de sang mais plutôt par l'appartenance à la même communauté. Ces liens tissés entre eux font en sorte qu'il y règne une idéologie communautaire. F.D. parlant de cette dernière affirme : « l'idéologie communautaire prime sur la bienséance ou, plutôt, elle est érigée comme la base même de cette dernière. On doit tout partager, le bonheur comme le malheur. La mémoire collective n'hésite pas à ressasser sa maxime : bien de chacun, bien de tous »<sup>253</sup>. Ainsi, selon ces propos, l'esprit communautaire prive toute personne de son individualité en le poussant, ou plutôt l'obligeant, à partager tout ce qu'il possède.

Pour expliciter ce qu'elle a définie plus haut comme « idéologie communautaire », l'auteure se sert de plusieurs faits langagiers. Nous avons une fois de plus les compléments circonstanciels. Martin Riegel précise qu'il s'agit le plus souvent d'un groupe prépositionnel et la préposition spécifie le type de rapport qui l'unit au reste de la phrase. Ce rapport peut être temporel, spatial, concessif, causal... Seulement, nous ne devons pas prendre ces distinctions avec rigueur « parce qu'il y a des circonstanciels qui expriment plus d'un rapport avec le reste de la phrase »<sup>254</sup>. C'est pourquoi, le classement des compléments circonstanciels « ne sera jamais ni complet ni entièrement satisfaisant. »<sup>255</sup> Elle se sert également des propositions subordonnées relatives qui sont des propositions introduites par un pronom relatif. Celui-ci est « coréférent à son antécédent qu'il représente dans la structure de la relative »<sup>256</sup>. Le pronom relatif répète en quelque sorte son antécédent. Aussi, son emploi dépend-il de la nature de l'antécédent. Cette particularité du pronom est beaucoup

---

<sup>253</sup> F. Diome, (2003), *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Anne Carrière, p.167.

<sup>254</sup> M. Riegel, Op.cit., p.264.

<sup>255</sup> Idem.

<sup>256</sup> M. Riegel, Op.cit., p.795.

plus propre aux relatives adjectives qui sont des propositions qui « fonctionnent comme des adjectifs épithètes ou apposés »<sup>257</sup>. Dans le roman qui nous sert de corpus, nous analyserons les occurrences ci-après :

120- Contrairement à l'ancienne génération, il trouve gênant de partager le repas d'autrui *au hasard des circonstances*. (p.27)

121- Alors que certains enchaînent les bouchées de couscous et complimentent la cuisinière *pour justifier leur gourmandise*, il savoure le calme qui s'est créé devant la télévision. (p.27)

122- Dès le surlendemain de mon arrivée, les fagots de bois s'étaient consumés [...] Certains comme le vieux pêcheur, semblaient venus pour *combler leurs diverses carences nutritionnelles* (p.166).

123- On ne me demanda pas mon avis, on me dit simplement combien il fallait pour régaler tout ce monde, *qui s'était invité spontanément*. (p.167)

124-Au village, il m'arrive d'être heureuse qu'on me boude, c'est un moyen de gagner en tranquillité. La communauté traditionnelle est sans doute rassurante mais elle vous happe et vous *asphyxie*. (p.171)

En (120) et (123), la narratrice met en scène les moments de repas au sein de sa communauté. En effet, n'importe qui débarque sans avoir été au préalable invité. Le C.C de temps « au hasard des circonstances » (120) nous montre qu'il n'y a pas besoin d'une circonstance particulière, entre autre une invitation, pour se retrouver chez son voisin pour manger. Ce type de comportement est récurrent dans le village. C'est ce que confirme la proposition subordonnée relative « qui s'était invité spontanément » (123). Le pronom relatif « qui » renvoie au S.N « tout ce monde ». Cela suppose qu'il s'agissait d'une foule considérable. Et le plus pertinent est que sans-gêne, ils ont débarqué dans la maison sans prévenir, sans être invité. La narratrice se moquerait donc des comportements des habitants de l'île qui ne sont pas du tout respectueux.

Dans les occurrences (121) et (122), elle nous montre les raisons qui poussent les gens à se déporter vers les autres. L'épithèse « pour justifier leur gourmandise » (121) révèle ce que l'auteure pense de ces invités. Autrement dit, pour elle, il s'agit des personnes gourmandes. C'est ce que révèle également le C.C de but « combler leur diverses carences nutritionnelles » (122) qui

---

<sup>257</sup> Ibid, p.797.

explique la présence de tous ces convives supposés. Ils sont là parce qu'ils veulent manger et cela relève toujours de la gourmandise. Comme Salie vient de France, elle doit les nourrir ; ils ne se soucient pas de savoir si elle en a les moyens ou pas. L'exaspération de la narratrice est à son comble en (124). Le verbe « asphyxie » est employé au sens figuré et est donc subjectif. Elle veut montrer que l'esprit communautaire étouffe puisque l'on ne parvient plus à avoir son espace personnelle.

Les compléments circonstanciels et les propositions subordonnées ont mis en exergue la dérision que F.D. fait de ses frères noirs. Cependant, elle tourne également en dérision les blancs.

### **3.3.2. La dérision des blancs**

Ayant côtoyé suffisamment les blancs, la narratrice se révolte contre certains caractères de ces derniers. Dans une perspective dérisoire et dénonciatrice, elle nous renseigne sur les attitudes et les comportements des blancs.

#### **3.3.2.1. Les apostrophes révélatrices de racisme**

Selon Martin Riegel, « l'apostrophe est nécessairement liée à l'énonciation : elle désigne la personne à qui s'adresse le locuteur. Celui-ci sélectionne ainsi explicitement dans son discours le destinataire de son message ». <sup>258</sup> Il s'agit d'une interpellation adressée à notre interlocuteur. L'apostrophe intervient dans la plupart de nos conversations. De manière générale, elle sert à exprimer diverses nuances « interpellation plus ou moins pressante pour contraindre un interlocuteur qui se dérobe, prise à témoin d'un auditeur dans une conversation ordinaire » <sup>259</sup>. Elle peut apparaître de manière autonome dans une phrase, sans l'ajout d'une information complémentaire, pour attirer l'attention de son interlocuteur. Plusieurs termes permettent d'exercer la fonction d'apostrophe. Nous avons par exemple : les noms propres, les noms communs qui s'emploient généralement sans déterminant et les pronoms personnels « tu » et « vous ». L'apostrophe permet de percevoir l'intention de communication de l'énonciateur.

L'interpellation a une place importante dans le roman de F.D. Elle permet de percevoir la pensée de l'auteure d'une part et celle des énonciateurs d'autre part. La manière qu'ont les blancs

---

<sup>258</sup> M. Riegel, Op.cit, p.775.

<sup>259</sup> Idem.

d'interpeller les noirs révèle un problème de racisme. Il s'agit d'une idéologie qui pousse à mépriser un individu en raison de sa race. C'est ce que nous constatons dans les occurrences suivantes :

125- Il arpentait les allées noires et graisseuses jusqu'au premier « bonjour, *Mamadou* » qui signalait la fin de sa faction. Il ne s'appelait pas Mamadou, mais tous les habitants de la résidence le prénommaient ainsi (p.90)

126- Tes papiers, *négro* ! (p.106)

127- Hé ! *négro* ! Tu ne sais pas faire une passe ou quoi ? (p.99)

128- Allez circulez ! *Bande de nazes* ! La bamboula, ça se danse sous les bananiers. (p.241)

En (125), nous avons la présence d'un nom propre « Mamadou » qui a été attribué au gardien noir. Le nom propre est ce qui nous représente, c'est notre personne et c'est ce qui permet de nous différencier d'un autre. Le fait que les blancs aient attribué un nom à ce gardien signifie qu'ils n'ont pas pris la peine de s'enquérir de son vrai nom. Pourtant, il s'agit d'une personne qu'ils voient tous les jours. La narratrice nous montre ainsi le mépris que les blancs vouent aux noirs allant jusqu'à les priver de leur identité.

En (126) et (127), nous voyons comment Moussa se fait appelé en France. Il s'agit d'une interpellation purement péjorative. Le nom commun « nègre » connote l'esclavage ; c'est le nom que les maîtres blancs donnaient jadis à leurs esclaves noirs. L'esclavage a certes été aboli mais le mépris de l'homme noir est toujours très présent. Si les coéquipiers de Moussa le traitent de nègre en (126), cela est beaucoup plus choquant de savoir que des agents publics, les policiers, qui sont chargés de faire respecter les lois se prêtent également à ce jeu (116). L'auteure veut nous montrer que le racisme est toujours bien présent dans la société blanche et elle rebute cette idéologie rabaisante.

Dans l'occurrence (128), nous avons affaire à une communauté noire installée en France. Suite à la victoire de leur équipe de football, ils se font traiter de « nazes » par les blancs locaux. Le substantif utilisé est péjoratif car ils sont traités ainsi du fait de leur appartenance à la race noire. Cela montre une fois de plus le racisme qui sévit chez les blancs.

### 3.3.2.2. Les stéréotypes sur la société africaine

Dans *Le V.A.*, l'auteure sénégalaise nous parle de deux sociétés : la société africaine représentée par l'île de Niodior et la société occidentale représentée par la France. Ces deux sociétés cohabitent à travers le phénomène d'émigration. Cela est beaucoup plus considérable en Afrique. En effet, les africains quittent leurs demeures pour aller s'installer en France, le plus souvent de manière clandestine. Ce processus de cohabitation donne naissance aux stéréotypes. Selon Ruth Amossy et Anne Hersberg-Pierrot « il s'agit des représentations toutes faites, des schèmes culturels préexistants, à l'aide desquels chacun filtre la réalité ambiante »<sup>260</sup>. Autrement dit, c'est l'idée que chacun se fait de l'autre. D'ailleurs, un de ses synonymes est l'expression « idée reçue ». Il s'agit « d'une notion qui se stabilise, sur laquelle se fait un accord : ce sont les préjugés courants, liés aux convenances, à la morale sociale »<sup>261</sup>. Ainsi, les stéréotypes sont des conventions sociales sans aucun fondement. C'est ce que confirme ces propos d'Alphonse Tonyè : « le propre du stéréotype est justement de reposer sur une assertion qu'on ne peut démontrer ni expliquer, laquelle se donne une certaine valeur de vérité »<sup>262</sup>. Ce sont donc des savoirs que chacun conçoit sur l'autre, sans au préalable les vérifier.

Le stéréotype est figé et rigide. Il fait corps et est indissociable de l'individu ou du groupe stéréotypé. En effet, « n'ayant ni le temps ni la possibilité de se connaître intimement, chacun note à propos de l'autre un trait qui caractérise un type bien connu et remplit le reste au moyen des stéréotypes qu'il a en tête : l'ouvrier, le propriétaire, l'institutrice, le Noir »<sup>263</sup>. Cela est vrai dans *Le V.A.*. Les blancs n'ayant pas le temps de connaître les noirs profondément, se font un tas d'idées sur ces derniers. La notion de stéréotype est liée aux préjugés. Conforter dans leur imagination, les blancs manifesteront une certaine attitude négative vis-à-vis des noirs. C'est pourquoi, Ruth Amossy et Anne Hersberg-Pierrot définissent le préjugé comme étant « la tendance à juger défavorablement un Noir, un Japonais ou un Allemand par le seul fait de son appartenance à ce groupe »<sup>264</sup>.

Les stéréotypes sur les noirs sont nombreux dans *Le V.A.*. Examinons les occurrences suivantes :

---

<sup>260</sup> R. Amossy, A. Hersberg-Pierrot, (2021), *Stéréotypes et clichés* (4e édition), Paris, Armand Colin, p.28.

<sup>261</sup> Ibid, p.25.

<sup>262</sup> A. Tonyè, (2007). « L'écriture satirique dans la trilogie de Ferdinand Oyono » in *Ecce Homo*, p.235.

<sup>263</sup> R. Amossy, A. Hersberg-Pierrot, Op.cit., p.25.

<sup>264</sup> Ibid, p.37.

129- Hé ! négro ! Tu ne sais pas faire une passe ou quoi ? Allez ! *passe le ballon, ce n'est pas une noix de coco !* (p.100)

130- On se demande où il va chercher tout ça. Me dis pas que ça discute sculpture *sous les bananiers* (p.100)

131- Mais enfin, c'est incroyable, et vous *vous parlez comment chez vous, avec les pieds peut-être ?* (p.205)

132- Je m'en fous de votre Georges et de sa fortune, ce qui m'emmerde, c'est de vous voir *tous, autant que vous êtes*, venir chercher la vôtre ici (p.205).

En (129), nous voyons les coéquipiers de Moussa qui font une comparaison entre un ballon et une noix de coco. De cette comparaison ressort un stéréotype : les africains ne connaissent pas ce qu'on appelle un ballon ; ils ne connaissent que les noix de coco. Pour aller plus loin, ils n'ont pas les moyens de s'acheter un ballon, par conséquent les africains sont pauvres. La vision de ces jeunes footballeurs reflète l'image que le blanc a de l'africain : un peuple primitif qui n'a pas assez de moyen pour s'acheter des objets banals. Cette image est beaucoup plus évidente en (130) avec la présence du complément circonstanciel de lieu « sous les bananiers ». Ce stéréotype nous montre que le blanc pense que l'africain n'a pas de réel logement. Il s'agit d'une communauté rudimentaire qui vit à la belle-étoile. Cette image est essentiellement péjorative parce que cela réduit le noir à un être sans aucune éducation.

L'image négative que le blanc porte sur le noir se voit également en (131). Selon le contexte, c'est l'agent français qui est surpris que Salie ne comprenne pas le dialecte parlé par les deux passagers africains devant elle. Son interrogation cache un stéréotype : les africains ne connaissent pas parler la langue française. Entre eux, ils ont leur langage sans structuration précise qui leur est propre. Le mot « pieds » renforce encore plus ce stéréotype. Ordinairement le langage des signes se fait avec les mains et les doigts. Alors, en parlant des « pieds », il veut montrer la primitivité de ce peuple qui a inventé son propre langage étrange et bizarre qui n'est compris que par eux.

En (132), nous avons un autre stéréotype qui ressort des propos de l'officier à savoir que l'africain vient en France pour s'enrichir. Et cela parce que dans son pays il n'y a rien d'autre que la misère. L'adverbe « tous » connote une hyperbole. Il englobe totalement tout le continent africain dans ses propos. Dans cet extrait, nous voyons que pour le blanc, le noir ne peut pas venir en

Occident pour du tourisme, il le fait toujours pour fuir la pauvreté qui sévit chez lui. Par conséquent, il n'y a pas de noir, d'africain qui vit dans l'opulence ; ils mènent tous une vie misérable. L'auteure met ici en lumière la dérision que les blancs font des noirs. Ils se moquent d'eux du fait de leur appartenance à ce peuple.

Parvenu au terme de ce chapitre, il a été question pour nous d'examiner la terminologie du dérisoire dans notre corpus. Nous avons vu que l'auteure sénégalaise fait usage du registre familier, vu qu'elle parle des membres de sa communauté, de ses frères. De plus, l'argot permet aussi de mieux voir les conditions misérables dans lesquels ces derniers vivent. C'est ce que démontre l'opposition des champs lexicaux de l'Eldorado et de la misère. Parce que les africains pensent que la France est un paradis, ils rêvent tous d'émigration pour fuir la pauvreté qui sévit dans leur quotidien. Cette situation pousse aussi la narratrice à se moquer de ses propres frères et de leurs mœurs. Ils ont réduit la femme au seul rôle de procréatrice. Par ailleurs, il a été vu que les blancs méprisent les noirs et les tournent en dérision. Pour eux, ils sont un peuple qui vit en marge de la société. C'est leur racisme que l'auteure condamne. Voyons à présent les figures de style qui exposent le dérisoire.

**CHAPITRE IV :**  
**FIGURES ET STRATÉGIES DE LA DÉRISION DANS**  
**L'ÉCRITURE DE FATOU DIOME**

Les figures de style naissent de la troisième partie de l'art oratoire de la rhétorique classique à savoir l'élocution qui était envisagée comme l'art de persuader. La rhétorique s'est insérée dans la littérature en définissant les figures comme étant un écart par rapport la norme, la norme littéraire. De nos jours, la rhétorique est de plus en plus assimilée à l'art de bien parler et se reposerait uniquement sur l'élocution, les figures de style. Françoise Douay-Soublin définit les figures comme étant : « toute configuration d'éléments linguistiques faisant l'objet d'une règle "rhétorique", c'est-à-dire relative à l'art d'élaborer des représentations et de les faire admettre dans un genre donné »<sup>265</sup>. L'expression « l'art d'élaborer » nous fait penser à l'esthétique. Ainsi, les figures sont considérées comme des ornements. D'ailleurs, elles font parties du langage de l'homme. C'est ce que confirme Catherine Fromilhague lorsqu'elle déclare : « il est vrai que n'importe quel locuteur produit des figures sans le vouloir nécessairement »<sup>266</sup>. Pour dire que les figures sont un artifice jamais vraiment indispensable. Cependant, Georges Molinié vient à l'encontre de cette définition lorsqu'il affirme qu'« il y a figure quand, dans un segment de discours, l'effet de sens produit ne se réduit pas à celui qui résulte du simple arrangement lexico-syntaxique »<sup>267</sup>. De ce fait, la figure n'est pas qu'un simple ornement car elle ajoute un sens supplémentaire à la phrase. Les figures de styles dans le roman de F.D. aident-elles dans la construction du sens de la dérision ? C'est ce que nous verrons dans ce chapitre. Après avoir fait le répertoire des figures qui concourent à la moquerie, nous analyserons les différents supports sur lesquels l'auteure s'est basée pour véhiculer son message à savoir les discours employés et l'implicite.

---

<sup>265</sup> F. Douay-Soublin, (1994), « Les Figures de rhétorique : actualité, reconstruction, emploi » in *Langue française*, p. 23 cité par C. Fromilhague, (2010), *Les Figures de style*, Paris, Armand colin, (2<sup>e</sup> éd.), p.11.

<sup>266</sup> C. Fromilhague, Ibid, p.13.

<sup>267</sup> G. Molinié, (2011), *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, (4<sup>e</sup> éd.), p.120.

## 4.1. L'expression du dérisoire par les figures

Selon Fontanier : « les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours par lesquels le langage s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune »<sup>268</sup>. Pour lui, la figure est un écart par rapport à l'usage. D'ailleurs, il poursuit en disant : « pour la rhétorique, la figure n'est pas essentiellement ce qui s'oppose à l'expression commune, mais ce qui s'oppose à l'expression simple [...] le figuré n'existe qu'en tant qu'il s'oppose au littéral, la figure n'existe qu'autant qu'on peut lui opposer une expression littérale »<sup>269</sup>. Pour dire que la figure résulte d'un choix d'un mot simple pour un autre plus complexe. C'est un peu dans le même sens que va Molinié dans sa théorie figurale. Le degré zéro de l'expression est que : l'expression (E) est égale à l'information (I), et donc « on dira  $E=I$  »<sup>270</sup>. Seulement, « chaque fois que E n'égale pas I, mais égale plus que I, ou moins que I, ou que E, ou un élément de E, n'a pas la même identité dans I, on n'a plus adéquation entre E et I, on n'a plus degré zéro d'expression, mais degré figuré d'expression : on a figure »<sup>271</sup>. Il s'agit de la quantité langagière différentielle, la quantité d'information qu'une expression nous fournit, en plus de ce qu'elle exprime dans son arrangement lexico-sémantique ; si elle dit plus qu'elle n'en suggère ou moins qu'elle n'en suggère. La figure est un ajout à l'information véhiculée par l'expression. L'usage des figures du dérisoire aide également notre auteure à transmettre son message.

### 4.1.1. Les types de dérision

La dérision est synonyme de moquerie ; la moquerie quant à elle entraîne le rire. Selon Henry Bergson : « le rire est véritablement une espèce de brimade sociale »<sup>272</sup>. Pour dire que le rire vise toujours un objectif. Pareillement, la dérision vise un objectif. En fonction de l'intention de communication du locuteur, nous pouvons dégager les différents types de dérision. Dans notre corpus, nous avons répertorié trois types de dérision à savoir : la dérision dédaigneuse, la dérision cathartique et l'autodérision.

---

<sup>268</sup> P. Fontanier, (1968), *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, p.9.

<sup>269</sup> Idem.

<sup>270</sup> G. Molinié, (2011), *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, (4<sup>e</sup> éd.), p.121.

<sup>271</sup> Idem.

<sup>272</sup> H. Bergson, (1900), *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Félix Alcan, Paris, p.149.

#### 4.1.1.1. La dérision dédaigneuse

La dérision, comme tout autre procédé humoristique ou comique, « met en scène trois protagonistes : le locuteur, le destinataire et la cible »<sup>273</sup>. Le locuteur est celui qui produit l'acte dérisionnel ; le destinataire c'est le complice dudit acte : « il est appelé à partager la vision décalée du monde que propose l'énonciateur, ainsi que le jugement que celui-ci porte sur la cible. Il est comme un témoin de l'acte humoristique, un destinataire témoin »<sup>274</sup>. En réalité, le rire n'atteint son plein potentiel que devant un public. La cible quant à elle, est « ce sur quoi porte l'acte humoristique ou ce à propos de quoi il s'exerce »<sup>275</sup>. Il peut s'agir d'une personne ou d'un groupe de personnes.

Pour mieux comprendre le concept de dérision dédaigneuse, il serait bien de s'appesantir sur la cible. Selon Patrick Charaudeau, cette dérision « vise à disqualifier la cible en la rabaisant, c'est-à-dire en la faisant descendre du piédestal sur lequel elle était »<sup>276</sup>. Cela suppose que ce type de dérision vise à humilier une cible condescendante. De ce fait, il y a deux cas de figures. Dans le premier cas, la cible de l'acte dérisionnel se croit importante, de par la place de choix que lui a attribué la société ou d'autres facteurs tels que la classe sociale par exemple. Dans le second cas, la notion d'importance est dans notre esprit. Il peut arriver que ce soit nous qui croyions que la cible se surestime. Nous voulons donc rallier à notre cause des destinataires qui partageront notre point de vue. C'est ce que confirme ces propos de Charaudeau : « la connivence de dérision cherche à faire partager cette insignifiance de la cible lorsque celle-ci se croit importante (ou lorsqu'on croit qu'elle se croit importante) »<sup>277</sup>.

La dérision dédaigneuse s'assimile à de l'humour noir qui est « un humour difficile à accepter (cynisme), parce qu'il met en cause des valeurs concernant à la fois les domaines de la justice, de l'enfance et de la mort »<sup>278</sup>. Aussi y a-t-il des thèmes sur lesquels on ne plaisante pas. On n'attaque pas le sacré, les tabous, les valeurs fondamentales d'une société. Outrepasser ces domaines intouchables nous attirerait la sanction sociétale. Cela suppose que le rire obtenu suite à l'acte dérisionnel ne sera pas accepté. La dérision dédaigneuse se rapproche également du sarcasme

---

<sup>273</sup> P. Charaudeau, (2006), « Des catégories pour l'humour ? » in *Questions de communication*, Presses universitaires de Lorraine, p.22.

<sup>274</sup> Ibid, p.23.

<sup>275</sup> Idem.

<sup>276</sup> P. Charaudeau, Op.cit., p.37.

<sup>277</sup> Idem.

<sup>278</sup> Ibid, p.24.

qui est un procédé humoristique où l'on dit des choses négatives sur une personne avec insistance. Ici, « on a affaire à une d'hyperbolisation du négatif, et celle-ci est comme un appel à ce que le destinataire-témoin soit complice du dénigrement »<sup>279</sup>. Il s'agit d'exprimer des méchancetés à l'encontre d'un individu. C'est pourquoi, Patrick Charaudeau conclut que « le sarcasme est en décalage avec la bienséance : il dit ce qui ne devrait pas se dire ; il met donc l'interlocuteur mal à l'aise, mais en même temps, le locuteur est à la merci d'une réplique de l'interlocuteur qui lui signifie son inconvenance »<sup>280</sup>. Cela peut donc être à la limite des injures.

Dans l'œuvre de F.D. sur laquelle nous travaillons, la dérision dédaigneuse se lit à travers les occurrences suivantes :

133- Alors ? Tu ne sais pas faire une passe ? T'inquiète, on t'apprendra, on te fera visiter le bois de Boulogne *la nuit, tu seras invisible mais tu pourras tout voir* (p.100)

134- Hé ! les gars ! Devinez quoi, le mec, il n'a jamais visité Paris et vous savez ce qu'il m'a sorti la dernière fois ? Eh oui ! *C'était le temps des confidences, quoi, alors forcément, pour oublier le mal de sa cambrousse, Tarzan s'épanche* (p.100)

135- À force de porter sa tête trop droite sur ses épaules, disait-on, cette femme au lieu de regarder prêt d'elle, de se contenter d'un fils de bonne famille du village, *était allée choisir ailleurs un prince charmant, qui l'avait gratifiée d'une bâtarde* (p.77)

136- *On l'appelait « la calebasse cassée », incapable de contenir l'avenir, ses sept enfants n'étant que des morceaux d'elle-même : que des filles* (p.145)

Dans les exemples (133) et (134), il s'agit des coéquipiers français de Moussa qui s'expriment dans les vestiaires. En (133), nous avons au début des interrogations rhétoriques qu'ils adressent à leur camarade. Ils n'attendent pas de réponse de sa part, celle-ci étant évidente pour eux. On perçoit clairement qu'ils veulent rabaisser Moussa parce qu'ils sous-entendent qu'il ne connaît pas jouer au foot. De plus, en insistant sur les mots tels que « la nuit » et « invisibles », ils se moquent de sa peau noire en la comparant à la nuit. La moquerie atteint son apogée en (134) puisque le locuteur s'exprime devant un public. Cela est d'autant plus rabaisant qu'il révèle une confiance

---

<sup>279</sup> P. Charaudeau, Op.cit., p.30.

<sup>280</sup> P. Charaudeau, Ibid, p.31.

que son coéquipier lui a faite tout en narguant ses origines en le qualifiant de « Tarzan ». Il s'agit du héros éponyme du roman d'Edgar Rice Burroughs (1912). Ce nom renvoie à un homme sauvage qui vit dans la jungle. Il a une visée péjorative car en interpellant Moussa de la sorte, son coéquipier veut montrer qu'il est un homme des cavernes sans aucune éducation. En d'autres termes, il veut montrer que Moussa est un villageois qui n'a jamais visité la capitale Paris. Le sarcasme ici est clairement dans l'optique de blesser. En effet, non seulement il se moque de la naïveté de Moussa qui lui a fait cette confidence croyant qu'ils étaient amis, mais encore, il se moque de sa bêtise et de son manque d'éducation.

Dans (135), la victime de la dérision est la mère de Salie. En effet, ayant été abandonnée par le père de son enfant, elle est une mère célibataire. Loin de compatir à son malheur, sa communauté enfonce, comme on pourrait le dire, le couteau dans la plaie. Le verbe « gratifiée » est pris au sens ironique puisqu'il suppose une récompense qu'elle a obtenu après avoir trahit le village en allant dans les bras d'un étranger. Ils traitent ouvertement son enfant de « bâtarde » ce qui contribue à rabaisser la mère et même ledit enfant. Il s'agit d'un humour noir parce que l'enfantement fait partie du domaine du sacré contre lequel on ne s'attaque pas. Le paroxysme est atteint en (136) où la communauté se moque de Simâne du fait qu'elle n'a enfanté que des filles. C'est une méchanceté blessante. En effet, en la surnommant « la calebasse cassée », on met en cause son état de femme, sa capacité à enfanter. Cela suppose que rien de bon ne peut sortir de ses entrailles. L'intention ici est de faire du mal à la cible.

L'auteure F.D. fait usage de la dérision dédaigneuse pour s'insurger contre les hypocrites et les traîtres. Ceux qui sont sensés protéger leurs frères, leurs amis lorsqu'ils ont un malheur sont les premiers à leur pointer du doigt. C'est une moquerie dédaigneuse dont le seul but est de rabaisser et de blesser.

#### **4.1.1.2. La dérision cathartique**

Le mot catharsis apparaît dans l'ouvrage *La poétique* d'Aristote au sein de la définition qu'il donne de la tragédie. Pour lui, la tragédie « est une représentation [...] qui, par la mise en œuvre de la pitié (*eleos*) et la frayeur (*phobos*) opère l'épuration (*katharsis*) de ce genre

d'émotion »<sup>281</sup>. Ainsi, la catharsis renvoie à l'épuration. C'est une notion assez floue qui ne possède pas de sens obvie. En effet, il peut revêtir un sens médicinal, sens dont a fait usage Hippocrate dans ses aphorismes. Le père de la médecine moderne rattache le mot catharsis à la théorie des humeurs ; il le conçoit concrètement « comme le processus d'expulsion physique par lequel les sécrétions mauvaises sont évacuées naturellement ou par l'effet d'un médicament ; le terme désigne soit la purge elle-même qui est administrée, soit les matières expulsées par cette purge »<sup>282</sup>. Il s'agit donc d'une épuration au vrai sens du terme, une thérapie qui permet au corps de rester en bonne santé. La catharsis possède également un sens métaphorique qui renvoie à « l'action éducative ou correctrice opérée sur les âmes par le spectacle de l'infortune, l'impact pédagogique du théâtre, son action morale ou politique »<sup>283</sup>. Selon Aristote, le spectateur, en voyant des acteurs subir des malheurs, est pris entre la pitié et la frayeur qui le pousse à retirer en lui les passions qui mènent justement à ce malheur. La catharsis a un rôle moralisateur qui permet de redresser les mœurs et d'amener les hommes à la vertu.

Nous entendons par dérision cathartique la moquerie qui permet de se libérer des émotions négatives qui poussent les individus à changer de comportement. Le rire qu'elle produit est un rire purificateur et moralisateur qui aide à vaincre les passions destructrices d'où le lien avec la catharsis. En effet, cette dernière se propose « de purger tous les affects, émotions ou passions répréhensibles, c'est-à-dire les vices les plus courants de l'âme humaine, la colère, la cupidité, la vanité, la luxure, l'envie, l'avarice »<sup>284</sup>. C'est dans ce sens que F.D. fait usage de la dérision. *Le V.A.* étant un roman autobiographique, Salie est un personnage de substitution dont l'auteure se sert pour véhiculer des pans de sa vie. C'est ainsi que tout au long de la lecture de l'œuvre, nous découvrons les situations difficiles auxquelles elle a dû faire face aussi bien dans sa société d'origine que dans sa société d'accueil. Tout ceci l'a affecté émotionnellement. De ce fait, la dérision est cathartique car, en se moquant des choses qui l'ont affecté, elle veut se libérer de la colère emmagasinée tout en conscientisant les individus concernés afin qu'ils s'améliorent.

---

<sup>281</sup> Aristote, *La Poétique*, ch. VI, 1449b 24. Cité par Chevolet, T., (2008), « Che cosa è questo purgare ? ». La catharsis tragique d'Aristote chez les poéticiens italiens de la Renaissance. *Études epistémè*. <https://doi.org/10.4000/episteme.895> (consulté le 21 Juin 2023).

<sup>282</sup> Chevolet, T., (2008), « Che cosa è questo purgare ? ». La catharsis tragique d'Aristote chez les poéticiens italiens de la Renaissance. *Études epistémè*. <https://doi.org/10.4000/episteme.895> (consulté le 21 Juin 2023).

<sup>283</sup> Idem.

<sup>284</sup> Idem.

Dans notre corpus, nous avons les occurrences suivantes :

137- *Coca cola, sans gêne, vient gonfler son chiffre d'affaires jusque dans ces contrées... où l'eau potable est un luxe. Surtout, n'ayez aucune crainte, le Coca fera pousser le blé dans le Sahel !* (p.19)

138- Parce qu'on l'aimait trop pour laisser son âme errer longtemps entre deux mondes, on eut vite fait de l'enterrer avant d'aller *s'empiffrer* des *succulents repas d'obsèques* offerts par son fils. La veuve entama sa réclusion, on respecta trois jours de deuil, ponctués par *les lamentations* des pleureuses et *les appels aux repas*. (p.33)

139- D'une de ses malles magiques il avait sorti cet appareil étonnant, devant les yeux ronds de ses quatre épouses *flanquées* de bambins *qu'il ne connaissait que de nom*. (p.49)

140- Artisanas fatalistes, les mères sans cesse *fabriquent* et sans cesse *remplacent* de nombreux petits soldats qu'elles voudraient de plomb afin qu'ils résistent aux dents acérées de la pauvreté (p.186).

141-Ta gauche de l'espoir est une gauche caviar qui soûle les pauvres de *discours creux*, avant d'aller *s'empiffrer* tranquillement de sa bonne conscience (p.178).

Dans les occurrences (137) et (141), la dérision a pour cible l'occident. Elle se moque des entreprises françaises à l'instar de Coca-Cola. Cette moquerie est basée sur un paradoxe : comment une population qui n'a même pas de l'eau potable pourrait se payer un coca-cola ? Il s'agit du caractère capitaliste des entreprises qui, loin de se soucier réellement de leur clientèle, n'ont pour objectif que de s'enrichir. Pareillement, en (141) elle se moque de l'hypocrisie des partis de la gauche. Ils se disent démocratiques et prometteurs de l'égalité sociale pourtant il n'en est rien. Le terme « discours creux » connote l'inefficacité puisqu'il s'agit des paroles qui ne sont pas mises en application. Le verbe « s'empiffrer » est à prendre au sens figuré car littéralement on ne peut pas manger la conscience. La narratrice veut par-là dire que la gauche se conforte dans cette situation hypocrite et se convainc qu'elle agit comme il se doit. F.D. voudrait donc les conscientiser en leur mettant en face de leurs vices.

En (138), la dérision est dirigée vers ses frères sénégalais. Elle se moque de leur hypocrisie. Cette fois-ci, le nouvel usage du verbe « s'empiffrer » est à prendre au sens propre. Il a une connotation péjorative car il suggère la gourmandise (138). Le syntagme « succulents repas d'obsèques »

est paradoxale. En effet, les obsèques sont sensés être des évènements malheureux pourtant l'on s'attarde sur la qualité du repas. L'auteure, en mettant en parallèle les expressions telles que « les lamentations » et « les appels au repas » voudrait sous-entendre que les lamentations ont une portée feinte vu que lorsqu'on est réellement affecté, on a du mal à manger. Elle s'insurge alors contre les membres de sa communauté qui vont dans des deuils non pas pour pleurer le défunt mais pour manger.

En (139), la narratrice exprime son mécontentement face à un phénomène récurrent dans sa communauté à savoir le taux de naissance. Le verbe « flanquées » est dépréciatif. Il connote la multitude. Chacune des épouses d'El Hadji avaient plusieurs enfants. Avec autant d'enfants, il est difficile de les élever convenablement. C'est ce que confirme la proposition subordonnée relative « qu'il ne connaissait que de nom ». F. D. est exaspérée par l'irresponsabilité des membres de sa communauté qui font des enfants sans réfléchir et sans songer à les encadrer. L'énoncé (140) va dans le même sens où elle se moque des mères irresponsables et à la limite des meurtrières. Elles accouchent des enfants sans en prendre soin et ces derniers finissent par mourir. Le comique est basé sur une catachrèse qui est un trope qui consiste à détourner un mot de son sens propre. Nous avons les mots et les verbes suivants « fabriquent » pour accoucher ; « remplacent » pour enterrer ; « petits soldats » pour enfants et « plomb » pour impassible. Il s'agit d'une situation triste qu'elle exprime avec des termes drôles pour pousser les individus à changer.

#### **4.1.1.3. L'autodérision**

Selon le *Dictionnaire Le Robert*<sup>285</sup>, l'autodérision est « le fait de se moquer de soi-même ». Il s'agit d'une stratégie humoristique qui consiste à rire de sa propre personne. Elle connote une certaine lucidité car l'individu qui fait usage de l'autodérision montre qu'il est conscient de ses défauts, de ses erreurs, de ses doutes. De plus, la pertinence des propos d'un tel individu révèle qu'on doit pousser l'analyse un peu plus loin que ce qu'elle suggère dans la mesure où le regard sur soi devient un moyen pour mieux voir l'autre. En effet, la narratrice dans notre corpus parle d'elle-même de manière froide et quelque peu grossière qui pousse à réflexion. C'est un moyen pour elle de porter son regard sur les habitants de l'île de Niodior afin qu'ils se remettent en

---

<sup>285</sup>Le Robert. Dans Dictionnaire en ligne. <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/autodérision> (Consulté le 22 Juin 2023)

question. De ce fait, l'autodérision devient un miroir à travers lequel tout un chacun peut percevoir ses propres faiblesses. D'ailleurs, Victor Hugo n'affirme-t-il pas dans la préface de son recueil de poème *Les Contemplations* « quand je vous parle de moi je vous parle de vous »<sup>286</sup>. Le locuteur de l'acte autodérisoire veut mettre à nu les manquements de ses semblables en se moquant de lui-même.

Le psychologue français, Ludovis Dugas a préconisé une théorie du rire. Selon lui, le rire proviendrait de la contradiction et de l'imprévu. En réalité il s'agit de deux notions voisines sauf que « la première étant l'aggravation de la seconde »<sup>287</sup>. Dans cette optique, l'autodérision naitrait de la contradiction. Selon l'auteur français, cette dernière est « le contraste entre l'attente et l'événement »<sup>288</sup>. C'est donc une désillusion surprenante. À cet effet, il poursuit :

Quand nous rions de notre propre situation, alors que nous découvrons avec terreur une vérité qui vient anéantir comme illusoires des espérances que nous croyions bien fondées, notre rire exprime avec énergie que nous venons de nous convaincre de la disparate entre les pensées que, dans notre folle confiance dans les hommes et dans le sort, nous nourrissions dans notre esprit et la réalité qui vient de se dévoiler à nos yeux<sup>289</sup>.

De-là, nous comprenons que l'autodérision est une stratégie d'acceptation de la réalité triste que l'on vit. Le rire permet de minimiser sa souffrance et de mieux la supporter. C'est une sorte de résignation vis-à-vis d'une situation surprenante et douloureuse qui s'abat sur nous. C'est dans ce but que F.D. fait usage de l'autodérision dans notre corpus. Salie, son personnage de substitution ayant émigré en France, se retrouve face à des situations pénibles. Cependant, les habitants de l'île de Niodior considèrent la France comme un paradis où nul ne souffre. Pour eux, elle n'a aucun problème et vit dans l'opulence. Il devient donc difficile pour elle de leur faire entendre raison.

Dans notre corpus, l'autodérision se perçoit dans les occurrences suivantes :

142- Je m'allonge sur le canapé et entame un dialogue avec *mes hormones*.  
*Elles ne me rendent pas toujours service* : non seulement elles me font

---

<sup>286</sup> V. Hugo, (1856), *Les contemplations*, Michel Lévy frères, Paris, p.9.

<sup>287</sup> L. Dugas, (1902), *Psychologie du rire*, Félix Alcan, Paris, p.73.

<sup>288</sup> *Ibid*, p.56.

<sup>289</sup> *Ibid*, p.60.

souffrir quand elles sont mal lunées, *mais c'est à cause d'elles qu'on me coupe la parole*. On les a baptisées soumission sans mon accord (p.41)

143- Il m'avait vu partir au bras d'un Français après de pompeuses noces qui ne laissaient rien présager des bourrasques à venir [...] embarquée avec les masques, les statuts, les cotonnades teintes et un chat roux tigré, *j'avais débarqué en France dans les bagages de mon mari, tout comme j'aurai pu atterrir avec lui dans la toundra sibérienne*. Mais une fois chez lui, ma peau ombragea l'idylle- *les siens ne voulant que Blanche-Neige-, les noces furent éphémères et la galère tenace*. (p.43).

144-J'avais beau dire à Madické que, *femme de ménage*, ma subsistance dépendait du *nombre de serpillières que j'usais*, il s'obstinait à m'imaginer repue, prenant mes aises à la cour de Louis XIV (p.44).

145- N'étais-je pas *la feignante* qui avait choisi l'éden européen et qui jouait à l'éternelle écolière à un âge où la plupart de mes camarades d'enfance cultivaient leur lopin de terre et nourrissaient leur progéniture ? Absente et *inutile* à leur quotidien à quoi pourrais-je servir, sinon à leur transvaser, de temps en temps, un peu de ce nectar qu'ils supposaient étancher ma soif en France ? (p.44).

En (142), nous percevons une lamentation de la part de la narratrice. Ici, elle se moque d'elle-même et par ricochet de toutes les femmes qui ont une position moindre dans la société. Le plus drôle est que cette position leur a été attribué simplement à cause de leurs « hormones », c'est-à-dire parce qu'elles ont un métabolisme différent de celui des hommes. La narratrice se moque donc des fondements arbitraires de la société, manière pour elle de s'en plaindre.

Dans l'énoncé (143), la narratrice nous parle de son mariage avec un blanc. La moquerie se voit à travers le vocabulaire dont elle fait usage. L'adjectif « pompeuse » est pris au sens ironique. En effet, elle est la seule qui n'avait pas vu le malheur venir ; elle s'était concentrée sur la beauté de la fête. L'énumération constituée d'objets et d'animaux « statuts » « cotonnade » « chat roux tigré » lui permet de se chosifier et finalement de se considérer comme étant un objet au même titre que les « bagages » de son mari. Ainsi, ce dernier n'avait pas une très grande considération pour elle. Le nom propre « Blanche-Neige » est également utilisé dans l'optique autodérisoire. Ce nom porte en lui une redondance car la neige est sensée être blanche. La narratrice l'emploie pour montrer le racisme des membres de sa belle-famille. Elle se moquerait alors de sa propre bêtise parce qu'à l'époque elle croyait vraiment en ce mariage.

Dans les deux dernières occurrences (144 et 145) elle nous montre l'image que les siens, sur l'île de Niodior, ont d'elle. L'autodérision en (144) est basée sur le paradoxe entre l'imagination de Madické et ce qui en est réellement. Elle rit de sa propre condition puisque sa situation économique est à des années lumières de ce que son frère pense. Pareillement en (145), elle se traite durement avec les adjectifs dépréciatifs tels que « feignante », « inutile », pour montrer à quel point sa famille exige beaucoup d'elle. N'étant pas présente, elle se doit de faire tout son possible pour pouvoir leur être utile et cela en leur envoyant de l'argent. L'auteure s'insurge contre ces membres de famille qui mettent trop de pression à l'immigré de telle manière qu'il se tue à la tâche. Elle tourne en dérision son impuissance face à leur avidité.

#### **4.1.2. La perception du dérisoire par l'ironie**

L'ironie fait partie de la sous-catégorie des figures de rhétorique appelées figures de pensée. Selon Fontanier, ces dernières « consistent dans le tour de l'imagination et dans la manière particulière de penser ou de sentir, que, les mots par lesquels elles sont connues venant à changer, elles n'en restent pas moins les mêmes quant au fond. »<sup>290</sup> Il s'agit donc de figures qui, pour être comprises, doivent s'attarder sur le fond du message. D'ailleurs, Mendo Ze affirme que « ces figures ne peuvent être décodées sans que la compréhension générale du texte en soit affectée. »<sup>291</sup> Cela suppose qu'elles ont une influence sur l'ensemble du texte. L'ironie se présente sous plusieurs formes dont entre autre l'antiphrase et l'ironie du sort.

##### **4.1.2.1. L'antiphrase**

C'est la forme d'ironie la plus répandue. D'ailleurs, Cathérine Fromilhague définit l'ironie en ces termes : « dans sa forme canonique, elle correspond à la formule : dire A pour signifier le contraire de A : On l'assimile à l'antiphrase »<sup>292</sup>. Ainsi, lorsqu'on parle d'ironie, on parle généralement d'antiphrase. L'ironie est classée dans les figures dites du double langage qui forment « le centre d'un énoncé qui a un sens acceptable, mais dont la valeur de vérité, la véritable signification, ne peut être trouvée qu'après réinterprétation, d'où le double langage »<sup>293</sup>. De ce fait, les propos

---

<sup>290</sup> P. Fontanier, (1968), *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris, p.98.

<sup>291</sup> G. Mendo Ze, (2008), *Guide méthodologique de la recherche en lettres*, Yaoundé, Presses Universitaires d'Afrique, p.122.

<sup>292</sup> C. Fromilhague, (2010), *Les Figures de style*, Paris, Armand colin, (2<sup>e</sup> éd.), p.119.

<sup>293</sup> Ibid, p.114.

ironiques doivent être réinterprétés pour être compris étant donné qu'ils renferment une signification implicite qui doit être trouvée. Dit ainsi, on pourrait l'assimiler au mensonge puisqu'on dit une chose qui n'est pas vraie. La définition que nous en donne Mendo Ze est un peu plus claire. Il définit l'ironie ainsi qu'il suit : « c'est le contraire de ce que l'on pense ; mais sans avoir l'intention de tromper »<sup>294</sup>. Dans ce cas, comment peut-on dire le contraire de ce que l'on pense sans tromper ? Patrick Charaudeau nous éclaire à ce propos. Il préconise que le discours ironique possède trois grandes caractéristiques.

Tout d'abord, l'ironie « consiste en ce que l'acte d'énonciation produit une dissociation entre ce qui est « dit » et ce qui est « pensé » »<sup>295</sup>. Cela suppose que ce qui est dit n'est pas ce qui est pensé. Ensuite, il y a une coexistence entre le dit et le pensé : « l'énonciateur dit quelque chose de contraire à ce qu'il pense (c'est l'antiphrase), mais en même temps, il veut faire entendre ce qu'il pense »<sup>296</sup>. C'est en cela que l'ironie se différencie du mensonge car dans le mensonge, on cache nos intentions : « dans le mensonge, le dit se substitue au pensé pour faire croire à l'interlocuteur que ce qui est dit vaut pour ce qui est pensé »<sup>297</sup>. Dans le discours ironique, il y a des indices qui permettent au destinataire de percevoir le renversement opéré tel le ton, la mimique, la gestuelle. Enfin, la dernière caractéristique du discours ironique est que « l'énoncé dit par l'énonciateur se présente toujours comme une appréciation positive masquant l'appréciation qui est pensée par l'auteur, et qui donc est toujours négative »<sup>298</sup>. L'ironie cache subséquentement une pensée péjorative derrière une énonciation positive.

Il existe également un autre type d'ironie qui, selon Alphonse Tonyè, consiste « en un détachement qui fait parler froidement et avec humour d'une réalité qui aurait dû émouvoir »<sup>299</sup>. C'est pourquoi, les propos ironiques doivent être réinterprétés parce que de prime abord l'on peut les prendre au premier degré. Pourtant, le locuteur feint de tenir un discours auquel il n'adhère pas. Son but serait de critiquer, de se moquer, voire, de ridiculiser la position tenue par la personne qui pourrait tenir un tel discours de manière sincère. Raison pour laquelle Charaudeau, parlant de cet

---

<sup>294</sup> G. Mendo Ze, *Op.cit.*, p.122.

<sup>295</sup> P. Charaudeau, (2006), « Des catégories pour l'humour ? », in *Questions de communication*, Presses universitaires de Lorraine, p.27.

<sup>296</sup> *Ibid*, p.28.

<sup>297</sup> *Idem*.

<sup>298</sup> *Idem*.

<sup>299</sup> A. Tonyè, (2007), « L'écriture satirique dans la trilogie de Ferdinand Oyono » in *Ecce Homo*, p.246.

autre type d'ironie, affirme qu' « il se peut que l'énoncé ne soit pas à proprement parler positif, mais qu'il dise de façon sérieuse ou naïve (sur un ton impassible) quelque chose qui masque une énormité à laquelle le sujet ne croit pas »<sup>300</sup>. Brigitte Buffard-Moret de renchérir : « l'absence de pathos renforce la virulence de la critique »<sup>301</sup>. Ainsi, l'ironiste a l'air d'un personnage cynique, sans sentiments. Cette posture lui permet donc de mieux se distancier de ses propos.

Dans, notre corpus, les cas d'antiphrase sont abondants. Nous pouvons citer les exemples suivants :

145- Il prit une deuxième épouse, un peu plus moderne que la première [...] elle n'eut que deux ans pour profiter des privilèges de *la nouvelle élue*. Une troisième, puis une quatrième épouse vinrent la bousculer du *trône* (p.33).

146- Dans sa jeunesse, il était beau et vigoureux. Ce fut donc naturellement qu'il multiplia les conquêtes. *Généreux*, il tenait à honorer celles qu'il trouvait digne de l'être, et presque toutes l'étaient (p.56)

147- À défaut de se débarrasser de moi, *les garants de la morale* voulurent me faire porter le nom de l'homme imposé à ma mère. (p.74)

148- Devant la nourriture infecte que le gardien lui apportait, cette déjection de la conscience du *pays des Droits de l'homme*, qu'il appelait *mouriture*, il arrivait à regretter la purée à la morve servit au bateau (p.107)

En (145), l'ironie se perçoit sur deux expressions « nouvelle élue » et « trône ». La première expression renverrait au fait que la femme nouvellement épousée se considère comme une personne privilégiée, choisie précieusement au milieu de tant d'autres. Raison pour laquelle elle s'installe sur un « trône », une place de choix qui la mettrait au-dessus des autres femmes. F.D. tourne en dérision ces femmes qui pensent que le mariage leur octroie un certain statut. En réalité, ce statut est très fragile car, avec la polygamie, elles peuvent être relayer aux oubliettes à tout moment. Pareillement, en (146) nous voyons une fois de plus la narratrice qui se moque de la condition des femmes. Le vieux pêcheur durant sa jeunesse avait beaucoup de conquête. L'adjectif « généreux » est une antiphrase. Il n'y a aucune générosité dans la multiplication des conquêtes ; c'est tout

---

<sup>300</sup> P. Charaudeau, (2006), Op.cit., p.29.

<sup>301</sup> B. Buffard-Moret, (2009), *Introduction à la stylistique*, Paris, Armand colin, (2<sup>e</sup> éd.), p.17.

l'inverse. La narratrice rit de la mentalité des hommes qui se disent bienfaiteurs en prenant plusieurs femmes. C'est dire que, comme elles sont désespérément à la recherche d'un partenaire, ils leur font de la charité en acceptant d'en prendre plusieurs. Et elle semble se moquer également des femmes qui partagent ce point de vu.

En (147) et (148), la narratrice fait usage des périphrases ironiques. D'abord, elle se moque des membres de sa communauté qui se disent de grande moralité pourtant c'est tout le contraire. Le syntagme « les garants de la morales » est donc une antiphrase qui vient en étroite opposition avec la proposition précédente. Ces personnes qui se disent moralistes, étonnamment cherchent à se débarrasser d'un enfant (147). La narratrice voudrait par-là mettre en lumière leur hypocrisie. L'hypocrisie est également exposée en (148) où elle utilise une périphrase pour parler de la France. C'est un pays qui prône les droits de l'Homme et s'en disent même défenseur. Pourtant, le néologisme « *mouriture* » contraste avec la périphrase « pays des Droits de l'Homme ». En effet, ce nouveau mot est un mélange entre le verbe « mourir » et le nom « nourriture » pour signifier qu'il s'agit d'une nourriture dégueulasse. Dans ce cas, comment un pays qui se dit humaniste sert-il de la nourriture à faire vomir à leurs prisonniers ?

#### 4.1.2.2. L'ironie du sort

L'ironie du sort est une autre forme d'ironie. Seulement, elle se rapproche beaucoup plus du paradoxe et pas tellement de l'ironie en elle-même. Cela se confirme avec ces propos de Charaudeau : « ce que l'on appelle traditionnellement l'ironie du sort, définie dans les dictionnaires comme "un mauvais coup du sort ou du destin", ne relève pas du mécanisme de l'ironie mais bien de celui du paradoxe »<sup>302</sup>. Le paradoxe est une figure basée sur l'opposition. Selon Georges Molinié, il s'agit d'une « proposition contraire à l'opinion commune ou à la vraisemblance »<sup>303</sup>. C'est donc une contradiction d'idée jugée inacceptable ; un contraste qui va à l'encontre de la logique. C'est pourquoi l'ironie du sort est définit comme étant « un retournement d'une logique d'expérience [...] Ou encore, une ironie davantage due au hasard »<sup>304</sup>. Il s'agit alors d'un désagrément inattendu qui passe pour une mauvaise moquerie du sort. Alphonse Tonyè va plus loin lorsqu'il

---

<sup>302</sup> P. Charaudeau, (2006), Op.cit., p.21.

<sup>303</sup> G. Molinié, (2011), *Éléments de stylistique française* Paris, PUF, (4<sup>e</sup> éd.), p.140.

<sup>304</sup> P. Charaudeau, Op.cit, p.35.

affirme qu'il s'agit « d'une attitude qui est à l'opposé du résultat escompté »<sup>305</sup>. C'est un retournement de situation inattendu, soudain.

Dans cette optique, l'ironie du sort permet de mettre en exergue les intentions des personnages concernés, en insistant sur le décalage avec les événements tels que le sort en a voulu. Elle permet de percevoir la personnalité et les traits de caractères des individus. C'est un écart entre ce que l'on espérait et la réalité. Suite à cela, nous percevons un certain comique qui s'en dégage car, selon Henry Bergson, la mésaventure devient sujette à rire lorsqu'elle tire un individu de son rêve, de ce qu'il imaginait, et le ramène à la réalité. De cela naît « un rire indéfiniment grandissant »<sup>306</sup>.

Dans notre corpus nous avons les occurrences suivantes :

149- En pleine carrière, l'un de ses tournois se solda par la naissance d'un magnifique garçon [...] Ses parents appuyèrent sa décision : leur fils ne pouvait épouser une jeune femme qui accordait ses charmes à un amant de passage. Couverte de honte, *la pauvre qui espérait épouser un champion, s'en retourna avec les siens, aussi discrètement qu'elle était venue.* » (p.56)

150- Plus tard, le garçon qui jouait au foot dans l'équipe de la capitale, fut engagé par un club français. En peu de temps, il était devenu l'un des plus illustres Sénéfs [...] *L'enfant de la honte était maintenant reçu chez le chef de l'État* (p.57)

151- *Il avait remarqué que certains habitants de l'île disposaient à peine d'un QI de crustacé, mais, méprisé, c'était lui, l'intellectuel, qui avait fini par se retrouver une similitude avec ces déchets que l'Atlantique refuse d'avaler et qui bordent le village* (p.77)

En (149), la narratrice nous raconte l'anecdote du vieux pêcheur. Dans sa jeunesse, il était un personnage populaire qui attirait plus d'une femme. L'une d'elle est tombée enceinte et est allée lui présenter l'enfant. L'ironie du sort provient du fait qu'il y ait décalage entre les attentes et la réalité. La dame pensait épouser le vieux pêcheur et devenir riche et célèbre à l'occasion, mais étonnamment, elle s'est plutôt vu en train d'élever un bâtard. Sa situation est devenue pire que celle qu'elle vivait auparavant. F.D. utiliserait cet exemple pour se moquer des femmes qui pensent

---

<sup>305</sup> A. Tonyè, (2007), « L'écriture satirique dans la trilogie de Ferdinand Oyono » in *Ecce Homo*, p.246.

<sup>306</sup> Bergson, H., (1900), *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Félix Alcan, Paris, p.26.

qu'un enfant est un passe part pour le mariage. Dans la plupart des cas, cela ne fait que rendre leur situation pire encore. Paradoxalement, cette mésaventure peut aussi parfois porter des fruits puisque l'enfant rejeté et méprisé peut être une bénédiction pour nous. C'est ce que montre (150). L'enfant bâtard est devenu un footballeur émérite. Il y a eu un renversement de situation. Son père qui était riche et célèbre à l'époque et qui l'avait rejeté est tombé dans la pauvreté tandis que lui est devenu célèbre. Il s'agit de ce fait d'un mauvais coup du sort qui s'est abattu sur le vieux pêcheur. La narratrice tournerait certainement en dérision les pères irresponsables qui abandonnent leurs enfants en oubliant que ces dits enfants pourront leur venir en aide plus tard et même être leur fierté.

Dans l'occurrence (151), nous voyons la stupéfaction de Nédare devant la bêtise des habitants de Niodior. Il est un instituteur, un enseignant, cela suppose qu'il est suffisamment instruit pour dispenser ses connaissances. Alors, l'ironie paradoxale vient du fait qu'en tant qu'intellectuel, il devrait être respecté. Mais plutôt, ce sont des personnes qui ont « un QI de crustacé », c'est-à-dire des personnes qui ne sont pas instruites, des illettrés, qui le méprisent. C'est donc un renversement de situation comique qui est répandu. La narratrice ici met en exergue les raisonnements bas que nous rencontrons dans la plupart des villages africains où des personnes sans éducation sont respectées et entendues au grand mépris des intellectuels.

#### 4.1.3. L'hyperbole

Parmi les figures du double langage, en plus de l'ironie, nous trouvons l'hyperbole. Selon Brigitte Buffard-Moret, c'est « une figure d'amplification, qui consiste en une exagération de l'expression destinée à produire une forte impression »<sup>307</sup>. Cela suppose que l'hyperbole grossit les propos dans le but de déclencher une sensation péjorative ou méliorative de la part de l'interlocuteur. D'ailleurs, Mendo Ze la classe au sein de la catégorie dite figure d'intensité. Il définit cette classe comme étant des figures qui portent « tantôt sur les effets d'exagération, tantôt sur les effets de diminution permettant d'amplifier ou d'amoindrir l'idée dans un énoncé »<sup>308</sup>. C'est dans cette

---

<sup>307</sup> B. Buffard-Moret, (2009), *Op.cit.*, p.133.

<sup>308</sup> Mendo Ze, G., (2008), *Guide méthodologique de la recherche en lettres*, Yaoundé, Presses Universitaires d'Afrique, p.125.

lancée que l'hyperbole est une « exagération par laquelle on augmente une réalité »<sup>309</sup>. Dans notre corpus elle se manifeste de plusieurs manières : à travers les périphrases et le lexique.

#### 4.1.3.1. La périphrase hyperbolique

La périphrase est une figure d'emphase, c'est-à-dire, une figure d'insistance. Selon Molinié, elle est « de nature à présenter l'information de manière étoffée »<sup>310</sup>. Cela signifie qu'elle est de nature à compliquer une information qui pourrait être rendue de manière plus simple. D'ailleurs, c'est ce que confirme ces propos de Fontanier : « par la périphrase, on exprime en plusieurs paroles et avec une sorte d'emphase, ce qu'on eût pu dire d'une manière plus courte et plus simple »<sup>311</sup>. Ce qui fait d'elle une figure de style n'est pas le fait qu'elle multiplie les mots, mais plutôt qu'elle dit des choses de manière détournée. D'après cathérine Fromilhague, « elle a une fonction d'amplification, d'euphémisme, elle peut avoir une valeur poétique »<sup>312</sup>. C'est cette fonction d'amplification qui la rapproche de l'hyperbole.

En présentant les faits de manière si exagérée, l'on pourrait rapprocher l'hyperbole au mensonge. Pourtant, Fontanier affirme que : « l'hyperbole augmente ou diminue les choses avec excès, et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans la vue, non de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire »<sup>313</sup>. Ainsi, elle n'a pas pour objectif de tromper mais de fixer les choses telles qu'elles sont. L'hyperbole doit porter le caractère de la bonne foi, celui qui parle fait semblant d'être franc.

La périphrase hyperbolique est donc cette périphrase qui fait usage des expressions exagérées. Dans le roman étudié, l'auteure utilise de telles expressions dans sa visée de dérision. Nous pouvons citer entre autres les occurrences suivantes :

152- Devenu *l'emblème de l'émigration réussie* on lui demandait son avis sur tout (p.33)

153- Le président *père-de-la-nation* n'a qu'à offrir sa paternité à qui la lui demande, ici personne n'attend rien de sa tutelle (p.52)

---

<sup>309</sup> G. Mendo Ze, Op.cit., p.125.

<sup>310</sup> Molinié, G. (2011), Op.cit., p.129.

<sup>311</sup> P. Fontanier, (1968), Op.cit., p.114.

<sup>312</sup> C. Fromilhague, (2010), Op.cit., p.79.

<sup>313</sup> P. Fontanier, Op.cit., p.55.

154- Mon beau-père comptait sur mes fréquentes maladies pour se débarrasser de *l'incarnation du péché, la fille du diable* (p.75)

En (152), la périphrase fait référence à l'homme de Barbès qui avait vécu une bonne partie de sa vie en France. Revenu dans son village sur l'île, tout le monde l'admirait. Le terme « emblème » est souvent destiné aux objets, il s'agit d'un symbole, d'une incarnation. L'auteure l'emploie pour désigner un être humain dans une optique d'hyperbole pour montrer qu'il est devenu l'essence même de l'émigration réussie ; l'exemple parfait à suivre.

En (153), nous observons également une périphrase « père-de-la-nation » qui renvoie au président de la République. C'est une hyperbole puisqu'un seul homme ne peut pas enfanter toute une nation. Elle est employée dans ce contexte pour montrer que le président de la République est responsable de la nation toute entière. On pourrait comprendre par cet exemple que F.D. tourne le chef de l'Etat en dérision pour montrer qu'il ne fait pas son travail comme il se doit. Il néglige une partie de la population, en l'occurrence les habitants de l'île de Niodior qui ont donc décidé de lui tourner le dos.

Enfin, en (154), nous percevons une sorte d'autodérision, car la narratrice parle d'elle-même de manière dure et froide. Le plus intéressant est qu'elle fait usage des termes périphrastiques et surtout hyperboliques. Le terme « incarnation » suppose qu'elle est la représentation vivante du péché. Dans la même lancée nous avons « la fille du Diable » qui est une exagération grossière. La narratrice semble s'insurger contre les membres de sa communauté qui la considère comme étant une personne pas fréquentable du fait qu'elle soit un enfant illégitime.

#### **4.1.3.2. Le lexique hyperbolique**

Le lexique hyperbolique renvoie aux mots et expressions qui expriment l'exagération ou l'amplification. À cet effet, nous avons les adjectifs qui expriment l'intensité, mais pas seulement. Selon Riegel : « les degrés de comparaison et d'intensité n'affectent pas seulement les adjectifs qualificatifs, mais aussi les adverbes (plus souvent, très souvent), les verbes (Ça m'intéresse beaucoup, plus, assez), les noms employés comme adjectifs et les noms de masse »<sup>314</sup>. Ainsi, les adverbes, les verbes et même les substantifs qui englobent les termes collectifs, permettent

---

<sup>314</sup> M. Riegel et alii, (1994), *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, p.619.

d'exprimer l'intensité. On distingue trois degrés d'intensité : l'intensité faible, moyenne et élevée. Sachant que l'hyperbole est une figure d'amplification, le lexique hyperbolique sera constitué des mots et expressions qui relèvent d'une intensité élevée. Ainsi, nous pouvons avoir les adverbes très, fort, bien, tout. À ces adverbes courts, Riegel ajoute à la liste exprimant une intensité élevée « les adverbes en -ment, les uns solidement établis (absolument, complètement, entièrement, extrêmement, totalement , les autres variant selon les époques et les modes (Au XVIIIe siècle les Précieux disaient: effroyablement, formidablement, furieusement, terriblement bon)»<sup>315</sup>.

En fonction des termes utilisés, l'hyperbole renferme deux facettes : auxèse et tapinose. Selon Mendo Ze, l'auxèse c'est « lorsque la réalité est exagérée dans un sens laudatif »<sup>316</sup>. La tapinose quant à elle, renvoie à une réalité exagérée dans le sens péjoratif. Ainsi, pour pouvoir percevoir les facettes de l'hyperbole il serait bien d'analyser le sens des mots employés. Il existe un autre type d'hyperbole appelé adynaton. Elle se définit comme étant « une hyperbole poussée à l'extrême »<sup>317</sup>. Dans ce cas, les mots employés manquent de vraisemblance un peu comme dans l'expression « c'est de la mère à boire ». Par-là nous comprenons que l'hyperbole joue sur l'intelligence des récepteurs. En entendant une telle expression, le récepteur comprendrait immédiatement qu'elle n'est pas à prendre au pied de la lettre. C'est pourquoi Fontanier affirme : « il faut que celui qui écoute puisse partager jusqu'à un certain point l'illusion, et ait besoin peut-être d'un peu de réflexion pour n'être pas dupe, c'est-à-dire, pour réduire les mots à leur juste valeur »<sup>318</sup>. Ainsi, l'hyperbole est une figure qui nécessite une réinterprétation.

Dans notre corpus, nous avons beaucoup plus les cas d'auxèse et de tapinose. Cela parce que le lexique hyperbolique employé est dans le but de mettre la France en valeur, de la glorifier. Prenons ces occurrences et voyons l'intention de communication de notre auteure.

155- Si je te raconte réellement comment c'était, tu ne vas pas me croire. Pourtant c'était *magnifique, et le mot est faible*. (p.83)

156- J'habitais dans cette *immense* ville de Paris. Rien que leur aéroport, il est *plus grand que* notre village. Avant je n'avais jamais pensé qu'une si belle ville pouvait exister. (p.84)

---

<sup>315</sup> Idem.

<sup>316</sup> G. Mendo Ze, Op.cit, p.125.

<sup>317</sup> Idem.

<sup>318</sup> P. Fontanier, Op.cit., p.55.

157- Les Champs-Élysées, il faut *une journée, au moins*, pour les parcourir, *tellement* les boutiques de luxes qui les jalonnent, regorgent de marchandises *extraordinaires* qu'on ne peut s'empêcher d'admirer. (p.84)

158- Leur Dieu est si puissant qu'il leur a donné des richesses *incommensurables*, alors pour l'honorer ils lui ont bâti des églises partout, de *gigantesques* édifices d'une architecture étonnante. (p.84)

Dans les quatre occurrences ci-dessus, il s'agit de l'homme de Barbès qui décrit la France aux jeunes Niodiorois qui l'ont questionné. En (155), nous avons l'adjectif d'intensité « magnifique » qui renvoie à la beauté d'un haut degré. L'hyperbole intervient dans la suite avec l'expression, « le mot est faible ». Il s'agit d'un paradoxe car magnifique à lui seul est déjà un mot très fort. Pareillement, l'adjectif « immense » et le comparatif qui suit « plus grand que » (156) présente Paris comme étant une ville extraordinaire. Tout ceci renvoie à des auxèses puisque la France est présentée de manière méliorative, glorieuse, comme étant un pays sans tare. L'auteure voudrait nous montrer à quelles sortes de discours les jeunes de Niodior font face ; ce qui alimente encore plus leur vue de la France comme étant un Eldorado.

En (157) et (158), nous avons la présence de l'adverbe « tellement » et des adjectifs « extraordinaire », « incommensurable », « gigantesque », qui expriment une intensité élevée. Ce sont des quantités et des articles qu'on ne peut décrire encore moins mesurer. Cela montre que la France est un pays paradisiaque où on peut avoir tout ce que l'on veut. Nous avons la présence d'une adynaton car l'hyperbole est poussée à l'extrême. F.D. voudrait donc que les destinataires ne soient pas dupes et se rendent compte de la fausseté du discours. Par-là, elle tourne en dérision l'homme de Barbès qui utilise des mensonges grossiers pour tromper les jeunes. Et dans le même temps, elle se moque sûrement aussi de ces jeunes qui n'arrivent pas à faire usage de leur intelligence pour déceler le vrai du faux.

#### **4.2. Les stratégies discursives**

Les stratégies discursives concernent les types de discours rencontrés dans le texte. En effet, « lorsque, notamment dans le cadre du roman, un narrateur donne la parole à ses personnages, il y a dédoublement de l'énonciation »<sup>319</sup>. Nous étudierons ce dédoublement dans notre corpus en nous attardant sur les trois principaux types de discours à savoir le discours direct, indirect et indirect

---

<sup>319</sup> B. Buffard-Moret, (2009), *Introduction à la stylistique*, Paris, Armand colin, (2<sup>e</sup> éd.), p.50.

libre. Étant donné qu'on ne parle pas toujours de manière explicite, nous analyserons également les contenus implicites qui peuvent se dégager de notre corpus.

#### **4.2.1. Les discours rapportés**

Le discours est défini par Franck Neveu comme étant la « langue assumée et actualisée par un sujet parlant »<sup>320</sup>. Dans cette optique, chaque fois qu'un locuteur prend la parole, il donne naissance à un discours. Cependant, le discours rapporté concerne les « divers mode de représentation dans un discours de propos attribués à des sources distinctes de son énonciateur »<sup>321</sup>. C'est donc quand un tiers retranscrit ou reproduit les propos d'un énonciateur. Dans notre corpus, nous rencontrons trois types de discours rapportés à savoir : le discours direct, indirect et indirect libre.

##### **4.2.1.1. Le discours direct**

Des propos sont rapportés au discours direct « lorsque le locuteur choisit de citer fidèlement les paroles qu'il rapporte »<sup>322</sup>. Cela se traduit par les guillemets ou dans un dialogue par les tirets. Généralement, pour indiquer le changement de locuteur, le narrateur utilise un verbe introducteur tel qu'affirmer, dire... ou une incise. Sans être un texte théâtral, cette dernière s'assimile parfois à une didascalie dans la mesure où elle indique le ton, les sentiments et l'attitude adoptée par le personnage. La particularité du discours direct est qu'il « présente les caractéristiques de l'énonciation de discours »<sup>323</sup>. Il s'agit donc d'une énonciation embrayée parce qu'elle comporte les pronoms personnels de la première et de la deuxième personne du singulier, les déictiques spatio-temporelles et la subjectivité langagière.

Le discours direct se présente dans notre corpus beaucoup plus sous l'aspect du dialogue. Selon Maingueneau, « il peut désigner, par opposition au monologue, toute forme d'échange, le plus souvent entre deux personnes »<sup>324</sup>. Le changement de locuteur est indiqué par des tirets. F.D. utilise le dialogue dans une optique humoristique. Ayant traité des sujets sérieux tels que la marginalisation de la femme, l'irresponsabilité du Gouvernement, l'humour lui permet de dédramatiser, de faire retomber la pression en parlant de sujet moins sérieux comme le football par exemple. Le

---

<sup>320</sup> F. Neveu, (2017), *Lexique des notions linguistiques*, Paris, Armand Colin.

<sup>321</sup> D. Maingueneau, (1996), *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, p.29.

<sup>322</sup> B. Buffard-Moret, *Op.cit.*, p.50.

<sup>323</sup> *Ibid*, p.51.

<sup>324</sup> D. Maingueneau, (1996), *Op.cit.*, p.27.

dialogue dans cette mesure, l'aide à créer une connivence avec le lecteur en lui permettant de se détendre. Cette connivence est appelée par Partick Charaudeau la connivence ludique. C'est « un enjouement pour lui-même dans une fusion émotionnelle de l'auteur et du destinataire, libre de tout esprit critique, produite et consommée dans une gratuité du jugement comme si tout était possible »<sup>325</sup>. À la lumière de cette assertion, nous comprenons qu'il s'agit d'un simple plaisir partagé entre locuteur et destinataire sans aucune arrière-pensée.

Considérons les deux dialogues suivants entre Salie et Madické :

159-

- « Sur les gradins, tout le monde retenait son souffle, puis la balle est partie comme une flèche et...
- *Il a marqué ? Dis, il a marqué ?*
- Oui il a marqué et ...
- *Et ensuite, Vas-y, ensuite ?*
- [...] » (p.39)

160-

- « Tu vas bien ? Comment vont les grands-parents ?
- Ça va. Je rentre de l'entraînement. Monsieur Ndétare dit que nous avons une chance de gagner la coupe des îles cette année
- *C'est pas mal ! Est-ce que tout le... ?*
- Tout le monde va bien. Monsieur Ndétare dit que [...] des équipes régionales
- *Ah oui ! Bon, tu as reçu le colis ? Il y avait tes affaires de sport et des... ?*
- Oui on a tout reçu. Monsieur Ndétare dit que j'ai une chance [...] » (p.81)

Dans ces deux extraits de dialogues, nous décelons une portée comique, car ils sont risibles. Dans le premier (159), l'humour se perçoit à travers les points d'interrogations. Ce sont des questions que Madické ne cesse de poser à sa sœur. Le plus drôle est qu'elle est sur le point d'y répondre lorsqu'il l'interrompt et en pose une autre. Le paradoxe étant que, plus il pose des questions moins vite il écoutera le reportage de la fin du match. Cela traduit son impatience et son excitation vis-à-

---

<sup>325</sup> P. Charaudeau, (2006), « Des catégories pour l'humour ? » in *Questions de communication*, Presses universitaires de Lorraine, p.36.

vis du match qu'elle lui relate. L'auteure veut ainsi faire rire son lecteur à travers la passion de ce jeune garçon.

Pareillement, dans le second dialogue (160), il s'agit toujours de Madické et Salie. Cette fois-ci, le comique se perçoit à travers les points de suspension. Madické ne permet pas à Salie d'achever ses phrases. Il veut qu'ils parlent uniquement de ce qui l'intéresse, notamment le football. L'humour vient du fait que chacun des deux a des centres d'attentions différents et ça crée une sorte de quiproquo risible. Ainsi, F.D. veut tout simplement partager un moment de plaisir avec son lecteur.

#### 4.2.1.2. Le discours indirect

C'est la seconde manière pour le narrateur de rapporter des propos. Brigitte Buffard-Moret affirme : « en recourant au discours indirect, le narrateur choisit de ne pas donner la parole à ses personnages mais de transcrire leur propos à sa guise »<sup>326</sup>. Maingueneau va plus loin lorsqu'il affirme que « le rapporteur fait usage de ses propres mots pour citer autrui, il reformule ses propos »<sup>327</sup>. Contrairement au discours direct où on donne la parole à l'autre, dans ce cas, le narrateur fait plutôt parler l'autre.

Ce faisant, le narrateur doit respecter les particularités du discours indirect. Il se caractérise par la présence d'une subordonnée complétive qui dépend d'une principale dont le verbe indique la prise de parole ; la transposition des déictiques dans le cadre énonciatif du récit ; la transposition du « je » et « tu » par le « il » ; les pronoms possessifs se transforment selon le même principe ; la transposition des temps verbaux, le présent devenant l'imparfait. Il efface toutes les marques formelles du discours en les intégrant dans le récit. Examinons ces séquences dans notre corpus :

161- *On disait aussi que par sa faute, son mari nourrissait des bouches inutiles qui, loin de contribuer à la pérennité du patronyme Yaltigué iraient agrandir la famille d'autrui (p.145).*

162- *Fille mère, elle fut dénigrée, puis mise au ban de la communauté, et finit par s'exiler en ville. Certains supposent qu'elle y faisait la bonne pour*

---

<sup>326</sup> B. Buffard-Moret, Op.cit., p.52.

<sup>327</sup> D. Maingueneau, Op.cit, p.30.

*gagner sa vie, d'autres imaginent une activité beaucoup moins avouable* (p.56).

163- Mes proches souffraient de convoitise [...] on échafaudait des plans insensés les concernant. Certains *racontaient* que j'allais emmener mon petit frère avec moi, d'autres *affirmaient* que j'allais le faire venir en France un peu plus tard (p.60).

Dans ces différentes occurrences, la narratrice reporte les propos des habitants de Niodior. En (161), nous percevons que la femme est traitée comme un paria au sein de la société. L'expression « bouches inutiles » renvoie aux filles de Yaltigué. Donner naissance à des filles est quelque chose de très regrettable en Afrique. C'est ce dénigrement de la femme que la narratrice condamne. De plus, elle nous montre également comment les filles-mères sont rejetées par les membres de leur famille (162). Pour nourrir leur progéniture, elles sont obligées d'accepter des activités peu enviables. Et cela parce que les hommes, les pères, n'ont pas assumés leur responsabilité. Au lieu de les prendre en pitié, la société parle plutôt en mal d'elles. L'auteure est donc contre cette manie de rabaisser la femme.

En (163), la narratrice nous révèle l'esprit commère des membres de sa communauté. Ils répandent des informations sans prendre la peine de les vérifier au-préalable. En effet, il y a une différence entre prétendre et affirmer. Le deuxième verbe stipule que certains racontaient des ragots sous forme d'une assertion qui est automatiquement vraie. L'auteure sénégalaise voudrait donc inviter ses semblables à se mêler de leurs affaires et à arrêter de se concentrer sur la vie des autres.

#### **4.2.1.3. Le discours indirect-libre**

Il tient à la fois du discours direct et du discours indirect. Brigitte Buffard-Moret précise que : « comme le discours indirect, il est intégré dans le système énonciatif du récit : il y a donc transposition des personnes, des temps et des déictiques ; mais il conserve la syntaxe et les modalités du discours direct »<sup>328</sup>. En effet, dans le style indirect-libre, on reporte les propos de quelqu'un au style direct sans toutefois les mettre dans les guillemets ce qui fait en sorte qu'il se confond avec le style indirect. Ce procédé superpose la voix du narrateur et celle du personnage, si bien qu'on

---

<sup>328</sup> B. Buffard-Moret, Op.cit., p.54.

ne sait plus à qui des deux appartient les propos. Ainsi, il devient impossible d'en reconstituer deux énoncés distincts ; les deux s'étant mêlés l'un à l'autre.

De ce fait, le discours indirect-libre est l'outil idéal pour véhiculer l'ironie. Cela se vérifie puisque parler de manière ironique « consiste pour un locuteur à proférer un énoncé en le mettant en même temps à distance – le point de vue manifesté, que lui-même récuse, étant attribué à un autre énonciateur »<sup>329</sup>. Ainsi, le narrateur veut se distancier de ses propos en les attribuant à un autre. Il y a alors polyphonie étant donné que plusieurs voix se mêlent dans le discours. C'est dans son optique de dérision que F.D. fait usage du discours indirect-libre. Elle voudrait en effet éviter de prendre en charge les énoncés en les attribuant à ses personnages.

C'est ce que montre les extraits suivants tirés de l'ouvrage sur lequel est basé notre analyse :

164- Ces élucubrations ne soulagent guère Madické. Il connaît cette philosophie de dinosaure. *Ras la casquette de tous ces proverbes improvisés.* Le vieux pêcheur ne savait-il pas inversement que perdre devant un adversaire courageux n'a jamais fait d'un homme un héros non plus (p.23)

165-*Il ne voulait pas penser au pire : ce bip n'était pas un dernier soupir, cette télé ne pouvait avoir rendu l'âme.* Il se disait que c'était un caprice électrique, juste un choc, une sorte d'attaque cardiaque provoquée par la violence des éclairs (p.28).

166-Les garçons aimaient toujours le foot, mais ils supportaient de moins en moins les réflexions de l'entraîneur [...] *Lui au moins recevait tous les mois son salaire de fonctionnaire. Il n'avait donc qu'à garder son stoïcisme et ses belles idées pour lui. N'est-il pas facile de philosopher quand on a le ventre plein ?* (p.119).

Dans ces différents énoncés, l'auteure semble se moquer des jeunes garçons de l'île de Niodior. En (164) et (165), elle se moque particulièrement de son frère Madické. Ses propos se confondent aux siens. Madické est fatigué des excuses bidon du vieux pêcheur qui ne veut pas lui dire l'équipe qu'il supporte (164). Dans l'énoncé « ras la casquette de ces proverbes improvisés » on ne sait qui de l'auteure ou Madické prononce ces propos. Ici, la narratrice tourne son frère en dérision avec son obsession pour le football. Cela se prolonge en (165) où le discours-indirect est formé de la personnification de la télévision. Celle-ci est traitée comme un être humain qui est

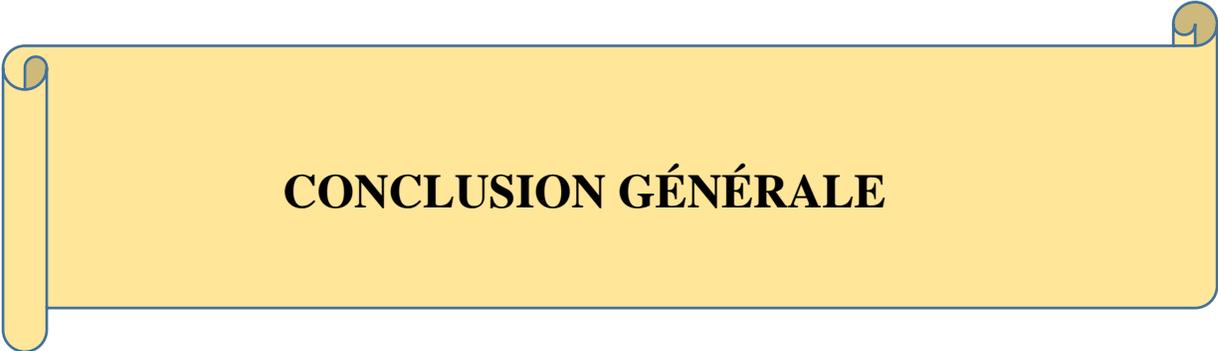
---

<sup>329</sup> Idem.

malade et a besoin d'un aide-soignant. Cela traduit le vif désir de Madické de voir la fin du match. Dans « ce bip n'était pas un dernier soupir, cette télé ne pouvait avoir rendu l'âme » les propos de la narratrice et de Madické se superposent puisqu'il n'y a pas d'ouverture des guillemets pour préciser qui parle. Par la moquerie qu'elle fait de son frère, la narratrice voudrait qu'il remette le football à sa juste place à savoir une simple distraction, un jeu, une détente.

En (166) par contre, elle nous montre ce qui pousse les jeunes à se tourner vers le football. En mêlant son discours au leur dans l'interrogation « n'est-il pas facile de philosopher quand on a le ventre plein ? », nous percevons que c'est le manque d'argent et la misère que ces jeunes veulent combattre en faisant le football. C'est pourquoi, ils critiquent l'instituteur Ndédare qui leur a présenté les inconvénients de ce sport sans toutefois leur proposer une autre porte de sortie. L'auteure voudrait donc que les conseillers se mettent à la place de ceux à qui ils prodiguent les conseils en les comprenant et en leur proposant des solutions contre leurs difficultés.

Il était question dans ce chapitre de parler des figures et des stratégies du dérisoire. Dans notre corpus, nous avons la présence de trois types de dérision à savoir la dérision dédaigneuse, cathartique et l'autodérision. Les figures de styles qui mettent en lumière la dérision sont l'ironie et l'hyperbole. À travers celles-ci, l'auteure se moque des comportements hypocrites des membres de sa communauté. De plus, elle critique également les vendeurs de rêves qui font croire aux jeunes de Niodior que la France est le paradis sur terre. Avec des discours rapportés, il a été remarqué que la narratrice veut éviter de prendre explicitement en charge l'énonciation dans le souci de se protéger des ennuis. La dérision se base donc sur plusieurs procédés pour asseoir son fonctionnement.

A horizontal yellow scroll graphic with a dark blue outline. The scroll is unrolled in the center, with the top and bottom edges curled up. The text "CONCLUSION GÉNÉRALE" is centered on the unrolled portion.

## **CONCLUSION GÉNÉRALE**

L'œuvre de Fatou Diome est marquée par une écriture autobiographique. Cela se remarque particulièrement dans le roman qui fut la dorsale de notre corpus : *Le Ventre de l'Atlantique*. Dans celui-ci, elle utilise un personnage de substitution nommé Salie pour véhiculer des pans de sa vie. Tout au long de notre lecture, il a été remarqué qu'elle fait grandement usage des faits langagiers qui relèvent de la moquerie. C'est pourquoi, notre sujet avait pour titre : l'étude de la dérision dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome.

Selon Cathérine Fromilhague, l'ironie est une figure du double langage basée sur un mécanisme de réfutation qui « sous-tend un mouvement de disqualification ou au moins de moquerie » (C. Fromilhague, Op.cit. : 122). De là, nous voyons le rapprochement avec la dérision qui est une moquerie dévalorisante. Nous percevons une portée péjorative de par cette définition. Cependant, dans notre corpus, Fatou Diome fait usage de la dérision à la fois dépréciative et méliorative. Fort de ce constat, le problème soulevé par notre sujet était celui de l'impact socio communicationnel de la dérision dans *Le V.A.*

Ce travail avait pour objectif d'une part, de recenser les faits langagiers qui rendent compte de la dérision dans notre corpus. Nous pouvons dire qu'il a été atteint car nous avons analysé les figures de style à l'instar de l'ironie, de l'hyperbole et même de l'autodérision qui ont mis en exergue les procédés dérisoires dans *Le V.A.*. D'autre part, il s'agissait pour nous de montrer comment l'auteure sénégalaise fait usage des facteurs énonciatifs et stylistiques pour exposer les problèmes sociaux. Ce deuxième objectif a également été atteint. En effet, l'étude des procédés tels que le cadre spatio-temporel, l'apostrophe et les stéréotypes a permis de comprendre que F.D. s'insurge contre la marginalisation de la femme africaine, le racisme des blancs et les mariages de convenance.

Pour atteindre ces objectifs, notre problématique était de savoir quelles sont les mécanismes langagiers mis en place par l'auteure pour décrire efficacement la dérision. Cette problématique a donné naissance à deux questions secondaires. Conformément à la première question qui était de savoir quels sont les ressorts de la dérision dans *Le V.A.*, il a été dit que la dérision repose sur les modalités d'énonciation, les registres d'expressions comme le registre familier et l'argot et enfin, elle repose sur les figures de rhétorique telles que l'ironie et l'hyperbole. La seconde question était : quel est l'objectif visé par l'auteure dans le choix des faits qui décrivent la dimension dérisionnelle

? Relativement à cette question, nous avons vu que F.D. fait usage des faits dérisoires pour mettre à nu les problèmes sociaux qui sévissent aussi bien dans sa communauté d'origine à savoir l'île de Niodior que dans sa communauté d'accueil, la France. Elle voulait surtout inciter les uns et les autres à changer de caractère et à cultiver des valeurs comme l'humilité, l'hospitalité, l'acceptation de l'autre et le respect.

Comme hypothèse principale nous avons dit : les mécanismes langagiers qui rendent compte de la dérision dans le roman seraient entre autre constitués des figures macro et micro structurales. Ces mécanismes engloberaient également les contenus implicites qui permettraient à l'auteure de se moquer de certaines personnes et institutions sans subir des représailles éventuelles telles que les censures ou les critiques. Nous avons formulé deux hypothèses secondaires : les ressorts linguistique et stylistique de la dérision dans le roman seraient les figures de style telles que l'ironie et l'hyperbole. De plus, la dérision reposerait également sur le lexique à travers l'usage des termes péjoratifs. Par ailleurs, en faisant usage des faits qui concourent à exposer la dérision, Fatou Diome voudrait mettre à nu les problèmes sociaux, mais également dénoncer et sensibiliser les membres de sa communauté mais surtout ses lecteurs.

Pour vérifier nos hypothèses nous nous sommes appuyé sur la stylistique structurale de Michaël Riffaterre. Sa théorie est répertoriée dans son livre intitulé *Essais de stylistique structurale*. Dans cet ouvrage, Riffaterre démontre que tout texte littéraire met en lumière une norme appelée modèle ou pattern. Lorsqu'un élément contrastant interrompt la chaîne, cela donne lieu à une brisure d'équivalence. Cette dernière attire l'attention du stylisticien qui est appelé à les analyser. C'est une théorie constituée de quatre principes fondamentaux à savoir : l'immanentisme du fait stylistique, la combinatoire diachronie/ synchronie, la pertinence du décodeur et par-dessus tout, le surcodage du fait de style. Sa méthode est constituée de trois entrées à savoir : l'observation du fait de style, le répertoriage et l'interprétation. C'est ce que nous nous sommes efforcé de faire tout au long de notre travail.

En effet, dans nos analyses du corpus, nous nous sommes particulièrement intéressé à des éléments chargés de surcodage, c'est-à-dire des éléments qui avaient un double sens et nécessitaient donc une réinterprétation. C'est ainsi que nous avons pu décrypter le sens des mots caché derrière l'usage des figures de style et des contenus implicites. Il a été dit que l'auteure se sert de ces

procédés pour éviter de souffrir de représailles, car elle aborde des sujets sérieux et délicats à l'instar de la relation France/Sénégal, de l'irresponsabilité gouvernemental. De plus, comme l'a montré Henry Bergson dans son ouvrage intitulé : *Le rire : essai sur la signification du comique*, le rire n'est jamais anodin, il vise toujours un objectif. C'est pourquoi, la théorie de Riffaterre nous a aussi aidé à comprendre l'objectif visé par F.D. en utilisant la dérision. Les analyses des brisures d'équivalences dans notre corpus, ont permis d'interpréter que l'auteure sénégalaise voudrait mettre à nu les problèmes sociaux et sensibiliser ses contemporains. Ainsi, nous pouvons affirmer après analyse de notre corpus que nos hypothèses ont été confirmées mais pas totalement parce que la dérision dans le roman de F.D. ne repose pas uniquement sur les figures de style et les contenus implicites. Elle s'appuie aussi sur plusieurs autres procédés : les modalités d'énonciation, les apostrophes, les registres de langue et le lexique.

Par ailleurs, la revue de la littérature a mis en lumière la pertinence et l'originalité de notre travail. Nos prédécesseurs ont étudié la dérision en utilisant comme cadre théorique la stylistique expressive de Charles Bally et l'ethnostylistique de Mendo Ze. Pourtant, en ce qui nous concerne, nous avons utilisé la stylistique structurale de Riffaterre. De plus, nous avons également fait usage d'un corpus différent à savoir *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome. Jusqu'ici, la dérision envisagée par nos devanciers avait pour cible la société médiévale, l'église catholique et la monarchie. Toutefois, F.D. dans son roman, prend pour cible la France et ses frères africains en général et sénégalais en particulier. Ainsi dit, notre travail est pertinent dans la mesure où l'on obtient les résultats selon lesquels un même procédé peut avoir plusieurs connotations, appréciative ou dépréciative, en fonction de la visée de son locuteur. Tel est le cas de la dérision qui n'est pas péjorative par essence. En réalité, si le locuteur a pour objectif de blesser délibérément, elle s'apparente au sarcasme et serait donc péjorative. Cependant, si le locuteur a pour objectif d'enseigner, d'éduquer, de sensibiliser ses interlocuteurs, la dérision s'apparente à la catharsis, une purification des mauvais penchants que nous avons intérieurement. Ce type de dérision serait alors mélioratif.

La première partie de notre étude faisait un balisage des tendances stylistiques. Il a été souligné que la stylistique est un domaine vaste qui a subi une grande évolution au fil du temps. À travers les méthodes proposées par les théoriciens à l'instar de Charles Bally, Léo Spitzer, Georges Molinié et Gervais Mendo Ze, nous avons compris que la méthode immanente est préconisée pour l'analyse des faits stylistiques. Il s'agit d'une méthode qui consiste à considérer le texte comme un

ensemble clos. Le stylisticien dans son analyse, ne devrait donc pas sortir de celui-ci. Cependant, en plus de l'immanentisme, étudier le contexte de production d'une œuvre semblerait être également un atout pour mieux analyser les faits de style. Cela est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit du texte africain puisque ce dernier regorge d'une grande richesse culturelle.

Il a également été dit que la stylistique est née de la troisième partie de la rhétorique classique à savoir l'élocution. C'est cette partie qui traitait de la langue et du style qu'allait employer l'orateur. De là, nous avons analysé quelques figures de styles rencontrées dans notre corpus comme par exemple la catachrèse, la métaphore et la personnification.

Par ailleurs, nous avons présenté les différentes formes que peut prendre la dérision telle que la satire et l'humour. Selon Alphonse Tonyè la satire est « un discours enclin à la dénonciation directe ou indirecte par un certain nombre de procédés qui tiennent parfois de la médisance, du sarcasme, de la raillerie » (A. Tonyè, Op.cit. :233). Le satiriste tient un discours engagé ayant pour objectif de contester l'ordre établi. C'est en cela qu'elle se rapproche de la dérision car, dans *Le V.A.*, la narratrice se moque de certaines valeurs admises au sein de la société dans une visée contestataire. Mais la dérision peut revêtir la forme de l'humour afin de détendre l'atmosphère. C'est ce que fait Fatou Diome dans son œuvre. Ayant traité des sujets sensibles tels que l'irresponsabilité du gouvernement, la relation France/Afrique, l'humour lui permet de relativiser et de faire retomber la pression.

L'étude de la situation énonciative du texte a exposé la place que la société niodioroise donne à la femme. À travers les déictiques spatio-temporels, on a vu que la femme s'occupe de toutes les tâches du foyer à toutes les heures : que ce soit très tôt le matin ou très tard dans la nuit. Elle n'a donc pas droit au repos. De plus, elle vit recluse des autres membres de la communauté, précisément des hommes. C'est ainsi que sa place principale se trouve à la cuisine. Les déictiques personnels ont aidé à comprendre que Fatou Diome utilise un personnage de substitution dans le but de se distancier de ses propos. Elle ne voudrait pas prendre en charge explicitement l'énonciation pour ne pas souffrir de représailles. Elle utilise également le personnage Salie dans un souci d'objectivité. Étant immigrée sénégalaise en France, elle ne voudrait pas prendre parti pour l'une ou l'autre de ces deux nations.

La pragmatique selon Cathérine Kerbrat-Orécchioni, nous a aidé à analyser la relation que l'auteure sénégalaise voudrait entretenir avec ses lecteurs. À travers l'étude des interactions conversationnelles, nous nous sommes rendus compte que la narratrice agit telle une psychologue en devinant les pensées de ses interlocuteurs. Tout ceci participe à l'humour, car elle anticipe les questions que ceux-ci pourraient lui poser s'ils étaient en face d'elle. Elle veut de ce fait créer une connivence avec ses lecteurs, c'est-à-dire s'attirer leur sympathie en apportant des preuves de ce qu'elle affirme. Par-là, elle veut également les garder motivés afin qu'ils n'abandonnent pas leur lecture. L'apostrophe fait également partie de la pragmatique. Fatou Diome en a fait usage pour interpeller ses lecteurs, cela par le biais du pronom personnel « vous » et de l'impératif. Elle veut établir le contact avec ses destinataires pour faire appel à leurs bons sentiments. Elle voudrait qu'ils fassent l'effort de comprendre les membres de sa communauté, dont son frère, qui ont des comportements agaçants.

La deuxième partie de notre travail concernait la rhétorique de la dérision dans notre corpus. Nous avons analysé les registres d'expressions qui concourent à la dérision. Il y en avait deux : le registre familier et l'argot. L'auteure s'adresse à ses sœurs sénégalaises, raison pour laquelle elle emploie un vocabulaire familier. Elle se moque de celles qui, parmi elles, n'ont aucun respect propre. C'est ainsi que plusieurs tombent dans la prostitution et se donnent au plus offrant. Elle leur parle alors de manière sévère pour leur montrer tout le mépris qu'elle porte à leur conduite. L'argot est un parler propre de la basse classe sociale qui inclut des expressions rabaisantes qui s'assimilent à des injures. Dans notre corpus, les habitants de l'île de Niodior emploient un langage argotique dans l'optique de blesser ceux qui ne partagent pas les mêmes idéaux qu'eux. C'est ainsi que pour la plupart, la virilité d'un homme se résume au nombre d'enfants qu'il possède ; s'il y a un garçon dans la bande c'est encore mieux. Fatou Diome critique leur hermétisme et leur méchanceté.

L'étude du lexique a mis en lumière l'opposition de deux champs lexicaux dans le texte celui de l'Eldorado et de la misère. À travers l'analyse des sèmes, nous avons vu que dans l'esprit des jeunes niodiorois, la France est un lieu où il fait bon vivre. L'isotopie de la misère quant à elle, nous a révélé que c'est la souffrance qui règne en Afrique qui pousse les jeunes de Niodior à considérer la France comme un paradis. L'auteure met en garde contre la naïveté qui fait qu'on croit tout sans vérifier au préalable.

L'analyse des substantifs et des adjectifs axiologiques a exposé les jugements de valeurs de la part de la narratrice. Elle utilise des substantifs dans la plupart des cas péjoratifs, pour montrer son indignation vis-à-vis des hommes de la communauté qui ont réduits la femme à son rôle de procréatrice. La société traite la femme avec mépris en la considérant comme une simple ménagère ; on ne lui accorde aucune importance.

Par ailleurs, la narratrice fait usage des faits langagiers, à l'instar des compléments circonstanciels et de l'épithèse, pour faire la critique des mariages de convenance. En effet, les habitants de l'île de Niodior regardent le profit qu'ils peuvent tirer avant de se marier. C'est ainsi que la plupart se marient pour de l'argent, pour assouvir leurs désirs égoïstes ou encore pour avoir une ménagère gratuite à la maison. Dans ces circonstances, l'amour est relayé au second plan. L'auteure s'oppose à cette façon de faire qui désacralise l'institution qu'est le mariage.

Les propositions subordonnées relatives permettent à notre narratrice de critiquer l'esprit communautaire des africains. Sans gêne, ils arrivent chez les autres sans y avoir été invité. Ceci dans le seul but de profiter de leur générosité. C'est ainsi que l'on se retrouve à tout partager. Il s'agit alors d'une société parasitaire qui ne donne droit à aucune intimité.

L'analyse de l'apostrophe interpellative a révélé le racisme des français. Ils méprisent les noirs du simple fait de leur couleur de peau. Pour qualifier les noirs, ils utilisent des termes rabaisants comme « nègre », « nazes ». De plus, ils ont des idées arrêtées sur les africains : ce sont les stéréotypes. À travers ces idées reçues, ils se font une image péjorative de l'homme noir et ont une attitude négative à son égard. Ces stéréotypes sont tellement ancrés dans l'esprit si bien que, pour les blancs, ce sont tous les habitants du continent africain, sans exception, qui vivent dans la misère. C'est un peuple primitif sans aucune éducation.

Une classification des types de dérision a été faite. Nous en avons répertorié trois à savoir : la dérision dédaigneuse, cathartique et l'autodérision. En ce qui concerne la dérision dédaigneuse, elle s'assimile au sarcasme et à de l'humour noir. Elle est foncièrement agressive et a pour but de rabaisser, de blesser une cible. Ce sont des propos en décalage avec la bienséance. Dans notre corpus, ce sont des personnages proches qui ont fait usages de tels propos pour rabaisser leurs propres compagnons. L'auteure s'insurge ainsi contre les comportements hypocrites.

La dérision cathartique aide la narratrice à se libérer de la colère nourrie depuis l'époque où elle vivait à Niodior, c'est-à-dire avant qu'elle ne s'en aille pour la France. Plusieurs situations l'ont affectée durant son parcours ; le rire devient par conséquent un exutoire à la souffrance. L'autodérision quant à elle, l'aide à se moquer de ses propres faiblesses. Mais plus encore, c'est un moyen d'acceptation de la réalité.

Nous avons étudié deux principales figures de style dans cette partie à savoir l'ironie et l'hyperbole. L'ironie s'est déclinée sous deux formes : l'antiphrase et l'ironie du sort. L'antiphrase consiste à dire le contraire de ce qu'on pense. Fatou Diome dans son roman dit des choses vis-à-vis desquelles elle veut se distancier, c'est pourquoi elle utilise cette figure de style. Elle se moque des femmes niodioroises qui se sentent privilégiées du fait d'avoir été pris en mariage par un homme, homme qu'elles partageront avec une autre. Elle fait ainsi la critique des mariages polygamiques. Mais aussi, elle critique l'hypocrisie des habitants de l'île qui se disent moralistes mais sont pourtant les plus méchants.

En ce qui concerne l'ironie du sort, elle est un retournement de situation inattendu. L'on pose un acte et le résultat est à l'opposé de ce qu'on espérait. Dans notre corpus, cela permet de mettre en exergue les intentions et les maladresses des personnages.

L'analyse de l'hyperbole a révélé la critique que Fatou Diome fait du président de la république sénégalaise. Son gouvernement et lui sont censés être responsables de tout le territoire. Mais malheureusement, ils négligent une partie de la population. Elle condamne aussi les vendeurs de rêves qui utilisent un vocabulaire exagéré pour présenter la France comme étant un paradis juste pour paraître importants. Par la même occasion, elle invite aussi les jeunes à faire usage de leur intelligence pour pouvoir discerner la vérité des mensonges.

Dans l'optique d'étudier les discours rapportés, nous nous sommes appuyé sur les trois principaux types à savoir : le discours direct, indirect et indirect-libre. Le discours direct a mis en lumière l'humour de notre narratrice. À travers les discussions sur le football avec son frère Madické, elle voudrait aérer son récit. Cela lui permet de faire une pause sur les sujets sérieux et de partager un simple moment de rire et de plaisir avec son lecteur.

Le discours indirect a mis en évidence l'esprit commère des habitants de l'île. Ils répandent des histoires sans fondements qui engendrent des haines et des jalousies. Le discours indirect-libre quant à lui, est l'arme essentiel pour exprimer l'ironie. L'auteure mêle ses propos à ceux d'un personnage pour s'en distancier et se moquer. C'est ainsi qu'elle tourne en dérision son frère qui met sa passion pour le football au-dessus de tout.

Afin d'éviter les confrontations directes, l'auteure use de l'implicite. Il se présente sous deux formes : les présupposés et les sous-entendus. Ils mettent en exergue les pensées que la narratrice préfère éviter de dire de manière directe. Elle ne voudrait pas entrer en confrontation avec les habitants de l'île ou certaines institutions, raison pour laquelle elle préfère dire des choses de manière détournée. C'est de cette façon qu'elle utilise le pronom « on » pour éviter d'indexer explicitement les hommes de sa communauté qu'elle critique principalement.

Ce travail s'est révélé être une grande richesse stylistique. La dérision se présente donc comme un procédé complexe qui peut s'exprimer à travers plusieurs faits langagiers tels que les figures de rhétoriques, l'implicite, les apostrophes, le lexique, les discours rapportés, les subordonnées relatives. Cette richesse amènera les locuteurs à ne plus voir les propos dérisoires que de manière péjorative. En fonction de l'objectif visé, ils ne sont péjoratifs que lorsqu'ils s'assimilent au sarcasme et à l'humour noir qui ont pour but d'agresser et de blesser ses semblables. Par contre, notre auteure sénégalaise a utilisé les propos dérisoires sous un aspect mélioratif puisqu'elle avait pour but d'exposer les vices de la société tout en favorisant l'unité.

Ainsi, ce travail nous a permis d'étudier les éléments qui mettaient en lumière la dérision envisagée du point de vu de Fatou Diome. Seulement, cette dernière n'est pas la seule auteure africaine à avoir fait usage de la dérision dans son écriture. De ce fait, dans un travail futur l'on pourrait envisager le dérisionnel du point de vu d'un autre auteur. Par ailleurs, les procédés tels que la satire et le sarcasme n'ont pas été pleinement développé. Ainsi, dans un travail ultérieur l'on pourrait également faire des analyses qui mettront en lumière tous les faits langagiers qui se cachent derrière de tels procédés du comique.

# RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

## 1- Œuvre de corpus

Diome, F. (2003). *Le Ventre de l'atlantique*. Paris, Anne Carrière.

## 2- Œuvres du même auteur

Diome, F., (2021), *De quoi aimer vivre*, Paris, Albin Michel.

Diome, F., (2013), *Impossible de grandir*, Paris, Flammarion.

Diome, F., (2010), *Celles qui attendent*, Paris, Flammarion.

Diome, F., (2008), *Inassouvies nos vies*, Paris, Flammarion.

Diome, F., (2007), *Kétala*, Paris, Flammarion.

Diome, F., (2001), *Préface Nationale*, Paris, édition Présence Africaine.

## 3- Autres œuvres

Beaumarchais, P., (1996), *Le Barbier de Séville*, Paris, Gallimard.

Camus, A. (1964). *Les Carnets II*. Paris: les éditions gallimard.

Hugo, V., (1856), *Les contemplations*, Paris, Michel Lévy frères.

## 4- Ouvrages théoriques

Amossy, R., Hersberg-Pierrot, A., (2021), *Stéréotypes et clichés*, Paris, A. Colin, (4e éd.)

Austin, J., (1970), *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil

Bally, C., (1979), *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, (Volume I).

Barthes, R., (1972), *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.

Beaud, M. (2006). *L'Art de la thèse*. Paris, La découverte.

Benveniste, E., (1966), *Problèmes de linguistique générale* (Tome I), Paris, Gallimard.

- Benveniste, E., (1974), *Problèmes de linguistique générale* (Tome II), Paris, Gallimard.
- Bergson, H., (1900), *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Félix Alcan.
- Berrendonner, A., (1981), *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, éditions de Minuit.
- Bourdieu, P., (1982), *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.
- Buffard-Moret, B. (2009). *Introduction à la stylistique*, Paris, Armand Colin, (2<sup>e</sup> ed.).
- Crouzet-Pavan, E. V. (2007). *La dérision au Moyen-Âge. De la pratique social au rituel politique*. Paris, Presses Paris-Sorbonne.
- De Saussure, F. (1931), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, (3<sup>e</sup> éd.).
- Dugas, L., (1902), *Psychologie du rire*, Paris, Félix Alcan.
- Fontanier, P. (1968). *Les Figures du discours*. Paris, Flammarion.
- Fromilhague, C. (2010). *Les Figures de style*, Paris, A. colin, ( 2<sup>e</sup> éd.).
- Fromilhague, C., Sancier-Château, A., (2005), *Analyses stylistiques : Formes et genre*, Paris, Armand Colin.
- Genette, G., (2002), *Figures V*, Paris, Seuil.
- Hersberg-Pierrot, A. (2005). *Le Style en mouvement*, Paris, Belin Sup-lettres.
- Jankélévich, V. (1964). *L'Ironie*, Paris, Flammarion.
- Kerbrat-Orécchioni, C., (1986), *L'Implicite*, Paris, Armand Colin.
- Kerbrat-Orécchioni, C., (2009). *L'Énonciation*, Paris, A. Colin, (4<sup>e</sup> éd.).
- Loubet Del Bayle, J-L., (2000), *Initiation aux méthodes des sciences sociales*, Paris, L'Harmattan.
- Mace, G., Pétry, F., *Guide d'élaboration d'un projet de recherche*, Québec, Presses de l'Université Laval

- Maingueneau, D., (1986), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.
- Maingueneau, D., (2001), *Pragmatique du discours littéraire* (3<sup>e</sup> édition), Paris, Nathan/HER.
- Marouzeau, J., (1959), *Précis de stylistique française*, Paris, Masson.
- Mendo Ze, G., (2010), *Cahier d'un retour au pays natal Aimé Césaire. Approche ethnostylistique*, Paris, L'Harmattan.
- Mendo Ze, G., Tonyè, A., Noumssi, G., (2009). *S... Comme stylistique: propositions pour l'ethnostylistique*. Paris, L'Harmattan.
- Mendo Ze, G., (2008), *Guide méthodologique de la recherche en lettres*, Yaoundé, Presses Universitaires d'Afrique.
- Mendo Ze, G., Tonyè, A., (2002), *Abrégé de stylistique pratique*, Paris, F.X. de Guibert.
- Molinié, G., Viala, G., (2012), *Approches de la réception*, Presses Universitaires de France, Paris, (édition numérique).
- Molinié, G., (2011), *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, (éd. 2e).
- Molinié, G. (1998), *Sémiostylistique, l'effet de l'art*, Paris, PUF.
- Reboul, O. (1991). *Introduction à la rhétorique*. Paris, P.U.F.
- Riegel, M. et alii, (1994), *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF.
- Riffaterre, M. (1971), *Essais de stylistique structurale*. Paris, Flammarion.
- Spitzer, L. (1970), *Études de style*, Paris, Gallimard.
- Stolz, C. (2006), *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses.
- Tonyè, A., (2008), *Sémiostylistique. Approche du roman épistolaire*, Bern, Peter Lang.
- Viktorovitch, C. (2021), *Le pouvoir rhétorique : Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, Paris, Seuil.

## 5-Articles

- Ascombre, J-M, Ducrot, O. (1976), "L'argumentation dans la langue", in *Langage*, p.p.5-27.
- Benveniste, E., (1970), "L'appareil formel de l'énonciation", in *Langage*, p.p. 12-18.
- Büyükgüzel, S., (2011), "Modalité et subjectivité : regard et positionnement du locuteur", in *Synergies Turquie*, p.p. 139-151.
- Caron, J. (1985), "Le rôle des marques argumentatives dans le rappel d'un texte", in *Bulletin de psychologie*, n°371.
- Chevrolet, T., (2008), "« Che cosa è questo purgare ? ». La catharsis tragique d'Aristote chez les poéticiens italiens de la Renaissance", in *Études épistémè*.
- Ducrot, O., (1980), "Analyses pragmatique", in *Communications*, p.p. 11-60.
- Freud, S., (1923), "Le moi et le ça", in *Essais de psychanalyse*, p.p. 219-275.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (2013), "Humour et ironie dans le débat Hollande-Sarkozy de l'entredeux-tours des élections présidentielles (2 Mai 2012)", in *Langage et société*, p.p. 49-69.
- Mercier, A. (2001). "Pouvoirs de la dérision, dérision des pouvoirs", in *Hermès*, p.p. 9-18.
- Meunier, A. (1974), "Modalités et communication", in *Langue française*, p.p. 8-25.
- Molinié, G. (1996), "Le champ stylistique", in *L'information Grammaticale*, n°70, p.p. 21-24
- Molinié, G. (1996), "Introduction à la sémiostylistique; l'appréhension du texte", in *Texte et sens*, p.p. 39-48.
- Noumssi, G., (2005), "Registre et/ou niveau de la langue dans la trilogie du retour de Mongo Beti", in *Écriture IX*, p.p.115-133, Yaoundé, CLÉ.
- Noumssi, G., (2002), "Créativité esthétique et enrichissement du français dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma", in *Présence francophone*, Article 5.
- Prouvez, V. (2017). "L'introduction de la seconde topique freudienne, dans le moi et le ça" in *Interrogations*, n°25.

Tonyè, A. (2007). "L'écriture satirique dans la trilogie de Ferdinand Oyono", in *Ecce Homo*, p.p. 233-250, Paris, Kartala.

Tonyè, A. (2004), "L'ethnostylistique : à propos de Les Arbres en parlent encore de Calixte Beyal", in *Proposition pour l'ethnostylistique*, p.p. 61-74.

## **6- Thèses et mémoires :**

Berthelot, S. (2002), *L'esthétique de la dérision dans les romans de la période réaliste en France (1850-1870) : genèse, épanouissement et sens du grotesque*, [thèse publiée en ligne sur [thèse.fr](http://these.fr)], Université de Paris 4.

Bunisset, I. (2002), *La dérision dans les premiers romans céliniens*, [thèse publiée en ligne sur [thèse.fr](http://these.fr)], Université de Bordeaux 3.

Dongho Kana, A. (2009), *L'écriture satirique dans 53 cm de Sandrine Bessora*, [mémoire de Master inédit], Université de Yaoundé I.

Majoug, N. (2012), *Les procédés satiriques dans lettres persanes de Montesquieu*, [mémoire de Master inédit], Université de Yaoundé I.

Nkoulou, G. (2015), *La satire politique et sociale dans l'État sauvage de Georges Cochon*, [mémoire de Master inédit], Université de Yaoundé.

Njougui, V., (2010), *L'énonciation journalistique dans la presse écrite camerounaise entre 2007 et 2010. Les cas de Cameroun tribune, mutation, le messager, le jour : essai d'analyse stylistique* [mémoire de Master inédit], Université de Yaoundé I.

Simedoh, K., (2008), *L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne. Une poétique du rire* [thèse de doctorat publiée en ligne sur Qspace], Université Queen's.

Syapdje, E., (2013), *L'écriture de la révolte dans Le Ventre de l'Atlantique de Fatou Diome*, [Mémoire de Master inédit], Université de Yaoundé I.

## 7- Dictionnaires et lexiques :

Dubois, J. et ali. (2001), *Dictionnaire de Linguistique*, Paris, Larousse-Bordas

Ducrot, O, Todorov, T. (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Larousse-Bordas

Litttré, E., (1873) *Dictionnaire de la langue française*. Paris, Hachette. Version électronique créée par François Gannaz

Maingueneau, D., (1996), *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil

Moeschler, J., Reboul, A., (1994), *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil

Neveu, F., (2017), *Lexique des notions linguistiques*, Paris, Armand Colin.

## 8- Webographie

<https://doi.org/10.4000/episteme.895>

[Humanite.fr/\\_societe/fatou-diome/fatou-diome-je-suis-là-pour-gacher-le-sommeil-des-puissants-581117](http://Humanite.fr/_societe/fatou-diome/fatou-diome-je-suis-là-pour-gacher-le-sommeil-des-puissants-581117)

<http://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINAdiome2013.html>,

<http://www.pressafrik.com/2013/10/31/fatou-diome-au-nom-de-tous-les-batards-du-sene-gal/?amp=1https://doi.org/10.4000/episteme.895>

<https://www.revue-interrogations.org/L-introduction-de-la-seconde>,

<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/proverbe>

# TABLE DES MATIÈRES

<b>DÉDICACE</b> .....	<b>i</b>
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>ii</b>
<b>LISTE DES ABRÉVIATIONS</b> .....	<b>iii</b>
<b>RÉSUMÉ</b> .....	<b>iv</b>
<b>ABSTRACT:</b> .....	<b>v</b>
<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE</b> .....	<b>1</b>
<b>PARTIE I : PANORAMA THÉORIQUE ET CONCEPTUEL</b> .....	<b>19</b>
<b>CHAPITRE I : STYLISTIQUE ET DISCIPLINES CONNEXES</b> .....	<b>21</b>
1.1. Les tendances stylistiques.....	23
1.1.1. La stylistique structurale.....	23
1.1.1.1 Les principes théoriques .....	23
1.1.1.2. Méthodologie.....	25
1.1.2. De la stylistique descriptive à la stylistique psychanalytique.....	26
1.1.2.1. La stylistique de l’expression .....	26
1.1.2.2. La stylistique génétique.....	29
1.1.3. De la stylistique de la réception à la stylistique du texte africain.....	32
1.1.3.1. La sémiostylistique .....	32
1.1.3.2. L’ethnostylistique .....	35
1.2. Des sciences analogues à la stylistique.....	39
1.2.1. La rhétorique .....	39
1.2.1.1. La métaphore :.....	41
1.2.1.2. La personnification.....	42
1.2.2. Les théories de l’énonciation.....	43
1.2.2.1. Les principes d’une énonciation .....	44
1.2.2.2. Les éléments de la subjectivité langagière .....	47
<b>CHAPITRE II : CONCEPTUALISATION DE LA DÉRISION ET APPROCHE ORGANISATIONNELLE DU ROMAN</b> .....	<b>51</b>
2.1. Le concept de dérision.....	53
2.1.1. Panorama de la dérision .....	53
2.1.1.1. Esthétique de la dérision.....	53
2.1.1.2. Le rire et le comique :.....	57

2.1.2. À la lisière de la dérision : les différentes formes .....	59
2.1.2.1. La satire .....	60
2.1.2.2. L'humour.....	62
2.2. L'organisation énonciative du roman .....	63
2.2.1. Les modalités d'énonciation.....	64
2.2.1.1. Les modalités assertives .....	64
2.2.1.2. Les modalités exclamatives.....	66
2.2.1.3. Les modalités interrogatives.....	67
2.2.2. Les déictiques personnels .....	69
2.2.2.1. Le pronom « je » comme facteur d'objectivation.....	69
2.2.2.2. La « non-personne » comme facteur de mise à distance .....	71
2.2.3. Le cadre spatio-temporel .....	73
2.2.3.1. Les déictiques spatiaux.....	73
2.2.3.2. Les déictiques temporels .....	75
2.3. Les éléments de la pragmatique .....	76
2.3.1. Les interactions.....	77
2.3.1.1 les interactions conversationnelles .....	77
2.3.1.2. Le lecteur apostrophé .....	79
2.3.2 La pragmatique de second degré .....	82
2.3.2.1. Les présupposés.....	83
2.3.2.2. Les sous-entendus.....	85
4.2.2.3. Le « on » implicite.....	87
<b>PARTIE II : RHÉTORIQUE DE LA DÉRISION DANS LE ROMAN DE FATOU DIOME .....</b>	<b>89</b>
<b>CHAPITRE III : TERMINOLOGIE ET CHAMP DE LA DÉRISION DANS <i>LE VENTRE DE L'ATLANTIQUE</i>.....</b>	<b>91</b>
3.1 Le vocabulaire de la dérision.....	93
3.1.1 Les registres d'expressions.....	93
3.1.1.1 Le registre familier .....	93
3.1.1.2 Le langage argotique .....	95
3.1.2 Le lexique dans l'œuvre .....	98
3.1.2.1 Le champ lexical de l'Eldorado.....	98
3.1.2.2 Le champ lexical de la misère .....	100
3.2. Les axiologiques indices de la dérision .....	103

3.2.1. Les substantifs axiologiques.....	103
3.2.2. Les adjectifs subjectifs et axiologiques .....	105
3.3. L'expression des problèmes sociaux par les faits langagiers .....	108
3.3.1. La dérision des noirs.....	108
3.3.1.1. Les mariages de convenance .....	108
3.3.1.2. L'esprit communautaire des africains.....	111
3.3.2. La dérision des blancs .....	113
3.3.2.1. Les apostrophes révélatrices de racisme.....	113
3.3.2.2. Les stéréotypes sur la société africaine.....	115
<b>CHAPITRE IV : FIGURES ET STRATÉGIES DE LA DÉRISION DANS L'ÉCRITURE DE FATOU DIOME</b> .....	118
4.1. L'expression du dérisoire par les figures.....	120
4.1.1. Les types de dérision .....	120
4.1.1.1. La dérision dédaigneuse .....	121
4.1.1.2. La dérision cathartique .....	123
4.1.1.3. L'autodérision .....	126
4.1.2. La perception du dérisoire par l'ironie .....	129
4.1.2.1. L'antiphrase.....	129
4.1.2.2. L'ironie du sort.....	132
4.1.3. L'hyperbole .....	134
4.1.3.1. La périphrase hyperbolique .....	135
4.1.3.2. Le lexique hyperbolique .....	136
4.2. Les stratégies discursives .....	138
4.2.1. Les discours rapportés .....	139
4.2.1.1. Le discours direct .....	139
4.2.1.2. Le discours indirect .....	141
4.2.1.3. Le discours indirect-libre.....	142
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b> .....	146
<b>RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES</b> .....	155
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	161