

Université de Montréal

L'humour littéraire : le fond tragique dans *Zazie dans le métro*, *Midnight's Children* et *Crève-matin*
Étude du mouvement humoristique et de son rapport au tragique
dans la littérature

par Delhoum Iris

Département de littératures et de langues du monde
Faculté des Arts et des sciences

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A)
en Littérature comparée

Novembre 2018

© Delhoum Iris, 2018

Résumé

Le milieu universitaire comme celui de la théorie ont longtemps mis de côté l'humour en tant que procédé littéraire. Pourtant, dans certaines œuvres majeures, il est présent du début à la fin et il régit l'ensemble du récit, mais le rire a longtemps été considéré comme un acte léger, avant d'être confiné à ses fonctions sociales. À tort, puisque dans la littérature, l'humour peut véhiculer ce qu'il y a de plus sérieux, être un outil d'écriture redoutable. C'est ce que je démontrerai ici, en exposant le fond tragique de trois romans d'époques et/ou de cultures différentes. À travers eux, nous verrons les différents types de tragique que l'humour littéraire peut investir, pour finalement arriver à leur point commun, le thème qui les sous-tend tous. Cet investissement se fait selon un certain schéma, que l'on retrouve également dans les trois œuvres : un mouvement qui consiste à voiler ce que l'humour contient de dramatique, avant de l'exposer (de façon plus ou moins directe). Pour cela, les ressorts les plus canoniques de la littérature sont utilisés et subvertis.

Il sera donc question, afin de mettre en place le cadre analytique de l'étude, de cerner les caractéristiques de l'acte humoristique littéraire. Sa temporalité spécifique sera étudiée en lien avec la temporalité permise par le médium qu'est l'écriture, pour comprendre comment se met en place une organisation chaotique, nécessaire au mouvement. Suivant la même volonté de détruire pour recréer, nous verrons comment l'humour met à mal l'illusion romanesque, puis comment il investit le langage et utilise toutes les possibilités qu'il offre, de trouver des moyens d'expression là où la mimesis échoue.

Une fois le « mécanisme » exposé, je m'intéresserai au tragique en lui-même, au rôle qu'il a. Il s'agira de voir la façon dont il interagit avec l'humour, ce qui jailli de ces œuvres. Cela poussera à soulever une question finale : l'humour tragique ne s'annule-t-il pas ? Le cheminement de l'étude mène en effet à se demander si les deux peuvent réellement fonctionner ensemble, sans que l'un prenne le pas sur l'autre. Pour cela j'étudierai comment le comique déplace le dramatique, afin que ce dernier ne soit pas présent là où l'on l'attend, sans être complètement effacé du récit.

Mots-clés : Littérature comparée, humour, tragique, langage, mouvement, humour noir

Abstract

For a long time, humor as a literary device has been neglected in both the academic and critical spheres. However, it is to be found in some major works from beginning to end, and sometimes it even dictates the path of the entire story. But laughter in literary works was first considered a frivolous action, before being relegated to its social functions. Indeed, in literature, humor can convey the most serious aspects of life and shows itself to be a formidable writing tool. It is precisely what I want to explore here, in describing the tragic undertone of three novels of different times and/or cultures. Through those novels, we will see the various types of tragedy that literary humor can mobilize, before coming to articulate what they have in common, the theme underlying them all.

A certain schema guides this process in the three works under consideration: a movement which consists in masking humor's dramatic aspects before exposing them, whether directly or indirectly. In that sense, the most traditional mechanisms of literature are made use of and subverted. In order to establish the study's analytic framework, it will thus be a question of determining the characteristics of literature's humoristic action. In attempting to understand the emergence of a chaotic structure necessary for producing the movement that characterizes humor, we will examine its specific temporality in relation to the time allowed in the act of writing. In tracking the will to destroy as a desire to create, we will see how humor undermines the literary illusion as well as how it inhabits language to exploit its possibilities and means of expression that go beyond mimesis.

After examining the workings of humor, I will turn to the role of the tragic itself and its interaction with the humor that characterizes these novels. Following this reflection to its conclusion leads to the question of whether tragic humor ultimately cancels itself out. As it unfolds, then, this study comes to examine the intimate relationship between humor and the tragic, how they work together and which of these two poles assumes a greater importance. In this context, this study shows how the comic alters the dramatic that, without disappearing completely, appears in unexpected ways.

Keywords : Comparative literature, humor, tragic, dark humor, language, movement

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des abréviations.....	iv
Remerciements.....	v
Préface.....	i
Introduction.....	1
I. Création du mouvement humoristique.....	16
A. Humour et temporalité.....	18
1. Bouleversements spatio-temporels.....	18
2. Une structure chaotique.....	23
3. L'intertextualité subversive.....	27
B. Humour et représentation.....	33
1. Briser l'illusion romanesque.....	33
2. L'absurde par le néo-français.....	39
3. La représentation décalée de l'enfance comme exemple de subversion humoristique.....	43
C. Le langage.....	47
1. Les écarts de langage et les écarts de sens.....	47
2. Tropes et analogie au service de l'humour.....	51
3. Le langage comme lieu d'enjeux de pouvoir.....	57
II. Voilement, dévoilement.....	62
A. Le cheminement comico-tragique.....	63
1. Déplacement spatio-temporel du sérieux.....	63
2. De l'innocence à la violence.....	70
3. Les enjeux humoristiques.....	78
B. Le traitement de la collectivité.....	80
1. Le piège de l'identité nationale.....	80
2. L'ensemble religieux.....	88
3. L'individu, le collectif, et la mort.....	93
C. La réactualisation perpétuelle de l'humour : refuser une vérité immuable.....	97
1. Le rire contre l'angoisse de l'hors norme.....	98
2. Performance et travestissement : l'humour et la langue troublent le genre.....	102
3. La revitalisation permise par l'humour.....	107
Conclusion.....	113
Bibliographie.....	i

Liste des abréviations

Etc. : Et cætera

Remerciements

Merci à Nasser, Brigitte et Roméo, les êtres les plus moqueurs que je connaisse, qui réussissent à me faire rire en toutes circonstances. Merci pour le soutien.

Merci à Karolane pour la relecture. Merci à Claire, mieux vaut tard que jamais. Merci à Annick pour les suggestions parfois suggestives, en tous cas toujours justes. Merci à Alex pour les corrections.

Merci à Terry Cochran qui a le pouvoir de débloquer toutes les situations, qui m'a poussée à approfondir et élargir ma réflexion, et grâce à qui j'ai hâte d'entamer un doctorat. Avec vous les travaux de recherche sont avant tout un bonheur.

Merci à Laura, qui me fait le plaisir quotidien d'exister.

Préface

Le mémoire qui suit est une réflexion sur le statut de l'humour littéraire. Il a été guidé par le postulat que le rire a une place à part dans la société, et que son originalité est exacerbée dans la littérature. Aussi, il semblait essentiel d'examiner ces spécificités. Mais bien vite plusieurs difficultés sont apparues dans le traitement d'un tel sujet, et la principale reflétait sa richesse : les pistes de réflexion sont innombrables, à tel point qu'il est difficile de choisir une route, de se focaliser sur un aspect. Le caractère éclaté de ce thème, le fait qu'on le retrouve dans tous les domaines, qu'il ne recule devant rien, le rend épineux. J'ai choisi, comme premier pas, afin de canaliser ma recherche, de me concentrer sur une facette particulière : l'humour tragique. Et plus précisément sur la place prise par la gravité dans cette forme d'humour, et en quoi sa combinaison au rire peut-elle être le terreau de significations inédites.

Le but du texte sera, à travers l'analyse de mon corpus et de textes critiques, de dégager les nœuds de sens renfermés dans les manifestations littéraires de l'humour tragique, afin de créer des catégories rendant compte de la question. J'évite volontairement (pour m'autoriser une plus grande marge de manœuvre) le terme d'humour « noir », que je ne mentionnerai pas explicitement, puisqu'il renferme son lot de connotations et qu'il a été abondamment théorisé¹. Je lui préfère le terme de tragique, qui ouvre d'autres possibilités de catégorisations.

¹ Voir notamment André Breton, *Anthologie de l'humour noir*. Si elle ne sera que très peu citée, puisque je n'étudie pas les auteurs qui y figurent, elle reste néanmoins importante en tant qu'approche frontale et esquisse de définition de l'humour noir. Il y analyse cette forme d'humour en faisant se rencontrer Hegel et Freud, le premier pour dégager la notion de surprise qui découle de la rencontre entre humour objectif (porté vers l'objet extérieur, contrairement à l'humour subjectif) et hasard objectif ; le deuxième pour justifier que l'humour noir apparaît comme réaction à cette surprise, à l'absurdité de la vie. J'aborderai et expliciterai surtout dans ce mémoire la notion de surprise, qui est un des points de départ de toute réflexion sur l'humour.

Cependant je prendrai appui sur les notions et définitions qui s'attachent à l'humour noir, tantôt pour m'en écarter, tantôt pour revendiquer une certaine filiation avec ma vision critique. Afin de mener à bien ce projet et pour encadrer autant qu'illustrer ma pensée, il me fallait des œuvres au sein desquelles l'humour n'était pas présent uniquement par touches, à travers des répliques ayant pour but de provoquer le rire, comme au sein du vaudeville². Mon cheminement requérait des romans où le rire était présent à chaque page, de façon diffuse, éclatée, comme un élément à la fois dissimulé et indissociable de l'écriture. J'ai donc favorisé ces critères, au risque d'avoir des auteurs dont l'association pouvait sembler hasardeuse voire dangereuse (dans le sens où les ponts entre les récits ne semblaient pas évidents).

Mon choix s'est donc porté sur Zazie dans le métro de Raymond Queneau, Midnight's Children de Salman Rushdie et Crève-matin, ou À l'aube de rien du tout de Claude Daubercies, tous trois répondant parfaitement, et de façon complémentaire, à mon projet. Le premier est une parodie de roman initiatique, dans lequel une jeune campagnarde passe quelques jours chez son « oncle » à Paris ; le deuxième est un roman « historique », parodie d'épopée, qui raconte la vie d'une famille indienne lors de l'Indépendance ; enfin, Crève-matin, À l'aube de rien du tout, de Claude Daubercies, nous fait suivre les pérégrinations d'une fratrie de jeunes orphelins, à l'aube du premier millénaire, dans un monde où la bêtise et la cruauté humaine sont impossibles à fuir.

Je ferai une brève présentation de ces œuvres et des thèmes communs que j'aborderai, avant de développer le parcours critique que je suivrai et la manière dont elles s'y insèrent ou le guident.

² Cette forme d'humour sert notamment d'exemple à Henri Bergson dans *Le rire : essai sur la signification du comique*. C'est un des points qui distingue ce mémoire des théories canoniques sur l'humour.

Une des notions communes au sein de laquelle l'humour s'exprime est le traitement de l'Histoire, central dans les trois récits, et que je le lierai à la question de la temporalité spécifique de l'humour littéraire. Salman Rushdie, qui écrit sur l'Inde pré mais surtout post-indépendance, aborde de fait les thèmes de la mémoire, de l'histoire et du passé, qui tiennent une grande place dans son livre. Mais l'auteur parvient à les traiter de façon très originale : si les récits historiques sont généralement empreints d'une forme de respect, de l'idée selon laquelle l'Histoire nous dépasse tous et que nous ne sommes rien face à Elle, Midnight's Children renverse complètement cet ordre de pensées : les expériences personnelles de Saleem Sinai, le narrateur, sont bien plus importantes que les événements politiques. Même lorsqu'il s'agit de la mort de Gandhi ou d'un massacre de civils perpétré par la police politique. Ces deux épisodes, bien réels, sont insérés dans des faits fictifs, liés à Saleem ou son entourage, et sont à peine survolés, mentionnés. En résumé : relégués au second plan.

Bien sûr, il existe des œuvres traitant de sujets tragiques mais qui se focalisent sur une expérience personnelle. Il en est ainsi, par exemple dans Si c'est un homme de Primo Levi, comme dans beaucoup de récits à propos de la Seconde Guerre mondiale. Mais Salman Rushdie va bien plus loin : l'Histoire de l'Inde est au service de et déterminée par la vie de Saleem et de sa famille. Ils ne la subissent pas mais la créent, et si douleurs, peines ou atrocités il y a, celles-ci sont le fait de la nature humaine plus que d'une sorte d'entité supérieure. La notion de collectivité est essentielle et participe à l'humour. Le tout est relaté de façon très ironique et avec beaucoup de distance, sur un ton parfois extrêmement léger.

Même ton avec Raymond Queneau, bien que le sujet diffère. Il n'est pas directement question dans Zazie dans le métro d'événements historiques, mais l'histoire récente de la France est mentionnée, toujours de façon légère, anecdotique, pour être ridiculisée. Ainsi, alors que le

livre est sorti en 1959, soit peu après la fin de la Seconde Guerre mondiale, Gabriel (l'oncle de Zazie) affirme avec entrain, presque avec fierté, avoir fait « l'esstéo »³. Comprendre le STO, Service du Travail Obligatoire, imposé par les nazis. Turandot, patron de café, est tout content de raconter comment il s'est enrichi avec le marché noir. Et les deux de conclure que, tout de même, ils n'étaient pas malheureux pendant la période 1939-1945. À la lecture de la scène, on entendrait presque un soupir nostalgique sortir de la bouche des deux personnages. Ainsi, avec humour, légèreté, mais sans équivoque (du moins pour qui ne s'arrête pas au premier degré de lecture), Raymond Queneau s'attaque au mythe national de la France résistante et des Français solidaires, courageux et unis dans la lutte contre l'envahisseur. Comme chez Salman Rushdie, ces critiques sont formulées sur un ton très léger, presque enfantin.

Ton que l'on retrouve, une fois de plus, dans Crève-matin. Pourtant, encore une fois, la cible est différente (ou plutôt, elle englobe les précédentes) : au lieu de s'en prendre à une nation ou à une époque, Claude Daubercies, fustige l'espèce humaine. Les trois orphelins du roman passent leur vie à fuir des hommes cruels, et voient, dans cette fuite, tous leurs espoirs de bonheur écrasés un à un, leurs ami.e.s mourir de façons atroces, jusqu'à ce que l'aîné succombe sous la main de sadiques religieux. Son frère et sa sœur choisissent de se suicider pour échapper à une vie trop cruelle. Pourtant, l'humour est bien présent dans le récit, justement à travers la façon naïve dont les événements sont relatés, parfois presque infantile. Cela donne l'impression d'une voix intemporelle, qui relate des événements atroces sans vraiment les comprendre.

³ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, *Zazie dans le métro* (2011). p. 22

Je souligne dans les trois cas le ton du récit, parce qu'il crée une atmosphère étrange, drôle, qui provoque un décalage. Le sérieux se trouve déplacé, l'accent n'est plus mis sur les faits habituels mais sur d'autres, qui peuvent apparaître anodins, alors que ceux « objectivement » importants, sont traités de façon désinvolte. Dans ces romans, le temps semble n'avoir aucune existence propre : il prend forme dans la façon dont il est représenté, et surtout dans ce sur quoi les écrivains choisissent de se concentrer, pour, finalement, se dissoudre dans l'humour. Ces quelques exemples cristallisent ce qui lie mon corpus. La même volonté et le même ton traversent les récits, les auteurs y dissimulent tous un fond tragique, sombre, d'une manière subtile qui met parfois le lecteur mal à l'aise. Afin de classifier les notions qui traversent mon sujet et de canaliser le potentiel explosif de l'humour, je propose une analyse en trois temps : les deux premiers serviront à encadrer la réflexion (l'introduction et le premier chapitre), afin de me permettre, dans le troisième (mon second chapitre), une analyse plus libre.

Le premier temps sera mon introduction, dans laquelle j'établirai les pistes que je suivrai et celles que je laisserai de côté. Le second sera l'exploration, dans mon premier chapitre, de l'aspect formel, « mécanique » de l'humour (si tant est que l'on puisse parler de mécanique pour un procédé qui est perpétuellement en mouvement). Je ne me pencherai pas sur ce que Bergson appelle les « procédés de fabrication du comique »⁴ puisque je m'intéresse moins à pourquoi l'on rit qu'à comment un processus humoristique peut nous faire réfléchir en nous forçant à regarder et à penser ce qui nous blesse, ce qui gêne. Cependant, dans le cadre d'une étude sur les spécificités littéraires du procédé, je commencerai par étudier la structure de l'humour littéraire, pour voir en quoi elle s'apparente à un mouvement. Si on le décortique,

⁴ Bergson, *Le rire* (1978). Préface p. VI

trois grandes notions apparaissent, notions auxquelles il convient de s'intéresser lorsque l'on aborde un sujet qui offre peu de prises concrètes. J'ai choisi de me focaliser sur ces modalités de l'écriture humoristique qui englobent la plupart de ses caractéristiques (cela me permet d'avoir une vision globale tout en étudiant de plus près certains aspects) : le traitement de la temporalité, de la représentation, et l'utilisation du langage dans l'humour littéraire. Ma première partie portera sur la temporalité, qui est traitée de façon à pouvoir décaler notre vision du sérieux, des sujets graves. Mon approche initiale, dans le premier chapitre, consistera à analyser les bouleversements humoristiques quand il s'agit de représenter le temps et l'espace (dans lequel le temps prend place). Nous verrons à travers des exemples du corpus que l'écoulement du temps se fait de façon arbitraire plutôt que linéaire, ce qui est une façon pour les auteurs de briser l'illusion romanesque et de pousser les lecteur.s à prendre de la distance avec le récit. Distance qui permet de se pencher sur ce qui est caché dans les œuvres, dissimulé et révélé par l'humour. Elle est le fil rouge de ce premier chapitre, elle en a commandé la construction : le traitement du temps, chaotique, a mené à la question de la destruction de l'illusion romanesque.

Ma deuxième partie servira donc à montrer en quoi la représentation dans les œuvres humoristiques s'éloigne de la mimesis. Elle s'en écarte au point de bouleverser les codes du roman. Un certain décalage apparaît donc, notion qui émergera très tôt dans le texte pour ne plus en sortir. Et cette rupture avec la mimesis, avec les codes, avec des formules canoniques, se fait par et grâce à l'outil incontournable de la littérature : le langage. La langue se positionne comme un lieu en soi, où les récits peuvent évoluer de manière non conventionnelle. Ce sera le sujet du second chapitre.

Il prendra son élan avec les conclusions formelles du premier, pour explorer un autre espace, une autre couche de sens contenue dans les romans : l'envers du rire. Cet élan est initié par la distance que j'ai mentionnée, qui déplace, physiquement et figurativement, le sérieux. Cela se traduit en une route, un cheminement de l'humour, qui part du drôle pour aboutir dans un espace insoupçonné, où le tragique se mêle à la réflexion et à l'innovation (formelle et en termes de perspective). C'est cet espace qui sera le sujet de ce chapitre, et nous le parcourrons à travers des thèmes a priori classiques, vus et revus, mais qui sont revisités sous des angles inédits, grâce à l'humour. Ainsi Midnight's Children est traversé par une réflexion sur l'identité, elle-même traversée par l'humour. Salman Rushdie s'attaque à l'idée d'une identité fixe, unifiée, immuable. Cela passe notamment par la critique de l'identité nationale, qu'il tourne en dérision. Nouvellement indépendante, l'Inde tente de s'imposer comme état nation en se calquant sur des présumées valeurs familiales, celles de la famille nucléaire, normative. Or dans ce roman, la famille (censée être le miroir de l'histoire du pays) est un modèle d'éclatement, et ne répond à aucun critère de normativité. Les identités individuelles font écho aux identités collectives, qui elles-mêmes renvoient à l'identité nationale. S'attaquant à toutes ces notions, Salman Rushdie, pour construire son discours critique, déconstruit les significations qui leur sont traditionnellement attachées.

Ce sont ces angles inédits qui justifient la dernière partie de ce mémoire, sur le renouvellement global que permet la formule humoristique. Sur ce point, et pour éviter une dispersion qui comme je l'ai dit nous guette lorsque l'on aborde ce sujet, je me concentrerai sur une question en particulier : « l'hormossessualité » de Gabriel dans Zazie dans le métro. Présentée sous forme de mystère, cette « énigme » est en un sens le point central du roman. Elle revient sans cesse, par l'intermédiaire de Zazie et des autres personnages, sans que l'on

n'ait jamais de réponse. Et ce qui n'est pas dit compte plus qu'une éventuelle réponse, puisque nous maintenir en haleine permet à l'auteur de créer un effet de répétition humoristique, tout en montrant à quel point le besoin de savoir (de la part des personnages et, par contagion, du lecteur) s'apparente à une forme de harcèlement moral. Enfin, et surtout, cela permet toute une réflexion en filigrane sur la place du genre et du masculin dans la société.

J'analyserai donc comment l'humour, loin d'empêcher le tragique, aide les auteurs à dresser des portraits très sombres de leurs sociétés, voire de l'humanité, en plus de changer l'idée souvent figée que nous, lecteur.ice.s, nous faisons de sujets reconnus comme graves ou tabous, donc intouchables. C'est cela, en plus des nouvelles visions du monde qu'ils proposent (tant sur le fond que sur le médium littéraire) qui fait la pertinence et la cohérence de mon corpus.

L'introduction qui suit, en plus de permettre un état de la question, explicite la différence entre humour oral et humour littéraire, tout en donnant une première idée de ce que j'entends par « mouvement humoristique ». Elle contient les prémisses de points que j'aborderai dans l'étude, mais sera surtout un moyen d'entrer dans la question à partir des théories qui ont « défini » l'humour. Ce sera un survol des fondations théoriques sur lesquelles est bâti mon raisonnement, une justification des positions que je prendrai vis-à-vis d'elles. Il s'agira donc plus d'une introduction à la théorie humoristique qu'au travail qui suivra. Cependant ces bases sont essentielles pour cerner l'enjeu de l'étude et pour spécifier le chemin que j'emprunterai.

Introduction

Le premier fait que j'ai relevé lors de mes recherches sur l'humour, fut sans conteste la similarité des résultats trouvés : j'étais presque systématiquement renvoyée, en premier lieu du moins, à l'impossible définition du terme. D'un côté, le mot humour est lié à l'humeur, dans le sens étymologique de fluide corporel. D'un autre, il est une traduction du witz allemand, le mot d'esprit. Dans les études, les deux sens sont mis dos à dos, sans être développés. Une fois ce constat établi, sans vraiment être expliqué, les auteurs (prenant pour acquis que la définition est, de facto, impossible), analysent généralement les procédés créant l'humour et déclenchant le rire. En effet, une de ses spécificités est qu'il ne possède pas un socle de caractéristiques propres et déterminées, qui, mises bout à bout, peuvent former un tout. Il est aussi intrinsèquement mouvant, puisqu'il ne s'attache pas à un thème, une époque, un sujet, mais qu'il peut (c'est là son essence) être utilisé partout, en tout temps.

Cependant, la grande majorité de ces réflexions sont basées sur l'étude du rire oral, social, collectif, et de sa place dans la société. Cinq grandes théories sur l'humour sont traditionnellement mises en avant, soutenues par des théoriciens depuis canonisés : celle du sentiment de supériorité et de dégradation (Aristote, Platon, Baudelaire, Hobbes, etc.⁵), du contraste et de l'incongruité (Kant, Schopenhauer⁶), de la violence bénigne (Veatch⁷), de la

⁵ Voir Aristote, *Rhétorique* et *Poétique*, Platon, *Les Lois* et *Philèbe*, Charles Baudelaire, *De l'essence du rire : et généralement du comique dans les arts plastiques*, Thomas Hobbes, *Leviathan*.

⁶ Voir Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et représentation*.

⁷ Voir Thomas C. Veatch, *A Theory of Humor*.

décharge (Freud⁸), et enfin la théorie sociale, défendue par Bergson⁹. Je me pencherai sur certaines d'entre elles lors de cette étude, mais il importe pour l'instant de noter qu'elles se focalisent sur l'acte du rire, ce moment où l'homme émet un son en réaction à une situation jugée drôle. Cet acte peut être de deux natures : un rire vrai, spontané, appelé « rire de Duchenne » (du nom du neurologue qui l'a « découvert »)¹⁰, et un rire de conversation, de politesse. Dans tous ces écrits, le contexte reste une interaction sociale, contrairement à ce que j'analyserai. Prenons l'exemple de l'ouvrage d'Henri Bergson, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, considéré comme une référence en matière d'analyse de l'humour (je choisis de contextualiser avec un théoricien en particulier mais l'idée maîtresse rejoint l'ensemble des théories citées ci-dessus) : l'auteur ouvre son étude sur un constat, « Il semble que le rire ait besoin d'un écho [...] Notre rire est toujours le rire d'un groupe »¹¹, avant de dresser les contours de son approche :

Pour comprendre le rire, il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société ; il faut surtout en déterminer la fonction utile, qui est une fonction sociale. Telle sera, disons-le dès maintenant, l'idée directrice de toutes nos recherches. Le rire doit répondre à certaines exigences de la vie en commun. Le rire doit avoir une signification sociale.¹²

Cette approche est la raison principale qui m'empêche d'utiliser ces théories dans mon étude, puisqu'elles partent d'un constat qui n'entre pas dans le cadre de ma réflexion : m'intéressant à l'humour littéraire, je pars du principe qu'il est avant tout solitaire. Je tenterai de démontrer qu'il n'a pas de fonction sociale telle qu'ils l'entendent.

⁸ Voir Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*.

⁹ Voir Bergson, *Le rire*.

¹⁰ Guillaume-Benjamin Duchenne, dit Duchenne de Boulogne (1806-1875), neurologue français, connu pour ses travaux portant à distinguer les vrais sourires des sourires forcés, les premiers impliquant les muscles oculaires en plus des muscles buccaux.

¹¹ Bergson, p. 4

¹² Bergson, p. 6

Le problème est bien là : ces auteurs et penseurs ont souvent laissé de côté la littérature, ou, lorsqu'ils l'ont intégrée à leurs analyses, c'était en tant qu'outil de représentation de ces contextes sociaux, en les recréant. Or, c'est un espace où l'humour ne se déploie pas dans l'action sociale et collective qu'ils évoquent. Ce qui m'a intéressée dans cette étude, outre le fait que ce domaine ait été en partie négligé, c'est que certaines des notions évoquées ci-dessus y perdent en pertinence. Individuel avant tout, le rire littéraire s'amorce et s'éteint dans une relation entre l'auteur et le lecteur. Certes, lorsque ce dernier se compte par milliers, on pourrait être tenté d'y voir un phénomène collectif, mais c'est bien un individu, seul face à un objet, seul face à des actes de représentations, seul juge de leur aspect comique, qui est concerné. Et ce, autant dans le processus de création que dans celui de réception. Aussi, par exemple, la question de savoir si le rire qui en ressort est, ou non, de Duchenne, ne se pose pas : il l'est nécessairement, il n'y a pas un grand intérêt social à rire lors d'une lecture personnelle et silencieuse. Donc, inévitablement, c'est un rire spontané, qui nous échappe.

Pour être précis, la réaction à l'humour littéraire se caractérise plus par un sourire que par un rire. Bien que certaines scènes ou phrases puissent déclencher un éclat de rire sonore, celui-ci sera plus rare. Selon Jean-Marc Moura, l'humour littéraire serait « une communication différée à intention esthétique, sémiotiquement complexe, dont la particularité est d'engendrer chez le lecteur une forme très singulière de sourire »¹³. Le sourire renvoie à une forme de retenue, de distance, et, d'une certaine manière, de sérieux. À l'oral, nous sommes dans le monde du gag. Et l'une des différences essentielles avec la littérature, c'est qu'elle nous fait entrer dans le monde de la représentation. Ainsi la transmission, de brève et basée sur le

¹³ Moura, *Le sens littéraire de l'humour* (2010). pp. 1-5

présent, se trouve écrite, donc figée, et il est ainsi possible d'y revenir. Elle est aussi le résultat d'une réflexion, plus ou moins longue, mais toujours plus fournie que dans une situation de plaisanterie sociale. Elle se prête plus facilement à l'analyse, ou du moins à une analyse plus poussée. Les moyens utilisés dans la création littéraire de l'humour ne sont pas les mêmes que dans sa forme parlée. Si les mots et ce qu'ils révèlent (ou dissimulent) ont une importance primordiale dans les deux cas, ceux-ci ne sont pas utilisés de la même façon, puisque les visées diffèrent également.

Il est donc essentiel d'aborder représentation et forme verbale du comique sous différents angles, afin de déterminer leurs liens mais surtout en quoi ils sont distincts. Le langage est un agent central dans les deux cas. Dans son analyse du *witz*, Freud démontre que les jeux de mots, les traits d'esprit, sont une façon pour les pulsions de contourner le surmoi. Le tout de façon inconsciente. Le langage est donc, presque malgré lui, un véhicule permettant au refoulé d'être finalement exprimé (d'une façon décalée qu'il compare au processus onirique). À l'oral le procédé peut surprendre le locuteur. Celui qui parle a beau faire volontairement de l'humour, il n'a souvent pas conscience de l'entièreté de ce qui est révélé à travers son mot d'esprit. Freud analyse ce phénomène dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, et arrive, comme je l'ai mentionné, à la conclusion que dans le *witz* le refoulé parvient à faire un pied de nez au surmoi afin de s'exprimer. Cela résulte d'un travail intellectuel, qui vise à « lever les inhibitions »¹⁴ externes et internes, mais ce travail n'est pas conscient. Ce qui caractérise un trait d'esprit oral, ou une situation humoristique, c'est la rapidité et la brièveté dudit moment. Pour préciser, et avant de comparer ces études à l'humour littéraire, je dois

¹⁴ Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1974). p. 215

noter que Freud distingue, dans son livre, l'esprit et l'humour. Cependant, la distinction est ténue : « l'esprit serait ainsi la contribution que l'inconscient apporte au comique [...] semblablement, *l'humour serait la contribution apportée au comique par l'intermédiaire du Surmoi* »¹⁵. Dans les deux cas, les instances qui interviennent sont inconscientes. La distinction freudienne est surtout qualitative et très subjective, puisqu'il considère l'humour comme quelque chose de « sublime »¹⁶, procurant un plaisir bien plus élevé que le comique ou l'esprit. Je reviendrai sur ce point et sur son analyse de l'humour en particulier, mais il convient, pour l'instant, de se concentrer sur les quelques caractéristiques qui ont été dégagées.

Les notions de mystère, d'énigmes, de choses cachées (ou du moins que l'on ne saisit pas) sont systématiquement présentes, sous différentes formes, dans les études sur l'humour. Lorsque Freud parle d'inconscient, de refoulement, il rejoint cette idée : dans l'humour, certaines subtilités nous échappent. Je montrerai que cela est d'autant plus vrai lorsque les sujets concernés sont graves, généralement laissés de côté, en bref si l'humour est dit « noir ». Sarah Kofman, dans une étude sur *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, relève également cette idée : les théoriciens ont « tous perçu, comme en songe, le caractère double de l'esprit »¹⁷. Et Freud s'est imposé comme celui ayant donné une origine, une explication à ce mystère : la source serait l'inconscient. À sa suite, la notion d'énigme est restée, et l'explication en termes psychanalytiques du mot d'esprit et du rire a été consacrée.

Cependant, si dans le cas du rire oral il semble recevable de parler en ces termes (de par la brièveté et la spontanéité de l'expérience), le raisonnement vacille lorsque l'on étudie le rire

¹⁵ Freud, p. 407

¹⁶ Freud, p. 403

¹⁷ Kofman, *Pourquoi rit-on ?* (1986) p. 74

littéraire. Je pense que les théoriciens se sont satisfaits de ce constat : il y a et aura toujours une part d'inexplicable dans l'humour, puisqu'il pourrait participer à la définition même du terme. Au même titre que la paradoxale « impossible définition » avec laquelle j'ai ouvert ce mémoire. En témoigne André Breton, qui s'arrête sur cette idée lorsqu'il se penche sur l'humour littéraire, en créant une compilation d'écrits humoristiques « noirs » : il note le caractère insaisissable et notre rapport quasi instinctif à l'humour :

Nous avons, en effet, plus ou moins obscurément le sens d'une hiérarchie dont la possession intégrale de l'humour assurerait à l'homme le plus haut degré : c'est dans cette mesure même que nous échappes et nous échapperons sans doute longtemps toute définition globale de l'humour, et cela en vertu du principe que « l'homme tend naturellement à déifier ce qui est à la limite de sa compréhension »¹⁸.

Or, il me semble essentiel de considérer la temporalité spécifique de l'écriture afin d'approfondir les études sur l'humour, ce que les penseurs suscités ont négligé, du fait de leur concentration sur le rire oral, ou sur des textes retranscrivant l'humour oral à l'écrit. Et le fait que l'écriture soit une activité solitaire, qui s'étale dans le temps (dans la phase de la création comme dans celle de la réflexion), la rend plus propice à être analysée. En effet, si dans les deux cas le mouvement passe par les mots, nous pouvons considérer que la place du langage est plus importante à l'écrit. Le choix des mots se fait de façon bien plus lente, réfléchi, ce qui permet de tout mettre en œuvre afin de faire passer une pensée plus spécifique, plus travaillée, et plus large. Et surtout, si zones d'ombre il y a, celles-ci sont souvent du fait de l'auteur. Supposément maître de son œuvre (du moins dans le premier temps qu'est l'écriture), il utilise le format humoristique pour faire passer un message (plus ou moins) précis, tout en pouvant jouer sur l'ambiguïté du concept. Cependant, bien rapidement sa création lui échappe,

¹⁸ Breton, *Anthologie de l'humour noir* (1972). p. 14

et une autre différence entre l'oral et l'écrit réside dans la réception. L'humour oral a jusqu'ici été principalement analysé par des penseurs de leur(s) temps, qui se basaient sur des exemples leur étant contemporains. Ce qui semble logique étant donné qu'à l'oral, les blagues sont le plus souvent ancrées dans le présent. Or, l'objet livre se maintient dans le temps et le public varie sans cesse. Si l'humour est universel, on peut se demander s'il est également intemporel. Ainsi, un auteur comme Salman Rushdie qui écrit sur l'indépendance de l'Inde, court le risque d'être figé dans l'historicité du roman. Auquel cas l'humour utilisé ne pourrait faire rire qu'une catégorie déterminée de lecteurs, pendant une période déterminée. Sauf si l'on considère l'humour littéraire comme un moyen privilégié pour écrire (sans jamais vraiment décrire) l'Histoire ?

Je tenterai de répondre à cette question en analysant la temporalité spécifique de l'humour au sein de mon corpus. Une des difficultés essentielles réside dans la détermination de ce que l'auteur dit et dans ce qu'il choisit de taire, ou de dévoiler de façon implicite. C'est sur ce point principalement que mon étude s'éloignera des théories mentionnées, et surtout de la notion freudienne d'inconscient. À partir du moment où les visées sont différentes de l'humour oral, à partir du moment où l'utilisation du langage diffère, l'acte de la création du rire doit être vu sous un angle nouveau. Plutôt que de parler de ce qui est inconscient, de ce qui est refoulé puis investi dans le rire, je me concentrerai sur ce qui est dévoilé et voilé dans l'humour littéraire. Encore une fois, le fait d'être dans un contexte de représentation change la donne.

L'humour littéraire n'a jamais comme simple et seul but de faire rire. Il s'agit avant tout d'aborder des sujets sous un angle unique, et unique du fait (paradoxalement) de son caractère équivoque : je montrerai qu'une autre des spécificités de mon sujet d'étude est de ne proposer

aucune vérité, tout en créant des pistes innombrables. Selon Heidegger, l'œuvre d'art ouvre un monde, en cela qu'elle crée un réseau de significations. Et, en créant, elle dévoile. Elle fait advenir la vérité, simplement en ouvrant « la possibilité même de la présence de l'étant »¹⁹. Ce dévoilement est analogue à celui du rire littéraire. Le procédé crée, recrée, nous propose de nouvelles façons de voir le monde (qui, souvent, ont été ou sont encore refusées parce que trop crues, trop vraies, trop dérangeantes), et permet ces nouvelles présences. Mais avec ce rire, ce sont davantage *des étant*, des vérités qui émergent, et le pluriel a son importance. Dans les trois livres que j'ai sélectionnés, l'humour est utilisé de façon différente, mais les auteurs se retrouvent autour de cette idée de création et de relativité, d'ouverture des possibles et de destruction d'un tout.

Le mécanisme censé susciter le sourire chez le lecteur est travaillé de façon à déclencher, dans le même mouvement, une réflexion. S'attaquant aux idées préconçues, cette réflexion produit tout en démolissant, sans qu'il n'y ait d'ordre établi et fixe entre les deux actions. Du fait de son côté destructeur, elle va de pair avec une tension, présente dans l'ensemble du récit, et qui n'atteint jamais son point de rupture.

Il me semble également nécessaire de l'étudier, puisqu'elle diffère radicalement du processus de l'humour oral : lorsque l'on rit d'une blague, d'un trait d'esprit, l'action est brève (comme je l'ai évoqué plus tôt, la temporalité n'est pas la même que dans une œuvre), mais investie d'une grande (dé)charge d'énergie. La fulgurance de l'acte s'accompagne d'une relâche. L'inconscient trouve un moyen de s'exprimer et le refoulé est extériorisé. Dans un livre l'auteur ne peut fonctionner uniquement par traits d'esprit s'il entend utiliser l'humour sur la

¹⁹ Frenette, « Heidegger, la vérité de l'oeuvre d'art, Comparaison entre deux versions de l'Origine de l'oeuvre d'art », Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2006. p. 7

durée. Sinon, il ne s'agit pas d'une œuvre humoristique mais simplement d'un récit émaillé de plaisanteries. Laurent Zimmermann, dans son article *De l'humour dans la théorie littéraire*²⁰ fait la même distinction, en parlant de « l'humour comme condiment [...] placé sur le plan secondaire, sans importance majeure »²¹, et de « l'humour comme aliment [...] en position de déterminer l'ensemble de l'édifice théorique, de le faire tenir aussi bien qu'éventuellement, vaciller »²². Je me concentrerai sur la deuxième définition. Ce caractère à la fois diffus et omniprésent participe au fait que toutes les sphères de l'œuvre soient concernées. Aucun domaine n'est épargné, à mesure que l'humour fait son chemin. Je montrerai que s'il peut se faire discret au début, ou sembler être un acte isolé, c'est pour mieux contaminer, lentement mais sûrement, le fond et la forme du récit. D'autant plus dans le cas de l'humour tragique, où c'est toute l'économie du texte qui est en jeu. Et il est nécessaire d'opérer subtilement, en alternant dévoilement et retrait, afin de percuter le lecteur sans l'agresser. Impossible donc de se décharger en une fois, comme à l'oral.

C'est entre autres ce qui pousse Laurent Zimmermann à utiliser le terme de « virus »²³ pour qualifier ce procédé. Je m'appuierai en partie sur sa théorie pour développer mon raisonnement, mais de façon prudente : ses conclusions devront être mises en perspective avec les particularités de l'humour tragique, et, surtout, il faudra les adapter à une analyse littéraire, et non pas de la théorie littéraire (comme c'est le cas dans son article). Au contraire, j'étudierai les retombées de cette vision en tant que théorie littéraire de l'humour. Laurent Zimmermann utilise le terme de virus pour montrer que l'humour subvertit l'ensemble du système théorique

²⁰ Zimmermann, « De l'humour dans la théorie littéraire » (2003).

²¹ Zimmermann, p. 102

²² Zimmermann, p. 102

²³ Zimmermann, p. 102

littéraire, principalement parce qu'il s'oppose à la tradition d'une analyse stricte et « sérieuse ». Je pense cependant qu'il est intéressant de rebondir dessus et de l'appliquer à l'humour littéraire de façon plus directe. L'imaginaire collectif aurait tendance à voir dans le mot « virus » une connotation péjorative, mais c'est surtout l'image évoquée qui importe : l'humour, lorsqu'il est utilisé comme « aliment », s'infiltré dans toutes les sphères d'une œuvre. Il y pénètre et se développe, se renforce au fur et à mesure du récit, se nourrit de lui-même, ne cesse jamais d'évoluer (puisque, contrairement au trait d'esprit, il ne s'applique pas qu'à l'exemple particulier), se faisant plus percutant au fil des pages. Encore une fois, cela est encore plus vérifiable avec l'humour tragique : loin de s'arrêter à une blague sur un thème grave et habituellement à l'abri du comique, cette forme d'humour, lorsqu'elle s'attaque à un sujet, ne s'arrête pas à quelques plaisanteries. Il ne s'agit pas de nous faire réagir ou de nous percuter, mais de proposer une nouvelle façon de le traiter, sans compromis à la bien-pensance. Ainsi, à chaque mention du religieux, Claude Daubercies garde la même ironie cinglante. Les premières évocations peuvent mettre le lecteur vaguement mal à l'aise (du fait du décalage avec les représentations habituelles du sacré) :

Dom Evrard, le père supérieur de l'abbaye de Thécelles leur avait dit un jour que leurs parents étaient venus d'ailleurs, qu'ils n'étaient pas chrétiens, qu'on avait dû les enfermer dans une cave jusqu'à la naissance de Titène et qu'après, la Justice de Dieu s'était occupée d'eux pour le plus grand bien de leur âme²⁴.

Mais le malaise s'estompe nécessairement (tout en étant, en fin de compte, renforcé) puisque ce même ton, qui oscille entre détachement, naïveté et moquerie, est repris dans l'ensemble de l'œuvre : « Un instant il [Turold] se posa aussi la question de l'existence de Dieu puis il

²⁴ Daubercies, *Crèvematin ou À l'aube de rien du tout* (2012). p. 13

replongea dans le nettoyage méticuleux de son anus »²⁵ ; et, après un procès aussi expéditif qu'injustifié : « il fut décidé que le surlendemain il y aurait deux bûchers, les esprits forts étant encore plus contagieux que les eczémateux. Une expéditive absolution termina l'audience »²⁶. Cette vision d'un humour tentaculaire ouvre une autre perspective dans mon étude : celle de la subversion de la langue. Comment l'humour littéraire s'accompagne d'une refonte, d'un profond travail sur le langage. Dire que, avec l'humour, le choix des mots a une plus grande importance à l'écrit qu'à l'oral (du simple fait que l'on puisse vraiment parler de choix), tait l'essentiel : plus que les mots, c'est la forme même du langage qui est mise au service de la situation humoristique. Quand on veut innover en proposant une nouvelle façon de voir le monde et le traiter, et qu'il nous faut passer par l'expression verbale, le risque est grand de se heurter au langage lui-même. Ou plus précisément, que le langage se heurte à ce que l'on souhaite représenter. La carence semble davantage se situer du côté de la langue que de celui des auteurs, qui, comme je le montrerai, arrivent à se jouer de la grammaire, de l'orthographe, de la syntaxe et du sens même des mots, pour créer de nouvelles représentations²⁷. Celles-ci apparaissent de prime abord drôles, de par le côté décalé, étrange, et, encore et toujours, servent le jeu du voilement et du dévoilement.

Cet aspect insolite fait partie des pierres angulaires de mon étude : une autre caractéristique de l'humour tragique est son côté surprenant, bizarre. Cela déclenche le rire, certes, mais permet aussi de dire plus, ou, du moins, de dire autrement. Dans le cas du traitement des « côtés obscurs » de l'Histoire ou simplement des sujets graves, les formulations classiques, les

²⁵ Daubercies, p. 31

²⁶ Daubercies, p. 38

²⁷ Bien que les romans soient écrits dans deux langues différentes – l'anglais et le français – le même procédé est à l'œuvre : la subversion des codes du langage, puisque les carences existent dans les deux langues.

représentations auxquelles nous sommes habitués, sont parfois insuffisantes. Il faut alors entrer dans l'étrange, dans le « drôle », pour puiser de nouvelles formes d'expression. Même si, souvent, cela s'avère assez effrayant.

Nous sommes tous capables de rire, même de l'humour le plus noir. Néanmoins, plusieurs raisons peuvent rendre l'expérience très troublante pour certains lecteurs : avant tout, l'organisation (ou plutôt la désorganisation) humoristique, *a fortiori* dans un contexte littéraire, peut sembler chaotique. Ainsi, suivant l'idée de Franck Évrard,

on pourrait opposer l'œuvre « sérieuse » recherchant un accord entre l'atmosphère du récit et les circonstances, une continuité narrative harmonieuse, l'unité et la concentration dramatiques, à l'œuvre comique et humoristique qui, avec ses discordances, ses contradictions, présente une ambiguïté irréductible²⁸.

Je ne surprendrai personne en affirmant que le côté ordonné et cohérent de l'œuvre « sérieuse » a quelque chose de bien plus rassurant qu'un chaos narratif. De plus, l'ordre permet au lecteur de se laisser aller au plaisir de « subir » l'histoire sans trop avoir à réfléchir. Même dans les romans les plus philosophiques, dans ceux contenant les réflexions les plus profondes, il n'est rien demandé de plus au lecteur qu'un certain savoir intellectuel, afin de pouvoir comprendre les notions abordées. Les connaissances prérequisées sont accessibles à tous et toutes, et elles ne servent qu'à pouvoir suivre. Si elles sont acquises, l'œuvre est généralement assez limpide.

A contrario, dans un livre humoristique, aucun répit n'est octroyé au lecteur. Quelles sont les discordances, les contradictions, l'ambiguïté mentionnées par Franck Évrard ? L'humour littéraire ne supporte aucune définition générale, aucun système bien rodé qu'il suffit d'appliquer (ce qui est lourd de signification sur le bouillonnement intellectuel et la liberté

²⁸ Évrard, *L'humour* (1996). p. 5

autorisés). Plus qu'une réponse générale, il faut donc, afin d'avancer, se pencher sur des exemples particuliers de livres. D'où l'apparente disparité de mon corpus. Apparente puisqu'outre la variété des sujets traités, des époques d'écriture, des formats et des styles adoptés, mes trois œuvres se rejoignent dans leur pertinence pour ma problématique : la discordance narrative, le bouleversement dans la temporalité, les trous (littéralement) dans les phrases, l'ambiguïté et les interventions constantes du narrateur, etc. Telles sont quelques-unes des particularités des œuvres que j'étudierai. S'il est impossible de dresser un portrait général, notons que ces quelques manigances de la part des auteurs ont pour but commun de pousser le lecteur à prendre de la distance par rapport à ces œuvres. Ce qui crée un décalage, le décalage humoristique, première étape incontournable pour lever le voile sur l'envers du propos. Et c'est un passage assez violent, puisqu'il révèle que les visées, multiples, sont bien plus sérieuses qu'il n'y paraît. Ainsi, toujours suivant l'analyse d'Evrard,

toutes les sortes d'humour s'accompagnent d'une perturbation dont la profondeur est plus ou moins grande, selon que l'humour vise à l'absurde pour faire chanceler l'ordre mental et logique [ou] qu'il détruit l'ordre moral dans le cas de l'humour noir [...] une révolte supérieure de l'esprit²⁹.

Comme je l'ai déjà dit, le récit humoristique peut avoir quelque chose d'effrayant. Du fait de son chaos, mais également par ce que l'on découvre au fur et à mesure de la lecture, des façons insoupçonnées d'appréhender le monde et de formuler les choses. D'autant plus que ce qui est impliqué dans les récits à l'étude, et dans le traitement inédit de certains sujets, ce sont des collectivités. Le récit de Salman Rushdie a une résonance nationale, il concerne l'ensemble du peuple indien, toutes confessions et classes sociales confondues. Queneau s'attaque à une vision figée de l'innocence infantile, aux notions de genres, au colonialisme,

²⁹ Evrard, p. 6

au mythe résistant, etc. Autant de thèmes qui impliquent le groupe, le collectif. Enfin, Daubercies dresse un portrait du religieux, de l'enfance également, et surtout de la cruauté humaine, qui fait écho à l'histoire de l'humanité. Je montrerai en quoi cette notion de collectif permet aussi un plus grand impact humoristique. Le rire puise dans sa capacité à se moquer d'un tout, d'un ensemble, ce qui permet d'éviter la cruauté gratuite rencontrée lorsque c'est un personnage qui fait les frais de l'humour.

La « révolte » ne se fait donc pas au niveau individuel, ce sont des visions globales qui sont ébranlées. L'acte de lecture, en tant qu'action solitaire, permet d'accepter plus facilement de rire « de mauvais goût », contrairement au rire oral, social, plus concerné par les inhibitions externes. Ce qui permet une subversion bien plus grande, passant par l'individu en tant que lecteur. Si l'on pousse un peu plus loin, la liberté qui accompagne le rire littéraire apparaît comme supérieure à celle du rire oral pour une autre raison : le rire oral est bien souvent tout entier défini par ces inhibitions. En dehors de l'acceptation solitaire de cet humour tragique, l'humour littéraire évite le caractère de « brimade sociale »³⁰ présent dans la majorité des analyses de l'humour. La plupart des théoriciens, s'ils ont relevé le côté parfois amer du procédé, l'ont associé à cette fonction sociale. Là où Baudelaire voit le rire comme acte de moquerie visant à asseoir un certain sentiment de supériorité, Henri Bergson clôt son étude sur l'idée que l'« amertume »³¹ que l'on y trouve vient du fait que le rire est avant tout source d'humiliation. Or je démontrerai que l'humour dans la littérature n'est en aucun cas une fonction sociale ayant pour principe d'humilier, mais plutôt un électron libre visant à faire

³⁰ Bergson, p. 103

³¹ Bergson, p. 153

réfléchir. L'humour tragique n'a pas vocation à de la méchanceté, mais plutôt à dénoncer, justement, toutes les formes de violence.

La variété des sujets que j'ai brièvement abordés montre les multiples facettes de l'humour littéraire. Les possibilités abondent, les chemins sont multiples, presque infinis. C'est pourquoi je choisis de me concentrer sur un aspect particulier de cet humour : le mouvement du voilement / dévoilement. Il sera question de révélations involontaires mais aussi de ce que les auteurs nous disent, volontairement, à travers l'humour.

L'humour littéraire est donc, avant tout, mouvement, refus de la fixité (dans le sens et la stylistique). J'aborderai ce mouvement sous l'angle de la temporalité spécifique du processus, puis de ce qu'elle implique en termes de représentation et de linguistique, avant d'atteindre le cœur de mon étude qui porte sur ce qui est voilé, ce qui est dévoilé, et le passage de l'un à l'autre - autant de thèmes, de spécificités qui seront illustrés à l'aide de mon corpus.

I. Création du mouvement humoristique

Dans ce premier chapitre, j'identifierai les paramètres qui permettent de créer ce mouvement humoristique. La démarche permettra d'en dessiner les contours, pour ensuite l'aborder de manière plus directe et approfondie dans mon second chapitre. Mais pour comprendre la construction de ce chapitre, il convient de spécifier ce que j'entends par « mouvement humoristique ». Gardons en tête que je propose d'analyser les conséquences du contenu tragique de l'humour littéraire, mais afin d'y arriver il est nécessaire de montrer qu'il y a bien du tragique dans les traits humoristiques de mes textes. La part de sérieux du rire, des blagues, est quelque chose de quasiment acquis dans l'imaginaire collectif. Mais à un degré moindre que ce que j'essaierai de montrer. Or, il ne s'agira pas non plus de prouver que sérieux il y a, mais préférablement de comment celui-ci se met en place, et surtout de ce qu'il ouvre comme nouvelles possibilités. Il faut, pour en arriver à une analyse plus profonde, éclairer le mécanisme de création. Car, dans l'humour littéraire, point de traits d'esprit ou d'éclairs de génie visant à provoquer un éclat de rire. Au contraire, nous sommes face à une construction consciencieuse, tout entière basée sur un rire latent, mais pas fixe. Le mouvement, c'est le fait de voiler (dans un premier temps) ce que l'humour nous réserve de terrible, de ne laisser paraître qu'une infime partie du sérieux ; et de dévoiler (dans un second temps) ce qu'il contient de douleur. Le tout se fait sans jamais tomber dans le pathos, mais au contraire en proposant des approches innovantes et qui ouvrent d'autres chemins.

Cela ne se fait pas de manière méthodique (l'humour rejette justement les cadres) mais il est possible de dégager les grands traits qui permettent cet effet. Voici ce que j'entends par

création du mouvement, ce qu'il faut comme ingrédients (littéraires, que ce soit pour les subvertir ou non) pour créer l'humour tragique.

Afin de mettre en lumière les piliers de ce mouvement, ma première partie sera une analyse de la temporalité au sein de mon corpus, afin de dégager ses particularités en termes d'écriture humoristique. J'explorerai également en quoi une temporalité qui répond à des exigences humoristiques (ou qui a pour visées de faire rire) est créatrice de bouleversements romanesques, ce qui mènera à la deuxième et à la troisième partie. Elles porteront sur deux aspects constitutifs du littéraire, dont il n'est pas possible de faire abstraction, mais qui prennent des tournures particulières lorsqu'ils sont vus sous l'angle de l'humour : la représentation et le langage. S'il y a récit, roman, nous sommes nécessairement dans une forme de représentation littéraire. Et le terme de littéraire nous renvoie directement au langage, par lequel il est nécessaire de passer pour son existence même. Je m'appliquerai à montrer en quoi l'humour subvertit complètement les codes de cette représentation, toujours en en décalant les visées, en prenant à contre-pied les attentes des lecteur.ice.s.

Ce décalage et cette subversion se retrouvent dans l'usage que fait l'humour du langage. Le domaine linguistique étant très vaste, il est nécessairement présent dans l'ensemble de mon analyse, mais certains aspects, particulièrement intéressants pour mon sujet, méritent que j'y consacre une partie entière. Je me focaliserai sur la subversion qu'opèrent les récits au sein même de la langue, et par le biais de langue elle-même, en jouant avec les possibilités qu'elle permet. Le fait que ce jeu soit le tremplin pour un affranchissement total des codes mène à une ouverture sur de nouvelles possibilités dans le traitement des sujets, point qui sera abordé dans mon second chapitre.

A. Humour et temporalité

1. Bouleversements spatio-temporels

La temporalité est un des aspects constitutifs de la représentation littéraire, des visions du monde qui y sont véhiculées. Elle peut être plus ou moins conforme à la réalité, en fonction des œuvres. Les attentes lectorales, elles aussi, oscillent entre le réel et le fictionnel. Le roman humoristique, a fortiori empreint d'humour noir, s'il ne constitue pas un courant littéraire, a des spécificités dans le traitement de la temporalité. Dans les trois œuvres de mon corpus, elle est particulièrement complexe, créatrice d'une forme de chaos, mais un chaos ordonné, cohérent, et drôle.

Afin d'activer l'engrenage du mouvement de voilement / dévoilement, les œuvres, chacune à leur manière, exploitent de façon originale la représentation narrative du temps. Elles ont également en commun le fait d'attirer les lecteur.ice.s par des procédés et des schémas qui paraissent classiques, pour mieux les subvertir ensuite. Ainsi, *Crève-matin* et *Zazie dans le métro* peuvent passer pour des romans initiatiques, qui suivent un modèle préétabli et en quelque sorte rassurant. Mais que nenni, puisque l'apparente régularité de ce type d'intrigues tourne bien vite à l'absurde, voire au cauchemar. Dans *Zazie dans le métro*, le déroulement narratif se joue des codes habituels : l'initiation à la ville de la petite campagnarde semble suivre une belle unité de temps et d'espace puisque le récit se déroule en vingt-quatre heures, à Paris. Cependant, les multiples marqueurs spatio-temporels n'aident pas à appuyer une quelconque cohérence. Certes, le récit s'étale précisément sur « un jour et deux nuits »³² et, au début de l'histoire, Jeanne Lalochère (mère de Zazie) donne rendez-vous à Gabriel le

³² Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 192

surlendemain, pour le train de « six heures soixante »³³. Par la suite, le récit est émaillé de balises temporelles, comme pour nous prouver que les événements suivent bel et bien une structure cohérente. Néanmoins, la répétition de ces marqueurs et leur forme même ont un effet comique qui enlève tout sérieux au procédé : la mention de « six heures soixante » penche vers l'absurde ; la veuve Mouaque affirme qu'il est « seize heures quinze »³⁴ quelque temps avant que ne sonnent seize heures au clocher de l'église, sans qu'aucun des personnages ne s'interroge. Puis, lorsque la nuit tombe, les événements s'enchaînent, beaucoup trop nombreux pour tenir dans une soirée. Et, comme si le narrateur étant conscient de l'absurdité de la chose, les balises, jusqu'ici très nombreuses, disparaissent tout à coup. Ces subversions temporelles sont toutes amenées par un comique absurde, comme en témoigne le « six heures soixante » à la place de « sept heures », ou le décalage entre l'heure donnée par la veuve et le clocher de l'église. Du fait de ces procédés il apparaît que le déroulement temporel n'a, dans ce texte, pas d'importance. Pire, il crée un tournis visant à dérouter les lecteur.ice.s tout en les faisant rire.

La représentation de la temporalité a des répercussions sur celle de l'espace. On peut le voir à travers l'apparente unité spatiale, Paris, qui cache elle aussi un comique absurde et déconcertant : Gabriel, l'oncle de Zazie, et son ami Charles, sont en perpétuel débat quand il s'agit de nommer les monuments parisiens. Quand l'un voit le Panthéon, l'autre voit la gare de Lyon, et les Invalides sont confondues avec la caserne de Reuilly³⁵. Ces monuments pourtant iconiques font les frais d'un humour qui nous pousse toujours un peu plus vers l'absurde.

³³ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 10

³⁴ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 102

³⁵ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 14

Dans *Crève-matin* également, le traitement de la temporalité ne respecte aucun schéma classique, et ce qui s'apparente à un roman d'initiation n'aboutit à rien. L'histoire se déroule en 999, et si la narration suit un ordre chronologique, l'auteur utilise un personnage, le chat savant Turold, pour effectuer des sauts temporels. Ce chat qui « dédiait ses vies récursives à l'examen des manifestations éruptives de la barbarie humaine »³⁶, parcourt l'Histoire de façon circulaire. Ainsi, dans un récit ancré en plein Moyen-Âge, le félin fait des références parfois drôles, parfois accablantes (parce que tristes), à des événements passés et futurs. Pour expliquer le fait qu'il ne puisse s'éterniser dans une période, le narrateur affirme que « Turold n'avait pas le temps d'attendre l'invention du théodolite. Il lui fallait être à Cantorbéry vers la mi-décembre de l'an 1 170 pour assister à l'assassinat de Thomas Becket »³⁷. Ces renvois au futur, récurrents, brisent l'idée d'un ancrage dans le présent. L'auteur se permet même de casser l'attente narrative en donnant des indications sur ce qui va arriver : « Les livides moisissures de la pleine lune d'hier soir étaient de bien mauvais augure : une expédition punitive se préparait, la clairière et ses petits habitants seraient anéantis »³⁸. L'emphase lyrique du début de la phrase et le ton désinvolte tranchent avec la gravité des propos, et le décalage crée un effet comique. Relégués au second plan, les événements « présents » ne sont pas traités comme ayant une grande importance, mais simplement comme inscrits dans une longue chaîne circulaire de vie et de mort. Cette temporalité particulière rend toute vie humaine désuète. Vidée d'un quelconque sens et d'une charge émotive, celle-ci peut être abordée avec une grande distance humoristique.

³⁶ Daubercies, p. 10

³⁷ Daubercies, p. 9

³⁸ Daubercies, p. 76

Le décalage temporel et la distance qu'il crée se retrouvent dans *Midnight's Children*. Le temps de la narration est brouillé, avec beaucoup d'humour. Ce qui crée une structure de prime abord complètement chaotique.

Tout comme dans *Zazie dans le métro*, la forme du récit peut tout d'abord sembler familière aux lecteur.ice.s, rassurante : le narrateur nous conte les histoires de sa famille, en partant de celle de son grand-père pour arriver jusqu'à la sienne. Mais bien vite les pauses s'enchaînent, les interventions du narrateur se multiplient et il devient parfois difficile de suivre le fil de l'histoire. Des sauts temporels sont faits et, comme dans *Crève-matin*, le récit se prend lui-même de vitesse. Dès la première page, le narrateur donne des indices sur ce qui suivra : « Sooth-sayers had prophesied me, newspapers celebrated my arrival, politicians taunted my authenticity »³⁹. Malheureusement, loin de nous aider, ces indices ont plutôt tendance à rendre l'histoire opaque, le déroulement des faits moins limpide. Mais, encore une fois, le style épique de l'écriture et le contexte dans lequel s'inscrit cette phrase rendent cette mêlée drôle : les premiers paragraphes ont un rythme très rapide, comme si le narrateur écrivait sans reprendre son souffle, ce qui crée une forme de proximité entre les lecteur.ice.s et le récit puisqu'il nous semble suivre les pensées d'un personnage un peu perdu, et de ce fait, attachant. Il passe d'un sujet à l'autre sans qu'il n'y ait de logique apparente, et bafouille les codes de la temporalité narrative en mettant l'emphase sur des détails *a priori* anodins : « at the precise instant of India's arrival at independence, I tumbled forth into the world. There were gasps. And, outside the window, fireworks and crowds. A few seconds later, my father

³⁹ Rushdie, *Midnight's Children* (2006). p. 3

broke his big toe »⁴⁰. Ces descriptions semblent, sur le coup, dénuées de sens, mais elles annoncent des événements à venir qui seront développés pendant le récit. Le style comme le contenu sont risibles.

Comme si cela ne suffisait pas, nous assistons à une mise en abyme de cet effet d'anticipation, puisque la naissance de Saleem Sinai est décrite, en avance, par une prophétie :

Beginning, « A son... such a son! And then it comes, « A son, Sahiba, who will, ever be older than his motherland – neither older nor younger » [...] « There will be two heads – but you shall see only one – there will be knees and a nose, a nose and knees » Nose and knees and knees and nose... lister carefully, Padma; the fellow got nothing wrong! « Newspapers praise him, two mothers raise him! Bicyclists love him – but, crowds will shove him! Sisters will weep; cobra will creep » [...] « Washing will hide him! » [...] Spittoons will brain him - doctors will drain him – jungle will claim him - wizards reclaim him! Soldiers will try him – tyrants will fry him... » [...] He will have sons without having sons! He will be old before he is old! *And he will die... before he is dead.*⁴¹

Au moment de la lecture, impossible pour les lecteur.ice.s de comprendre le sens de cette prophétie sous forme d'énigmes. Pourtant, Saleem se permet, en s'adressant à Padma (son interlocutrice), de nous avertir. Il semble, à travers son injonction, vouloir nous dire : « attention, soyez attentifs à ce qui suit ». Avertissement très ironique étant donné l'opacité de ses propos. Cette opacité répond à la volonté de l'auteur de reprendre (toujours de façon parodique et subversive) un style ou un genre classique. Ici, la prophétie. Mais les formulations sentencieuses tranchent avec les propos vagues, et le climax de la dernière phrase (souligné par l'italique) est ridiculisé par l'incompréhension qui l'accompagne. Pourtant, si en général elles se révèlent fausses, proférées par des charlatans, cette prophétie se réalisera point

⁴⁰ Rushdie, p. 3

⁴¹ Rushdie, p. 96

par point. Les lecteur.ice.s seront donc éclairé.e.s, au fur et à mesure du récit, de façon temporellement décalée.

2. Une structure chaotique

Dans les trois œuvres, la temporalité narrative est incohérente, ou tout du moins arbitraire, d'un arbitraire ne respectant absolument pas les attentes du lectorat. Et c'est précisément ce chaos, ces bouleversements qui provoquent le rire. L'importance habituellement donnée à certaines situations est complètement déplacée. Dans *Midnight's Children*, de par sa volonté de tout dire, le narrateur étire naturellement son histoire. Cependant, lorsqu'il aborde des événements majeurs sur les plans politique et historique, il les prend à son compte, les « réduisant » à l'importance qu'ils ont dans sa propre vie.

Ainsi, la mort de Nehru, fait majeur dans l'histoire indienne, est présentée comme un détail, qui prend de la valeur uniquement parce qu'elle est rattachée à l'histoire personnelle du narrateur : « One last fact : after the death of my grandfather, Prime Minister Jawaharlal Nehru fell ill and never recovered his health. This fatal sickness finally killed him on May 27th, 1964 »⁴². S'ensuit un raisonnement présenté comme une suite logique, qui se clôt sur la démonstration du lien irréfutable entre ses actions individuelles et la mort du Premier ministre (les premières ayant mené à la deuxième) : « And my grandfather was the founder of my family, and fate was linked by my birthday to that of the nation, and the father of the nation was Nehru. Nehru's death: can I avoid the conclusion that that, too, was my fault? »⁴³. Le même procédé se retrouve dans le traitement de la guerre indo-pakistanaise, moment marquant

⁴² Rushdie, p. 319

⁴³ Rushdie, p. 319

et sanglant de l'indépendance : « Let me state this quite unequivocally: it is my firm conviction that the hidden purpose of the Indo-Pakistani war of 1965 was nothing more nor less than the elimination of my benighted family from the face of the earth »⁴⁴. Les faits sont exposés comme faisant presque indiscutablement partie de son histoire plus que de l'Histoire. Cela a, encore une fois, un aspect à la fois drôle et décalé, qui pousse les lecteur.ice.s à se focaliser sur le récit individuel (bien que celui-ci soit bien plus collectif qu'il n'y paraît, ce que j'aborderai dans ma seconde partie) plutôt que sur celui de l'histoire indienne. Le chaos temporel se révèle donc être source de sens. Les attentes sont déçues et le lecteur est dérouté, mais de façon humoristique et toujours à des fins définies.

Dans *Zazie dans le métro*, la temporalité est également chamboulée par les interventions du narrateur. Mais plutôt que de se devancer, le récit semble ralentir, presque patiner, ce qui donne lieu ici encore à une narration quelque peu chaotique. Toutes les attentes des lecteur.ice.s sont encore une fois réduites à néant, puisque l'œuvre ne respecte pas les codes classiques auxquels ils sont habitués. Ainsi, le narrateur, qui semble omniscient, se révèle une source extrêmement négligeable d'information, et ses commentaires nous freinent plus qu'ils ne nous guident dans l'histoire. Dès les premières pages, cette prétendue omniscience est mise à mal. Lors d'une altercation entre Gabriel et une inconnue, celle-ci s'adresse à l'homme qui l'accompagne : « T'entends ça ? dit la bonne femme à un ptit type à côté d'elle, probablement celui qu'avait le droit de la grimper légalement »⁴⁵. On ne sait donc pas si l'homme est son compagnon ou non, le narrateur ne nous donne qu'une demi-information, il se permet de supposer (alors même que nous sommes tributaires de ses indications), ce qui est assez rare

⁴⁴ Rushdie, p. 538

⁴⁵ Queneau, Fourcault, et Ferranti, p. 8

dans la littérature. Et, comme toujours, le procédé s'accompagne d'un humour ici assez cynique. La formulation qui scelle les « probables » rapports entre les deux personnages est à la fois imagée et issue d'un langage très familier. Elle n'apporte rien au récit, puisque le but est de faire rire, tout en extrayant les lecteur.ice.s de l'histoire. Tout au long du livre, ces interventions ne produisent que des interrogations et servent la cacophonie temporelle. On assiste d'ailleurs à une forme de mise en abyme de ce chaos spatio-temporel, puisque le récit fait parfois fi de la concordance des temps. Le chapitre deux s'ouvre sur l'utilisation du présent (et, au passage, sur un autre renseignement qui ne nous apprend rien) : « Zazie examine la maison. Elle ne communique pas ses impressions »⁴⁶. Puis, sans que rien ne semble motiver le procédé, il bascule au passé simple dans la réplique suivante (tout en réitérant une supposition qui contraste avec le statut de narrateur tout-puissant) : « Zazie fit un signe qui semblait indiquer qu'elle réservait son opinion »⁴⁷. L'auteur va même plus loin, en utilisant des conjugaisons inexistantes : « Gabriel ferma les yeux en frémissant à l'évocation de ces atrocités. Il se tourna vers le type : [...] »⁴⁸. L'aisance et le naturel avec laquelle cela est fait montre l'importance quasi désuète donnée à la concordance des temps dans un récit, voire dans la langue française, tout en brisant l'illusion romanesque.

Le chaos temporel peut également être associé, tout simplement, à une représentation absurde et irréaliste de l'écoulement du temps. Du moins dans la conception normative et scientifique que nous, humains, en avons. Le temps, pour « exister » (dans le sens d'être perçu, identifiable et analysable) se doit d'être représenté. En tant que tel, il est impalpable. Cela a une importance toute particulière en matière de littérature : sujet malléable par excellence, puisque

⁴⁶ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 19

⁴⁷ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 19

⁴⁸ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 66

n'existant pas en dehors de la représentation, il est possible d'en jouer, de lui faire porter et véhiculer tout un panel de significations. *Crève-matin* décline les rapports qui peuvent exister entre une temporalité très individuelle, ancrée dans le temps du récit, et le Temps, comme entité globale. L'histoire se focalise sur une fratrie et se déroule sur une période assez courte (de juin 999 à la fin de la même année), mais, paradoxalement, une grande place est donnée à l'Histoire. Celle-ci est principalement invoquée à travers le chat Turoalde qui, comme je l'ai déjà mentionné, s'y promène à son gré, sans voyager dans le temps mais en ressuscitant. Ses existences sont cycliques, mais elles n'ont jamais la même trajectoire. Il choisit les événements auxquels il veut assister. Cependant, peu importe la façon dont il choisit de vivre le temps, d'occuper les millénaires dont il est le témoin, la barbarie et la cruauté sont toujours présentes. Le chaos, ici, tient de cette unité de malheur et de souffrance, à laquelle il n'est pas possible d'échapper. Elle va jusqu'à s'infiltrer dans l'existence *a priori* innocente des enfants auxquels le chat s'attache. Suppléée par un humour noir, cette forme d'anarchie nous est présentée, en premier lieu, de façon détachée :

Il arrivait tout juste d'Espagne. Du haut de son observatoire il avait vu les guerriers d'Al Mansur, le calife de Cordoue, mettre le feu à Saint-Jacques de Compostelle au nom de la civilisation. Tout cela ne pousse pas l'observateur à l'optimisme, même s'il est pourvu de flegme félin. Y avait-il des rythmes dans les ondes de choc de la bêtise criminelle ? Qu'est-ce qui éveillait le volcan ? S'endormirait-il un jour ? Turoalde n'avait pas de réponse. Il n'était là que pour observer. Et puis Turoalde n'était pas Dieu, il n'était qu'un chat noir⁴⁹.

Ces réflexions semi-philosophiques, bien que présentant un fait tragique, tendent à faire rire. Cela est souligné par la dernière phrase, qui apparaît comme un postulat aussi simple qu'étrange. En effet l'association entre Dieu et un chat noir, symbole de superstition, est assez

⁴⁹ Daubercies, p. 10

énigmatique. Le fait que le Créateur soit présenté comme porteur de réponses aux questions existentielles sur la cruauté, dans un texte où la religion et le sacré sont moqués et décriés, est également très ironique. Le décalage dans ce texte réside dans le traitement qui est fait de l'Histoire et des Hommes, en opposition à celui réservé au récit individuel, ancré dans un laps de temps très court. Turold se moque et se méfie des humains, dont il préfère se tenir à distance. Il généralise, fort de l'expérience acquise pendant ses vies successives. Cependant, au fur et à mesure que le récit avance, il s'attache aux humains qu'il accompagne, jusqu'à ressentir, finalement, une souffrance bien réelle lorsque leurs existences s'achèvent. Lors de la mise à mort de l'aîné, Sylvain, condamné à être brûlé en tant qu'hérétique, Turold passe de la désinvolture à l'empathie extrême, et le Dieu mentionné en début de roman devient un personnage cruel et mentalement dérangé : « Une fois de plus il [Turold] se demandait qui était le fou sadique qui l'avait condamné à contempler impuissant les méfaits de la bêtise humaine. Il regrettait de ne pas savoir pleurer ; les larmes, aujourd'hui, l'auraient bien un peu soulagé »⁵⁰. Dans *Crève-matin*, comme dans *Midnight's Children*, l'écart temporel marque l'importance des récits individuels autant que la généralité du récit collectif (je développerai ce point avec l'œuvre de Salman Rushdie dans mon second chapitre). Il en est de même pour le choix des sujets sur lesquels le récit se focalise.

3. L'intertextualité subversive

Je postule dans cette étude que ce décalage temporel, présent dans les trois œuvres, est créé par l'humour. Puisque ce dernier est utilisé comme « aliment »⁵¹, il contamine l'ensemble

⁵⁰ Daubercies, p. 135

⁵¹ Zimmermann, p.102

des thèmes et des spécificités de l'œuvre, temporalité comprise. Et une des manifestations de cette contamination est ce décalage, qui sera parmi les fils conducteurs de mon analyse. Dans le domaine de la temporalité, il est constitutif de la structure humoristique, en plus d'être un outil permettant de guider les lecteur.ice.s dans le mouvement de voilement / dévoilement. Il bouleverse la littérature dans son ensemble, à tous les niveaux de la transtextualité⁵². Il est intéressant d'aborder ces concepts en les liant au sujet à l'étude, afin de mettre en valeur, encore une fois, les spécificités de l'humour littéraire. Dans la mesure où je ne me propose pas d'aborder la réception des œuvres, je me concentrerai sur l'intertextualité afin de mettre en valeur ce décalage, et de montrer en quoi il est nécessaire au mouvement humoristique de voilement / dévoilement⁵³.

L'intertextualité a été définie par différents théoriciens⁵⁴, chacun ayant développé un aspect du processus. Genette la décrit comme une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre »⁵⁵. Michel Riffaterre appuie, lui, le rôle du lecteur : « l'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première »⁵⁶. Il s'agit toujours d'un rapport d'imitation, de reprise, de lien implicite ou explicite entre deux textes. Chacun des aspects

⁵² Genette, *Palimpsestes* (1992). Le concept de « transtextualité », développé par Gérard Genette, propose de regrouper les types de relations qu'il existe dans chaque œuvre, entre l'œuvre en question et d'autres textes, liens constituant l'objet même de la littérature.

⁵³ Genette tente d'établir des différences nettes entre hypotexte, hypertexte, et le reste des relations transtextuelles, mais je me référerai globalement à l'intertextualité, qui permet à elle seule d'illustrer mon propos.

⁵⁴ En voici une liste non exhaustive : Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva, Laurent Jenny, Michael Riffaterre, Gérard Genette, Roland Barthes, etc.

⁵⁵ Genette, pp. 7-16

⁵⁶ Riffaterre, *La production du texte* (1979). p. 4

abordés aura son importance dans mon analyse, puisque si l'humour permet de subvertir le concept, les œuvres à l'étude l'investissent chacune à leur manière.

Dans *Midnight's Children* le rapport intertextuel est établi et revendiqué par le narrateur dès les premières pages : ce dernier compare sa tâche de conteur, ni plus ni moins, à celle de Schéhérazade. Cependant, et c'est ici que le paradoxe et le décalage interviennent, il y fait référence tout en insistant sur le caractère historique de son récit. Et ce, dans la même phrase : « I must work fast, faster than Scheherazade, if I am to end up meaning – yes, meaning – something. I admit it: above all things, I fear absurdity »⁵⁷. Cette première relation intertextuelle, qui place les *Mille et Une Nuits* comme constitutif de l'intertexte, est d'emblée ironique. Suivant le principe de la déceptivité des attentes, de la brisure entre le contenu du récit et les codes littéraires, le récit humoristique brouille les pistes. Il est difficile de se situer, entre histoire fictionnelle et récit historique. L'association de Shéhérazade à l'Histoire, au « meaning » porte à rire autant qu'elle interroge. D'autant plus que dans les pages qui suivent, et ce jusqu'à la fin, le narrateur continuera de marteler le caractère véritable, réel, de ses propos, malgré le fait que les événements qu'il décrit sont de l'ordre du fantastique. Ainsi, il est présenté comme normal et naturel que Saleem puisse communiquer télépathiquement avec les mille enfants qui, comme lui, sont nés entre minuit et une heure le jour de l'indépendance de l'Inde.

Dans le même ordre d'idées, sans que cela soit mentionné explicitement, le livre est construit sur le modèle d'une épopée. Cependant l'humour intervient dans la mise en place du rapport intertextuel : loin, bien loin des héros d'Homère, le narrateur (personnage principal de

⁵⁷ Rushdie, p. 4

l'histoire) enchaîne les déconvenues, les souffrances (physiques et mentales), les échecs, sans que ne soit rapportée une seule action héroïque. Le style est parodié, mais de façon subtile. Et la subtilité du processus a une importance majeure : le décalage, créateur du mouvement, se fait de façon discrète, presque silencieuse, afin de toujours rester dans l'insinuation, sans jamais affirmer, imposer. C'est là une des forces de l'humour, qui « infiltre l'épaisseur du dire, s'y dissimule – c'est sa grande différence avec le comique : celui-ci pouvant être l'embrayeur de l'humour, mais s'en distinguant par la nécessité à laquelle il est rivé de se tenir dans l'explicite [...] – pour rendre finalement instable toute assertion »⁵⁸.

Chez Raymond Queneau également il est question d'une relation intertextuelle avec le style épique, dans le contenu plus que dans la forme. L'auteur insère dans son récit quelques épithètes homériques, et des phrases au style épique : « Eh bien, moi, j'attends tout simplement mes cons pour les ramener à leur auberge, car ils doivent partir à la première heure pour Gibraltar aux anciens parapets. Tel est leur itinéraire »⁵⁹. L'ensemble est, bien sûr, en complet décalage avec le contexte de la scène : un chauffeur parisien d'un bus touristique qui attend ses clients. Ce qui provoque le rire, bien que ce soit le rire qui permette au décalage d'exister.

L'instabilité contamine donc bien toute assertion, mais aussi tout genre littéraire canonique, tel que l'épopée ; tout écrit considéré sérieux, tel que le récit historique ; ou toute référence à une œuvre antérieure et mondialement connue, telle que les *Mille et Une Nuits*.

Les liens intertextuels ont d'autres particularités dans un roman humoristique du type de *Zazie dans le métro*. Le récit est un tel foisonnement et réceptacle de mentions directes à des textes

⁵⁸ Zimmermann, p. 105

⁵⁹ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 171

extérieurs qu'il ne serait pas pertinent de tous les mentionner. En revanche, l'abondance même de ces liens intertextuels est significative. Le récit décale bel et bien les codes habituels des relations intertextuelles : généralement, si références explicites il y a, celles-ci sont sporadiques, étalées dans un texte afin de faire sens de façon ciblée. Cependant, dans l'œuvre de Raymond Queneau, elles sont si nombreuses qu'il est difficile de savoir comment considérer ces références. Encore une fois, elles ont pour but de nous faire rire tout en nous sortant de l'histoire. Le récit joue, s'amuse de lui-même et de la littérature, en allant jusqu'à utiliser l'intratextualité pour créer le rire. Cette forme d'intertextualité est présente lorsque le texte « réutilise un motif, un fragment du texte qu'il rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures (autoréférences, autocitations) »⁶⁰. Ainsi, le narrateur nous renvoie régulièrement à des écrits de Raymond Queneau lui-même : la phrase de Gabriel, « Non mais fillette [...] qu'est-ce que tu t'imagines ? »⁶¹ fait écho au poème *Si tu t'imagines*⁶². Il insère également des références à des chansons paillardes : « Il se mit à chantonner un refrain obscène, puis, les prouesses des trois orfèvres achevées [...] »⁶³, « Alors, quand il était dans ces états-là, fallait se garer de lui, parce que le chat lui-même y aurait passé. Comme dans la chanson »⁶⁴. Les paroles en question, qui font le lien avec les propos de Zazie, sont indiquées en notes de bas de pages : « Les Orfèvres, non contents de ça, / Montèrent sur le toit, pour baiser le chat »⁶⁵. Enfin, les personnages reprennent des textes célèbres, réputés sérieux. Un passage en particulier illustre parfaitement cette intertextualité

⁶⁰ Limat-Letellier et Miguët-Ollagnier, *L'intertextualité* (1998). p. 27

⁶¹ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 16

⁶² Raymond Queneau, *Si tu t'imagines* (1952).

⁶³ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 25

⁶⁴ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 53

⁶⁵ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 53

déroutante : le premier monologue de Gabriel, sorte de réflexion sur l'existence. Dès la première phrase, on assiste à une reprise de *L'Être et le néant* de Jean-Paul Sartre, qui sert à parodier la célèbre réplique Shakespearienne « Être ou ne pas être ? Telle est la question » : « L'être ou le néant, voilà le problème »⁶⁶. S'ensuit une allusion à *La vie est un songe* de Calderón : « Paris n'est qu'un songe [...] Zazie le songe d'un rêve [...] »⁶⁷, puis à *La Divine Comédie* de Dante. Le foisonnement parodique fait rire, mais chacune des œuvres choisies correspond au thème du monologue, l'ensemble reste donc cohérent.

L'auteur fait donc coexister, dans un joyeux chaos, des genres très différents, n'hésitant pas à mettre côte à côte des chansons grivoises, ses propres écrits et des auteurs comme Jean-Paul Sartre et William Shakespeare. Et c'est l'humour, avant tout, qui permet cette coexistence.

L'intertextualité dans *Crève-matin*, elle aussi contaminée par l'humour, suit le même principe que dans *Zazie dans le métro*, mais les reprises de l'auteur sont bien plus ciblées : les références renvoient presque toutes à un seul auteur, à savoir Raymond Queneau. Un des exemples est l'utilisation commune d'un mot : lampadophore. C'est ainsi que le narrateur désigne ironiquement Marceline, guidant ses amis dans un escalier, à la lampe torche⁶⁸. On retrouve ce mot, pourtant très peu utilisé, dans *Crève-matin*, toujours dans un escalier : « Ils entreprirent d'escalader une volée de marche derrière le moinillon lampadophore »⁶⁹. Encore une fois, les liens intertextuels bouleversent les codes puisqu'ils ne suivent aucun schéma, aucun but à proprement dit littéraire : Claude Daubercies reprend Raymond Queneau dans une forme de mise en abyme ludique, simplement pour s'amuser.

⁶⁶ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 92

⁶⁷ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 92

⁶⁸ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 190

⁶⁹ Daubercies, p. 130

B. Humour et représentation

1. Briser l'illusion romanesque

L'humour se démarque donc par ce décalage qui lui donne un côté surprenant, à part. Il est produit par la volonté de faire rire, qui elle-même découle de la déception des attentes des lecteur.ice.s. La temporalité est un des domaines touchés, c'est l'exemple que j'ai choisi afin d'illustrer une partie d'un tout qu'est la représentation littéraire, et avant d'étudier un des véhicules de cette représentation, à savoir le langage. Car c'est bien tout l'édifice du genre littéraire qui est ébranlé par le texte humoristique, à commencer par une de ses fondations : l'illusion romanesque. Encore une fois, ce chamboulement est permis par la surprise créée par l'humour.

Nombre de penseurs ont noté cette spécificité, notamment Freud qui, dans son analyse du mot d'esprit, dresse une liste non exhaustive des études déjà réalisées. Sous différentes formulations, la notion d'étrangeté revient dans chacune d'entre elles. Ainsi, par exemple, Lipps décrit comme suit la démarche spirituelle :

Nous prêtons un sens à un propos tout en sachant que la logique s'y oppose. [...] la démarche psychologique que déclenche en nous le mot d'esprit, démarche qui préside au sentiment du comique, est la suivante : aussitôt après avoir souscrit, adhéré sans réserve au mot d'esprit, nous le trouvons plus ou moins vide de sens⁷⁰.

Parmi les autres penseurs qui se sont intéressés au rire, on retrouve Schopenhauer et Kant, qui soutiennent la théorie dite du contraste et de l'incongruité, ou encore le linguiste Thomas Veatch, qui développe la théorie de la violence bénigne, en reprenant l'idée que le rire survient

⁷⁰ Theodore Lipps, cité dans Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, p. 17

suite à un événement incongru, déplacé⁷¹. Même Bergson, dont je m'écarte dans l'analyse, note cette particularité :

Très préoccupés en effet de dégager la cause profonde du comique, nous avons dû négliger jusqu'ici une de ses manifestations les plus remarquées. Nous voulons parler de la logique propre au personnage comique et au groupe comique, logique étrange, qui peut, dans certains cas, faire une large place à l'absurdité⁷².

Le champ lexical tourne bel et bien autour de l'étonnant, du hors normes.

Cette forme d'absurdité qui permet de chambouler le cadre habituel de la mise en scène s'appuie sur plusieurs facteurs. Dans *Zazie dans le métro*, c'est par une mise à nue sans détours du processus de représentation ; dans *Midnight's Children* et *Crève-matin*, elle s'exprime à travers l'irrationnel, présenté comme réel. Cette insertion d'éléments fantaisistes, extraordinaires dans le vécu « réel » des personnages, sans que cela soit vécu comme quelque chose de bizarre, est une des caractéristiques principales du réalisme magique. Si ce courant n'a pas pour but de faire rire, il s'applique néanmoins à mon sujet d'étude puisque mes trois auteurs, à des échelles différentes, utilisent des procédés qui lui correspondent. Je l'aborderai donc en tant qu'outil du texte humoristique.

Sans entrer dans les détails de ce terme, complexe et abondamment étudié, je me dois de préciser en quoi son utilisation est justifiée dans mon étude.

Avant d'aborder ses caractéristiques, notons que dès sa première utilisation, et bien que le contexte de son émergence fût la peinture et non la littérature, son utilisation rejoint celle de mon étude : le critique allemand Franz Roh crée le terme pour qualifier le postimpressionnisme et trouver une autre voie, entre deux extrêmes picturaux de l'époque : les

⁷¹ Vandeuren et Vandeuren, *Théorie générale sur le rire et l'humour* (2016).

⁷² Bergson Henri, p. 138

réalistes / impressionnistes, et les expressionnistes. Cette idée de trouver une nouvelle forme d'expression restera, en dépit de l'abondance d'études littéraires qui ont suivi, la pierre angulaire du contexte dans lequel j'utilise cette notion. Afin de le définir plus littérairement, je suivrai la thèse de Stéphanie Walsh Matthews⁷³ qui, afin de pouvoir dérouler sa réflexion, nous offre un condensé des théories portant sur ce terme⁷⁴. Ainsi, à la lumière de ses lectures, certaines caractéristiques sont dégagées, qui s'appliqueront à mon sujet d'étude : le réalisme magique est l'insertion du paranormal dans le normal, sans que la voix narrative ou les personnages ne questionnent cette présence, contrairement au fantastique. L'inversion de l'ordre du réel est donc *de facto* « valide »⁷⁵; le lecteur accepte cette « résolution antinomique »⁷⁶ favorisée par la narration neutre, et enfin une nouvelle façon de voir le monde émerge, qui éclaire de façon critique le contexte socioculturel de l'œuvre.

Certains points comme l'inversion des codes, la neutralité du ton ou encore l'émergence d'une nouvelle vision se retrouvent directement dans l'écriture humoristique, et nous verrons en quoi les autres caractéristiques s'intègrent et favorisent l'humour⁷⁷.

⁷³ Walsh Matthews, « Le réalisme magique dans la littérature contemporaine québécoise ». Thèse de Doctorat, Université de Toronto, 2011.

⁷⁴ Elle s'appuie principalement sur les textes de Katherine Roussos, Amaryll Chanady, Charles Scheel ou encore Stephen Slemon.

⁷⁵ Walsh Matthews, p. 56

⁷⁶ À savoir le fait que le surnaturel soit présenté comme naturel. Voir Amaryll Chanady, *Magical Realism and the Fantastic: resolved versus unresolved antinomy* (1985).

⁷⁷ Le réalisme magique est considéré ici à la fois comme possibilité d'expression pour le texte humoristique, et comme outil d'analyse d'un phénomène qui s'est avéré commun et significatif dans les trois œuvres : comment l'irréel est inséré avec humour dans le réel pour détruire l'illusion romanesque afin de décrire des situations tragiques. Après avoir réalisé la récurrence de ce fait dans mon corpus, il convenait de trouver un procédé littéraire qui en rendait compte. Dans mes recherches sur le réalisme magique sont apparus les difficultés à définir ce terme, et le débat qui l'opposait à celui de « lo real maravilloso » (terme introduit par Alejo Carpentier) ; un point de jonction entre ces différentes discussions m'a particulièrement intéressée : « For [Rodríguez Monegal] the various attempts which included magical realism and « lo real maravilloso » had something in common : « they all attempt to offer a formula to overcome the limitations of mimetic realism » » (Reed Kenneth, *Magical realism : a problem of definition*, p. 187). Ce postulat est mon point de départ pour une analyse du réalisme merveilleux dans un texte humoristique : ce procédé est une autre manière de sortir de la mimesis.

La littérature, en tant que mode et monde de représentation, fournit un support idéal à l'exploration des visions innovantes permises par l'humour. Les spécificités de l'écriture permettent de créer des univers imaginaires surréalistes, absurdes, sans autre limite que celle des mots. L'humour, par son étrangeté et parce qu'il se rit des conventions, parvient à abolir cette ultime limite. Et le contexte de la fiction l'aide à atteindre sa pleine puissance.

Dans les trois œuvres, le réalisme magique, allié à l'humour, sert avant tout à représenter la représentation en révélant le processus de création. Les appels aux lecteur.ice.s, ainsi que les pauses dans le récit sont multiples, pour bien s'assurer que nous ne nous plongeons pas trop dans l'histoire.

Afin d'atteindre la destruction de l'illusion romanesque, Claude Daubercies passe par Turold, un des personnages principaux dans *Crève-matin*. Ce chat a la faculté de communiquer avec certains humains (en l'occurrence les enfants qu'il accompagne). L'animal est humanisé avec humour, puisque ses facultés dites humaines lui servent à décrier notre espèce. Cette anthropomorphisation permet en effet de représenter un regard totalement extérieur sur les Hommes, ce qui est d'ailleurs son « travail », comme je l'ai déjà mentionné, il « [...] dédiait ses vies récursives à l'examen des manifestations éruptives de la barbarie humaine, [il] ne manquait pas de mauvais souvenirs »⁷⁸. Le fait, pourtant assez triste, est présenté sous un angle presque scientifique, d'étude, ce qui le dédramatise, tout en permettant d'insister sur l'idée. La représentation de la barbarie humaine, en passant par le chat savant, s'éloigne d'une forme de mimesis classique, et défie les codes classiques de l'écriture. D'autant plus que ce personnage est présenté non pas comme une exception mais comme quelque chose de réel, de

⁷⁸ Daubercies, p.10

normal. Le lecteur accepte sa faculté et se fie à ses jugements, à l'autorité qu'il dégage. Un parallèle peut être fait avec un autre personnage littéraire de chat : celui du *Maître et Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov, généralement cité comme un roman empreint de réalisme magique. Dans les deux cas « l'incursion du surnaturel sert à déstabiliser la réalité quotidienne, afin de créer un discours subversif »⁷⁹.

Salman Rushdie s'écarte également de la mimesis dans *Midnight's Children*, en jouant avec les procédés linguistiques, les transformant au gré de l'humour et du réalisme magique. Dès le départ, il nous plonge dans un univers fait de paradoxes, en présentant l'histoire comme un conte, une fiction, tout en affirmant livrer un récit historique, réel et cohérent⁸⁰. L'intention semble sérieuse mais cette gravité est brisée par l'ironie du processus, et par les anecdotes qui émaillent le récit. Difficile de rester complètement sérieux lorsque le narrateur présente comme un fait incontestable et plausible le passage du figuré au littéral de certaines expressions : quand le père de Saleem, Ahmed Sinaï, voit ses comptes gelés par l'État Indien (tout nouvellement indépendant et plongé dans une période noire de traque politique et religieuse), le mot est pris au pied de la lettre, et le sens détourné : « Amina ! Come here, wife! The bastards have shoved my balls in an ice-bucket! [...] - Oh my goodness, janum, I thought you were just talking dirty but it's true! So cold, Allah, so coooold, like little round cubes of

⁷⁹ Roussos Katherine citée dans Walsh Matthews Stephanie, *Le réalisme magique dans la littérature contemporaine québécoise*, p. 10

⁸⁰ Sur cette question, notons que Salman Rushdie étant régulièrement cité comme auteur utilisant le réalisme magique, l'association du terme à son œuvre est plus évidente qu'avec Claude Daubercies. Cependant, c'est surtout du fait du contexte socio-culturel du roman (la décolonisation), ce qui est le point de départ d'un débat plus récent autour du réalisme magique : sa capacité, au-delà des frontières latino-américaines, à permettre à des voix marginalisées de s'exprimer et de contrer la force impériale. À ce sujet, voir notamment Stephen Slemon, *Magic realism as a postcolonial discourse*. Cependant, dans cette étude, je n'ai pas voulu m'enfermer dans une analyse postcoloniale de *Midnight's Children*, ce qui explique pourquoi j'étudie le réalisme magique principalement en tant qu'outil de destruction de l'illusion romanesque, favorisant l'émergence de nouvelles visions du monde.

ice! »⁸¹. La métaphore du « gel » des biens d'Ahmed s'incarne dans le gel de ses organes génitaux, la répression étatique touche donc jusqu'au corps des citoyens. Le tragique de la situation (cette violence de l'État est une réponse aux activités politiques et à la croyance religieuse du personnage) est contrebalancé, toujours, par un humour assez grinçant, allié au réalisme magique. En effet le narrateur glisse cette information avec la remarque sexuelle de la femme d'Ahmed, qui porte à rire (« I thought you were just talking dirty »), tout en affirmant le caractère véridique de l'anecdote : « Such things happen; after the State froze my father's assets, my mother began to feel them growing colder and colder »⁸². Mais est-ce vraiment une façon d'adoucir les choses ? L'auteur insiste sur la gravité des actions entreprises par l'État indien, qui servent à agresser les citoyens, dans leur intimité. Le réalisme magique et l'humour noir servent, comme chez Claude Daubercies, à entrer dans une nouvelle forme de représentation, en utilisant des angles inédits pour traiter des sujets graves, notamment du biopouvoir⁸³. Il sert aussi, en inversant les codes du réel et du surnaturel, à présenter les récits censés contenir des vérités incontestables comme des mythes.

Ces procédés se complètent et insufflent de la cohérence à l'ensemble de la démarche, l'humour étant propice aux jeux de mots, donc aux figures de style favorisant des analogies surprenantes voire absurdes, et le réalisme magique permettant de les incarner dans une représentation qui se veut plus représentative et plus forte (en images et en émotions) qu'une forme de mimesis classique et qu'une vision rationnelle du monde.

⁸¹ Rushdie p. 154

⁸² Rushdie p. 154

⁸³ Ce terme, inventé par Michel Foucault, fait référence aux mécanismes permettant aux états de contrôler jusqu'au corps des citoyens, à échelle individuelle et collective. Voir notamment Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, tome I : La volonté de savoir et Il faut défendre la société*.

2. L'absurde par le néo-français

L'humour vient donc contaminer un procédé littéraire, en extirpant quelques-unes de ses caractéristiques afin qu'elles servent ses visées : briser l'illusion romanesque. Raymond Queneau, comme on l'a vu, n'a pas recours à une forme de réalisme magique. Dans son roman, tout se fait à travers le langage. Véritable plaidoyer pour une nouvelle langue, le néo-français brise l'illusion romanesque et permet à l'auteur de développer une nouvelle forme de représentation.

Il crée tout d'abord un narrateur inédit, hybride, qui au lieu de nous aider à entrer dans le récit, s'efforce de nous maintenir à distance. Il est impossible de lire *Zazie dans le métro* comme un roman classique, dans lequel tout est fait pour que nous oublions qu'un créateur se cache derrière l'histoire. Dans ce livre, l'écrivain met en avant le geste de l'écriture, et ce de façon totalement littéraire. L'exemple le plus significatif réside dans la façon qu'a le narrateur de choisir (de façon arbitraire) ce qu'il nous dit ou ce qu'il nous cache. Zazie, un matin, s'échappe de chez son oncle pour aller découvrir la ville. Mais à peine sortie de l'immeuble, elle est rattrapée par Turandot, un ami de Gabriel, qui lui bloque le passage. Pour se défaire de l'autorité de l'adulte, Zazie a recours (comme souvent dans le livre) à une ruse très crue et loin d'être enfantine : elle crie au secours afin d'attirer les passants pour leur faire croire qu'elle est victime d'un pédophile. La situation pourrait sembler assez lourde, sans les commentaires du narrateur : « - Je ne veux pas aller avec le meussieu, je le connais pas le meussieu, je veux pas aller avec le meussieu. Exétéra »⁸⁴. En plus de participer au manifeste pour son néo-français, le « exétéra » souligne le caractère théâtral et puéril de la scène. Scène qui tourne bien vite à

⁸⁴ Queneau, Foucault, et Ferranti, p.32

l'absurde et au comique, lorsque Zazie affirme que Turandot « [lui] a dit des choses sales »⁸⁵. Une patiente s'enquiert, « alléchée »⁸⁶, de ce que la petite entend par là. Zazie lui glisse alors « quelques détails dans l'oreille »⁸⁷. C'est ensuite au tour d'un homme de demander quels sont ces fameux détails, avant de s'exclamer « Oh ! [...] j'avais jamais pensé à ça »⁸⁸. Au fur et à mesure que la scène avance, la curiosité du lecteur est titillée, exaltée, et jamais satisfaite : « Il se tourne vers un autre citoyen : « Non mais, écoutez-moi ça... (détails). C'est pas croyab »⁸⁹ ; « une femme dit : - Comprends pas. Un homme lui explique. Il sort un bout de papier de sa poche et lui fait un dessin avec un stylo à bille »⁹⁰. Les didascalies « (détails) » sont utilisées à plusieurs reprises. Ainsi, le narrateur ne nous donne pas accès à toutes les informations.

Cela s'inscrit dans le mouvement humoristique du voilement / dévoilement, puisque si la scène porte à rire, on ne peut se défaire d'une sensation provoquée par de la curiosité malsaine. Et c'est finalement sur cela que Raymond Queneau insiste. En voilant les « détails zaziqes »⁹¹, l'auteur met en valeur notre envie de savoir. En brisant l'illusion romanesque, il nous pousse à voir autre chose, de très sérieux : le rapport très hypocrite qu'entretient la société avec le sexe. Les passants, censés être là pour délivrer une enfant des griffes d'un « satyre »⁹², sont finalement bien plus captivés par les détails livrés par l'imagination de Zazie. Et, pour nous qui savons que Zazie est seule auteure de ces détails, un certain sentiment d'étrangeté s'installe : une petite fille d'une dizaine d'années peut-elle avoir une telle

⁸⁵ Queneau, Foucault, et Ferranti, p. 33

⁸⁶ Queneau, Foucault, et Ferranti, p. 33

⁸⁷ Queneau, Foucault, et Ferranti, p. 33

⁸⁸ Queneau, Foucault, et Ferranti, p. 33

⁸⁹ Queneau, Foucault, et Ferranti, p. 33

⁹⁰ Queneau, Foucault, et Ferranti, p. 34

⁹¹ Queneau, Foucault, et Ferranti, p. 33

⁹² Queneau, Foucault, et Ferranti, p. 37

connaissance du sujet ? Par ailleurs, la scène (qui n'a aucun intérêt romanesque) occupe trois pages, ce qui est une autre façon d'appuyer le fait que l'on ne doit pas s'attendre à une cohérence, une clarté dans le récit, menant à une forme de morale ou d'enseignement quelconque.

L'absurde s'exprime aussi par des rimes de situation, au sein desquelles l'illusion romanesque est mise à mal. Ainsi, lorsque Gabriel souhaite simplement inviter son ami Charles à rester déjeuner, la conversation tourne vite au ridicule, et la place qu'elle prend au sein du récit est sans commune mesure avec le contenu des propos :

Tiens bonjour toi, dit à Charles Gabriel. Tu restes déjeuner avec nous ?
C'était pas entendu ?
Jte lrappelle, simplement.
Y a pas à me lrappeler. Jl'avais pas oublié.
Alors disons que je te confirme mon invitation.
Ya pas à mla confirmer puisque c'était d'accord.
Tu restes donc déjeuner avec nous, conclut Gabriel qui voulait avoir le dernier mot.
Tu causes tu causes, dit Laverdure, c'est tout ce que tu sais faire.⁹³

L'échange fait écho, presque mot pour mot, à une conversation du début de roman⁹⁴. Encore une fois, aucun intérêt romanesque dans les propos rapportés, celui-ci est ailleurs : avant tout, la scène a pour but de déclencher le rire. Il est provoqué par l'absurdité et l'inutilité de la discussion et il passe également par le néo-français. En effet, ces quelques phrases semblent avoir été écrites principalement pour permettre à l'auteur de jouer sur les différentes possibilités d'écriture. Par exemple, la reprise du « Y a », écrit de deux façons différentes sans que le sens ne soit changé souligne une fois de plus le despotisme orthographique de la langue française. Surtout dans une situation aussi familière, ce qui permet également de justifier la

⁹³ Queneau, Foucault, et Ferranti, p. 69

⁹⁴ « - Oui, dit Gabriel. Et après tu restes dîner avec nous. – C'était pas entendu ? – Si. – Alors ? – Alors, je confirme. – Y a pas à confirmer puisque c'était entendu. – Alors, disons que je te le rappelle des fois que t'aurais oublié. – J'avais pas oublié. – Tu restes donc dîner avec nous. » Queneau, Foucault, et Ferranti, p. 16

création du néo-français. Ensuite, l'ensemble de ces caractéristiques participe à la destruction de l'illusion romanesque, étant donné que le lecteur est méthodiquement sorti de l'histoire, en l'espace de quelques lignes : tout d'abord, la répétition de la situation nous renvoie au début du roman, et nous donne une impression de déjà-vu. Ce qui, associé au sujet de la discussion, n'aide pas à capter ou attiser notre intérêt. Enfin, l'utilisation du langage familier et l'aspect graphique des mots nous dirigent vers une réflexion sans lien avec la discussion de Charles et Gabriel.

Les mots sont, en un sens, relégués à leur rang de mots. Ils peuvent être creux, et la vacuité du langage est appuyée par la dernière phrase de l'échange. Laverdure, le perroquet, s'applique à signaler aux deux hommes que leur dialogue est une perte de temps autant qu'une perte de mots. Son intervention est elle-même une rime de situation, dans la mesure où cette phrase revient tout au long du roman⁹⁵. Le procédé est une mise en abyme des propos rapportés, puisque c'est un perroquet qui prononce la phrase. Il martèle donc, de façon méthodique, que les hommes passent une bonne partie de leur temps à se répéter, pour finalement ne rien dire, ou presque. C'est, bien sûr, un des points qui rend la phrase comique.

Encore une fois, la transgression des codes langagiers provoque le rire tout en permettant la transmission de propos sérieux. Et cette insubordination face aux codes littéraires permet d'aborder des sujets de façon innovante. Cela est parfaitement illustré, dans les trois œuvres, à travers la représentation de l'enfance.

⁹⁵ Queneau, Foucault, et Ferranti, p. 21, p. 27, p. 29, p. 69, p. 184, p. 138, etc.

3. La représentation décalée de l'enfance comme exemple de subversion humoristique

Comme indiqué au début de cette étude, *Zazie dans le métro* et *Crève-matin* peuvent passer pour des romans initiatiques. Cependant, ce genre est parodié dans les deux récits, et cette fausse piste sert à nous mener sur d'autres chemins, où la représentation de l'enfance sort complètement des cadres habituels.

La trame de *Crève-matin* se focalise sur trois orphelins : Sylvain, Séréta et Sirtène, dit Titène. Dans les premières pages, leur vie apparaît aussi difficile qu'innocente. Ils vivent ensemble dans une maisonnette accolée à une abbaye, et se nourrissent des quelques restes que veulent bien leur donner les moines. Ils savent que leur existence est pénible, et semblent à la fois très conscients et très naïfs, tant leur langage est simple, enfantin : « C'est pas parce qu'ils ne nous ont pas jetés dans le fossé qu'ils ont le droit de nous faire mourir au travail. [...] à quoi ça sert de vivre comme ça, hein ? – Tu as raison, dit Séréta. C'est pas juste ça »⁹⁶. Au début du roman, ils ont l'espoir d'améliorer leur sort. C'est en partie ce qui les pousse à s'échapper lorsque leur vie est menacée : un jour, le frère cadet dérobe, sans le savoir, une relique. À partir de cet événement, ils ne feront plus que fuir, à la recherche d'un lieu où s'établir et vivre en paix. Mais leur quête, loin de mener à un apprentissage, s'apparente à une suite d'échecs, un sillage de mort et d'horreurs. Généralement, les différentes étapes d'un roman initiatique sont des événements dont les protagonistes ressortent changés, grandis. Ici, aucune signification n'émerge. Simplement, petit à petit, leur innocence fait place à de la résignation, puis à des pulsions de mort. Si les récits d'apprentissage se terminent sur une forme

⁹⁶ Daubercies, p. 31

d'achèvement, d'accomplissement de soi, dans *Crève-matin*, la seule conclusion possible semble être la mort, et c'est très logiquement que le récit se conclue sur trois suicides. Finalement, si quête il y a, la maturité qu'elle confère les pousse à quitter définitivement ce monde. La parole enfantine sert donc principalement à appâter le lecteur pour mieux lui décrire, presque l'air de rien, la barbarie humaine. En témoigne le moment où nous est rapportée leur histoire familiale :

Dom Evrard, le père supérieur de l'abbaye de Thécelles leur avait dit un jour que leurs parents étaient venus d'ailleurs, qu'ils n'étaient pas chrétiens, qu'on avait dû les enfermer dans une cave jusqu'à la naissance de Titène et qu'après, la Justice de Dieu s'était occupée d'eux pour le plus grand bien de leur âme⁹⁷.

Cependant, malgré le poids de leur histoire passée, l'humour persiste : tout d'abord, le fait que le sort s'acharne à ce point sur trois malheureux orphelins devient de moins en moins crédible. Et le ton, enfantin justement, continue de trancher avec ce qui est rapporté. Le lecteur oscille donc entre empathie et rire (presque nerveux), sans échapper à une représentation extrêmement juste, parce que simple, de la cruauté.

Dans *Zazie dans le métro* la représentation de l'enfance n'en est pas une aussi dure et sans espoir. L'innocence semble simplement être inexistante, ou plutôt c'est une catégorie que l'on peut ranger dans un autre monde : celui des adultes. Dans le livre, les relations adultes / enfants sont inversées. Zazie est connue pour son langage cru (en témoignent les « mon cul »⁹⁸ qu'elle nous livre à intervalles réguliers), mais, surtout, elle se permet de porter un jugement ironique sur le comportement des adultes. Lorsque Gabriel et Charles se disputent à propos de l'identification des monuments parisiens, Zazie intervient pour les recadrer :

⁹⁷ Daubercies, p. 13

⁹⁸ Queneau, Fourcaut, et Ferranti p. 12, p. 14, etc.

« Vous, dit Zazie avec indulgence, vous êtes tous les deux des petits marrants »⁹⁹, puis « Les petits farceurs de votre âge, dit Zazie, ils me font de la peine »¹⁰⁰. Dans un roman d'apprentissage classique, l'oncle serait en mesure d'instruire sa nièce, de lui « apprendre » la vie. Le schéma esquissé par le synopsis du roman, à savoir une petite campagnarde qui passe quelques jours chez son oncle pour visiter la capitale française, serait propice à ce genre d'initiation. Mais ce serait sans compter sur l'humour, qui vient prendre à contre-pied les attentes lectorales : en dehors du langage de l'enfant, qui fait rire puisqu'il apparaît en décalage avec son âge, le fait que ce soit Zazie qui prenne le dessus sur les autres protagonistes est drôle, tout en permettant de dévoiler les tabous hypocrites de la société. Une conversation entre Zazie et Charles illustre particulièrement bien mes propos : lors d'un passage où ils se retrouvent seuls, elle décide de le questionner sur sa vie amoureuse. Elle insiste lourdement pour avoir des détails, et Charles apparaît complètement impuissant, incapable de répondre correctement à une curiosité très déplacée selon les mœurs habituelles. Cependant, la petite se montre implacable, jusqu'à l'estocade finale qui mènera à l'abandon pur et simple de Charles, qui préfère partir en courant plutôt que de tenter de répondre :

C'est tout ce que vous savez dire : « Ça va ça va. » Vous devez être un refoulé. – Ce qu'elle est emmerdante. - Allez, râlez pas, racontez-moi plutôt vos complexes. [...] Les femmes ça vous fait peur, hein ? – Moi je redescends. Parce que j'ai le vertige. Pas devant ça (geste). Mais devant une mouflette comme toi¹⁰¹.

Finalement, c'est encore elle qui résume le mieux cette inversion humoristique des rapports d'apprentissage, dans une phrase qui met à mal la prétendue science infuse des adultes (grâce à leur expérience) tout en rappelant le côté surprenant de Zazie, le tout dans une formulation

⁹⁹ Queneau, Foucault, et Ferranti, p. 14

¹⁰⁰ Queneau, Foucault, et Ferranti, p. 86

¹⁰¹ Queneau, Foucault, et Ferranti, p. 90

qui reste néanmoins enfantine : « Grandes personnes mon cul, répliqua Zazie. Il veut pas répondre à mes questions »¹⁰². Le malaise de Charles est d'autant plus drôle qu'il est teinté d'hypocrisie : les références à son comportement sexuel vis-à-vis de sa compagne reviennent souvent dans le roman¹⁰³.

Le décalage humoristique s'incarne dans la volonté et la capacité qu'a Zazie de « torturer » mentalement les adultes ; et cette forme de cruauté infantile se retrouve dans *Midnight's Children*. Le narrateur, lorsqu'il est enfant, décide de rendre publique la relation extraconjugale entre une de ses tantes et son premier amour en dévoilant leur rendez-vous hebdomadaire. Pour arriver à ses fins, il découpe des mots dans des journaux, puis les recolle pour créer une note anonyme : « COMMANDER SABARMATI (my note read) WHY DOES YOUR WIFE GO TO COLABA CAUSEWAY ON SUNDAY MORNING ? »¹⁰⁴. L'entreprise de délation, déjà étonnante pour un enfant, n'a rien d'innocent ou de naïf : « I felt the delight of the snake who hits its target, and feels its fangs pierce it's victim's heel... »¹⁰⁵. Elle se conclut sur un double meurtre (le commandant ayant décidé de se faire justice tout seul) et sur Saleem, enfant, qui nous révèle son caractère quelque peu mégalomane en avouant les motifs de son action (qui sont les mêmes pour la majorité de celles entreprises dans le roman) : « But Commander Sabarmati was only a puppet ; I was the puppet-master, and the nation performed my play »¹⁰⁶.

¹⁰² Queneau, Foucault, et Ferranti, p. 102

¹⁰³ Mado Ptits-Pieds, faisant référence à Charles : « Par exemple je le rencontre quelquefois dans l'escalier. Alors on tire un coup, sur les marches du palais », ou encore, après que ces deux personnages se soient fiancés : « Au fond, y aura rien de changé, sauf que, quand on tirera un coup, ça sera dans la légalité ». Queneau, Foucault, et Ferranti, p. 141, p. 77

¹⁰⁴ Rushdie, p. 299

¹⁰⁵ Rushdie, p. 299

¹⁰⁶ Rushdie, p. 300

Ces trois romans nous emmènent donc loin, bien loin des représentations habituelles de l'enfance, et le chemin est ouvert, dans les trois cas, par le ton humoristique qui nous les rapporte. Nous restons dans des formes de décalage, le but demeure le rire du lecteur, et, dans le même mouvement, certaines réalités cruelles, généralement laissées de côté parce que jugées gênantes nous sont dévoilées. Dévoilement et humour sont construits, invariablement et nécessairement, dans le langage. Lieu de tous les décalages, il est le moyen incontournable pour représenter de façon romanesque. Et ce, même s'il doit pour cela accepter d'être subverti, même s'il doit en un sens se sacrifier à l'autel de l'humour, pour finalement se renouveler et renouveler les possibilités de représentation.

C. Le langage

1. Les écarts de langage et les écarts de sens

Le processus humoristique est mis en branle dans le langage, principalement par effet de contrastes. L'alternance entre le langage familier et le langage soutenu est une des façons de provoquer le rire, et de participer au mouvement de voilement / dévoilement.

Dans *Crève-matin*, pour se moquer du comportement déplacé et sexiste d'un badaud, le narrateur utilise un vocabulaire en décalage avec la scène. Après avoir proposé à Séréta, dans des termes douteux, de lui faire office de proxénète, l'homme est décrit comme suit : « l'aimable gentilhomme punctua sa question d'un énergique malaxage de braguette »¹⁰⁷. Ses propos comme sa posture sont ridiculisés par le langage soutenu de la description.

¹⁰⁷ Daubercies, p. 56

En ce qui concerne le vocabulaire religieux et la description des membres du clergé, les écarts opérés par Claude Daubercies ne sont pas anodins. Ainsi, lorsque Titène offre un écureuil à un moine, ce dernier le remercie ainsi : « Dieu te garde en sa merci ! Et le pieux sciuridiphage enfourna la bestiole dans sa besace dont il ressortit un œuf : - Et voilà pour toi Titène, cet œuf de géline que tu sauras chrétiennement partir avec ton frère Sylvain et ta sœur Séréta la pucelette ! »¹⁰⁸. Le néologisme « sciuridiphage », en référence à l'écureuil, tranche avec le terme « bestiole » qui suit, mais, surtout, le qualificatif « chrétiennement » est en décalage avec celui de « pucelette » qui sert à désigner Séréta. De plus, il est assez ironique bien que subtil que le moine encourage l'enfant à partager « de façon chrétienne » un œuf de poule, en trois portions.

L'ironie face à la religion est généralisée, comme en témoigne cette association déjà citée : « un instant il [Turolde] se posa aussi la question de l'existence de Dieu puis il replongea dans le nettoyage méticuleux de son anus »¹⁰⁹. Dans la majorité des cas, le langage châtié est réservé dans ce récit au narrateur, ce sont les personnages qui s'expriment de façon familière. Et, même lorsque l'on trouve une exception à cette règle, elle sert à se moquer de celui qui s'exprime (dans l'exemple qui suit, il s'agit un sergent au service du pouvoir religieux). Le caractère inhabituel de la prose est souligné directement après la tirade : « Le sergent énonça, d'une traite, le chef d'accusation : « Pratique suspecte de la phytothérapie ». Tout l'après-midi, il avait répété la phrase mais ses efforts étaient récompensés, il avait dit le mot sans se prendre les moustaches »¹¹⁰. En dehors des écarts de langage, les écarts de sens, entre la gravité de ce qui est dit et la légèreté du ton, font légion. Comme je l'ai mentionné en

¹⁰⁸ Daubercies, p. 12

¹⁰⁹ Daubercies, p. 31

¹¹⁰ Daubercies, p. 37

analysant la représentation de l'enfance, beaucoup de descriptions assez cruelles passent par la bouche d'enfants supposément innocents. Ainsi, la tradition des reliques est mise en perspective et ridiculisée par Titène, dans un langage assez simple : « C'est p'tête pas bien de voler des reliques mais c'est pas mieux de couper comme ça les gens en morceaux ! »¹¹¹. Remarque qui lui vaut une gifle de la part du moine, geste qui sonne comme un aveu d'impuissance face à la logique de l'enfant.

Chez Raymond Queneau également les écarts entre le sens des propos et leur formulation est à la fois drôle et lourde de sens. Pour Laurent Fourcaut, qui analyse le livre dans l'annexe de l'édition *Folioplus*, « le véritable protagoniste, le seul, de ce roman, c'est le langage. D'une part, et c'est le coup le plus rude porté à l'effet-personnage, la cohérence de la parole des personnages, un des fondements principaux de l'illusion réaliste, est détruite, méthodiquement »¹¹². Cette destruction, opérée entre autres par la « rupture » entre « l'être social, culturel »¹¹³ et les « discours, du point de vue du niveau de langue et du style »¹¹⁴, constitue « une des principales sources du comique dans le roman »¹¹⁵. Effectivement, comme démontré, elle participe à briser l'illusion romanesque en sortant le lecteur du récit. Mais, pour aller plus loin, je postule que cette destruction est également une des composantes de l'impulsion de dévoilement propre aux écrits humoristiques. La différence qu'il existe entre les classes sociales dans une même société est discrètement mise en avant, notamment par l'association entre le niveau de langue utilisé par le narrateur et le sujet de ses propos : « Une dame de la haute société qui passait d'aventure dans le coin en direction des bibelots rares

¹¹¹ Daubercies, p. 39

¹¹² Queneau, Foucault, et Ferranti, p. 242

¹¹³ Queneau, Foucault, et Ferranti, p. 242

¹¹⁴ Queneau, Foucault, et Ferranti, p. 242

¹¹⁵ Queneau, Foucault, et Ferranti, p. 242

daigna s'arrêter. Elle s'enquit auprès de la populace de la cause de l'algarade »¹¹⁶. Pour reprendre le champ lexical du virus, le narrateur semble contaminé par le langage qu'induit la classe sociale du personnage, et souligne les strates sociales qui constituent notre société et qui sont marquées, de façon artificielle, par les différents niveaux de langage.

Chez Salman Rushdie, les écarts de langage, de classe et de sens prennent toutes place dans une relation : celle entre les deux « narrateurs », Saleem et Padma. Ils nous livrent chacun une version bien à eux de la même histoire. Bien que se situant à encore un autre niveau du texte, le processus reste le même : transgression des codes, décalage, contraste, effet comique. La version de Saleem, narrateur principal, se range du côté du fantastique, de la « free translation »¹¹⁷, tandis que celle de Padma serait une version « faithful »¹¹⁸ de l'histoire. La première, la moins vraisemblable, est pourtant la principale, puisque Saleem détient la voix narrative. Cependant, et c'est de là que vient le contraste comique, Padma intervient régulièrement, justement pour questionner Saleem sur les incohérences de son récit, et pour les lui reprocher. Comme le dit Jenni Ramone, qui étudie la notion de traduction dans *Midnight's Children*,

when the story is inflected with too much of Saleem's interfering mind and not enough of logic, Padma is on hand to ask for clarification: "What? ... What's this now?". When the digressions and hesitations overpower the linearity, Padma commands: "Why you're waiting? Begin"¹¹⁹.

Elle analyse ce phénomène sous l'angle de la réécriture postcoloniale de l'Histoire, cependant il contient un grand potentiel humoristique. En parlant ainsi, Padma sape l'autorité conférée à Saleem par son statut de narrateur (qui n'était déjà pas très élevée), et conteste l'ensemble de

¹¹⁶ Queneau, Foucault, et Ferranti, p. 48

¹¹⁷ Ramone, "Faithful versus Free: Padma and Saleem as Competing Translators" (2014). p. 1

¹¹⁸ Ramone, p. 1

¹¹⁹ Ramone, p. 8

son récit. Il existe un gouffre entre les événements racontés par Saleem et la version de Padma, bien plus terre à terre. Ce qui crée tout naturellement un écart total de sens entre les récits. Le lecteur est une fois de plus placé dans une zone grise, puisqu'il est difficile de savoir sur lequel s'appuyer. Cette pluralité des points de vue, outre son côté comique, est partie intégrante du mouvement créé par l'humour, point que je développerai dans mon deuxième chapitre.

Encore une fois, ces écarts montrent des (modes de) représentations variées de la réalité, qui, au sein même du processus langagier, se font souvent sous forme de figures de style d'analogie, clefs de voûtes des nouvelles retranscriptions du réel que propose l'humour.

2. Tropes et analogie au service de l'humour

Plusieurs parallèles sont possibles entre l'utilisation des tropes dans les œuvres à l'étude, et la notion d'humour. Avant d'aborder certains tropes en particulier, il suffit de se pencher sur la définition du terme pour voir un premier lien émerger : « **TROPE** n.m (du gr. *tropos*, tour, manière). **STYL**. Figure qui consiste à employer un mot ou une expression dans un sens figuré (métonymie, métaphore, etc.) »¹²⁰. L'étymologie du terme renvoie à la notion de mouvement, ces images effectuent des déplacements figuratifs pour arriver à de nouvelles possibilités de sens, ce qui est accentué par le suffixe phore qui vient du grec « phoros », « porteur ». Il y a donc décalage, déplacement, d'un sens vers un autre. Par ailleurs, le fait qu'il y ait figure implique une forme de voilement (donc de dévoilement à venir). Ce deuxième sens n'est pas évident puisqu'il n'est plus calqué sur la mimesis. De plus, les tropes, tout comme l'humour, sont parfois utilisés de façon parcimonieuse, et font parfois partie de toute l'économie du récit : une autre analogie est donc possible, à la lumière des notions

¹²⁰ Larousse (Firme), *Le petit Larousse illustré en couleurs* (2012). p. 1117

d'humour comme « condiment » ou « aliment ». Il ne s'agira pas, dans cette partie, d'analyser les tropes en parallèle à l'humour, mais de voir comment certains interagissent avec lui, et ce qui découle de leur rencontre et de leur association dans des œuvres littéraires.

Dans *Crève-matin* et *Zazie dans le métro* les tropes sont comparables à l'humour comme « condiment », et bien que les exemples que l'on trouve dans ces livres puissent aussi me permettre de développer mon argumentation, je me concentrerai sur *Midnight's Children*, qui est bâti sur des figures de style. Une utilisation aussi poussée est, elle, comparable à la présence de l'humour comme « aliment » dans les œuvres. L'auteur utilise un savant mélange entre métaphore et métonymie, figures classiques subverties par l'humour. Avant tout, notons les définitions sur lesquelles nous nous baserons dans cette analyse :

MÉTAPHORE : c'est le plus élaboré des tropes car le passage d'un sens à l'autre a lieu par une opération personnelle fondée sur une impression ou une interprétation et celle-ci demande à être trouvée sinon revécue par le lecteur. Bien qu'il s'emploie aussi dans un sens élargi, le mot métaphore n'est pas, au sens strict, synonyme d'image littéraire : il est la forme la plus condensée, réduite à un terme seulement. En effet, à la différence de l'allégorie, il y a un phore unique, quoique celui-ci puisse être évoqué par plusieurs mots. À la différence de la comparaison, ce phore est mêlé syntaxiquement au reste de la phrase, où se trouve habituellement l'énoncé du thème.

MÉTONYMIE : Trope qui permet de désigner quelque chose par le nom d'un autre élément du même ensemble, en vertu d'une relation suffisamment nette.¹²¹

Deux exemples sont très représentatifs de l'alliance entre humour et figures de styles : le premier est la façon dont Saleem justifie son entreprise de « retranscription » de l'histoire, à savoir à travers la nécessité de laisser une trace des événements. Étant lui-même, au moment de l'écriture, un confectionneur de chutneys, il compare son activité littéraire à la mise en bocaux de produits alimentaires pour les conserver. Il introduit le thème avec une phrase à

¹²¹ Dupriez, *Gradus* (2017). pp. 23-24

double sens : « I, Saleem Sinai, [...] have dedicated my later days to the large-scale preparation of condiments »¹²² ; avant d'assumer complètement la comparaison : « And my chutneys and kasaundies are, after all, connected to my nocturnal scribbling – by day amongst the picklevats, by nights within these sheets, I spend my time at the great work of preserving. Memory, as well as fruit, is being saved from the corruption of the clock »¹²³. Elle se poursuit tout le long du récit, elle est même présente à sa toute fin : « One empty jar... How to end [...] but the future cannot be preserved in a jar ; one jar must remain empty... what cannot be pickled... »¹²⁴. Et cette analogie oscille entre métaphore et métonymie. En effet, l'interprétation que l'on fait de l'image est liée aux informations données par Saleem et s'il nous aiguille, il nous demande également de suivre la référence presque cinq cent pages après la première utilisation de cette image. Le thème de la préservation de la mémoire fait partie de l'énoncé, et le phore unique est la mise en conserve alimentaire, évoquée par plusieurs mots (« jars », « pickles », « condiments », etc.).

Cependant, le travail dans l'alimentation de Saleem n'est pas proposé comme image de substitution à l'idée de conservation historique dans le travail d'écriture. Les deux sont plus ou moins mises côte à côte et l'analogie se fait simplement à travers la conservation. L'idée n'est pas suggérée mais explicite, en ce sens Salman Rushdie renverse le côté poétique de la métaphore. De plus, le décalage intrinsèque au mouvement humoristique se retrouve ici, dans le contraste entre une activité aussi banale que la mise en conserve et le geste épique de la conservation historique, et dans l'écart entre les envolées lyriques au sein desquelles l'on trouve généralement cette figure « maîtresse » et la vision de boîtes de conserves.

¹²² Rushdie, p. 37

¹²³ Rushdie, p. 37

¹²⁴ Rushdie, pp. 531-532

Cette « conservation » est l'ensemble qui unit l'écriture et la mise en conserves. Les deux font partie d'une même activité, simplement l'une est diurne, l'autre nocturne. Métonymiquement rapprochés, les termes qui se rapportent à ses deux travaux désignent la préservation. Seulement, à la lumière de ce que nous avons dégagé jusqu'ici, la relation qui justifie cela est logiquement absurde au lieu d'être nette. Il serait même possible d'ajouter une troisième couche (ce qui ne serait pas surprenant dans un récit mêlant autant de genres et de procédés) : l'action de mise en conserve peut être vue comme une allégorie de la Mémoire. Salman Rushdie utilise un enchaînement d'images, de tropes, sans jamais vraiment se fixer sur l'une ou sur l'autre. En écho au mouvement humoristique qui refuse la fixité, le figé, l'auteur fluctue entre des figures de style sans que le besoin ne se fasse ressentir d'appartenir clairement à l'une ou à l'autre. Pour aller plus loin dans la complémentarité de ces figures dans le récit, la seule chose qui les différencie est leur temporalité : la métaphore agit comme une base qui sera développée par des ajouts métonymiques tout au long du roman. Développée certes, mais jamais close : les ajouts par métonymies puisent leur source dans la matière métaphorique, mais à chaque fois c'est un nouvel élément qui s'ajoute. Ces développements modifient toujours un peu, ou plutôt complètent, la métaphore. Le narrateur exploite les possibilités permises par l'ensemble qui constitue le socle de l'image, en ajoutant des nouveaux mots, éléments, expressions, qui viennent compléter la première analogie.

Le second exemple poursuit cette idée, et concerne l'état de santé de Saleem : il prétend, dès le début, être en pleine phase de désintégration. Lorsque le récit débute, il affirme ne pas savoir s'il pourra l'achever : « Now, however, time (having no further use for me) is running out. I

will soon be thirty-one years old. Perhaps. If my crumbling, over-used body permits »¹²⁵. L'assertion, pour le moins mystérieuse, introduit une tension dans le texte, qui sera répétée tout au long du récit : « Please believe that I am falling apart. I am not speaking metaphorically [...] I ask you only to accept (as I have accepted) that I shall eventually crumble into (approximately) six hundreds and thirty millions particles of anonymous, and necessarily oblivious, dust »¹²⁶. L'imminence de la mort, la souffrance physique, le corps qui se décompose sont des sujets qui créent une attente crispante. Cependant, étant infiltrée par l'humour, elle est bien vite brisée. L'insistance sur l'absence de métaphore, autant que la précision « approximative » du nombre de morceaux de Saleem qui resteront après son anéantissement, sont des moyens d'atténuer le tragique de cette fin. Il en est de même concernant son insistance sur la véracité de ses propos. Il sait que le lecteur peut douter, que ses paroles ne sont pas crédibles, problème qui touche l'ensemble de son récit. Et le roman donne raison à notre scepticisme, puisqu'il se clôt sur le rappel de cette mort qui l'attend, mais qui n'est toujours pas arrivée : « I am the bomb of Bombay, watch me explode [...] only a broken creature spilling pieces of itself into the streets, because I have been so many too-many persons »¹²⁷. Le jeu de mot entre bombe et Bombay permet à l'humour de s'intercaler pour rendre supportable la description d'une réalité absurde et d'un vécu impitoyable.

Cependant, contrairement à ce qu'il affirme, sa décomposition s'apparente à une double analogie : il semblerait, comme le laisse entendre sa dernière phrase « I have been so many too-many persons » que cette destruction méthodique en soit bien une, pour donner l'image de la destruction de son pays. D'une part, les cadavres qui ont jonché sa vie (ceux de sa famille,

¹²⁵ Rushdie, p. 3

¹²⁶ Rushdie, p. 36

¹²⁷ Rushdie, p. 33

de ses amis, de la mère de son fils adoptif, d'une grande partie des autres enfants de minuits) s'incarnent physiquement dans les dommages causés à son corps.

De plus, lors de la scission entre l'Inde et le Pakistan, qui fait suite à l'indépendance (le pays, comme son corps, se fragmente), Saleem se retrouve avec des séquelles physiques : il fuit au Pakistan avec sa famille, qui sera décimée par une bombe. Seul survivant, il perd la mémoire et participe à la guerre, avant d'être victime de la campagne de stérilisation d'Indira Gandhi, etc. L'histoire est ponctuée de souffrances physiques qui sont l'incarnation de politiques étatiques dévastatrices. Il semble donc que cette implosion annoncée soit davantage celle de son pays que la sienne. Le narrateur a emmagasiné trop d'histoires, trop d'événements, trop de vies, qui le craquent quotidiennement. En cela, il représente une partie du tout, un corps qui désigne en fait l'ensemble de l'Inde.

Encore une fois, nous sommes à un croisement entre métaphore, métonymie et allégorie, puisqu'un pays est mentionné à travers une image métaphorique (Saleem craquelle parce qu'il est le dépositaire de trop de récits individuels), un de ses composants (un seul citoyen représente l'ensemble du pays), et que l'identité nationale s'incarne dans un être vivant. L'humour, qui permet le mélange des genres, des niveaux de langue, le foisonnement intertextuel, favorise aussi l'alliance des images, des figures, toujours dans le but de créer le plus de possibilités de sens possibles. Plus qu'un mélange, ces figures fonctionnent ensemble : dans les deux exemples la métaphore agit comme un noyau qui sera développé dans l'économie du récit par la métonymie. Le rapport au temps est encore plus présent ici : si Salman Rushdie arrive si bien à décaler (de façon permanente) cette image de destruction, d'écroulement du corps, c'est parce que la métonymie lui permet de l'illustrer, de la compléter dans le temps du récit. Cela rejoint le mouvement humoristique : le sens est toujours décalé,

jamais en présence. Ce qui permet, par ailleurs, de sans cesse le renouveler, puisque chaque ajout de signification peut être vu comme une modification de l'idée initiale.

Ces mélanges, cette subversion perpétuelle et qui n'a aucune limite au sein même du langage, permet de déjouer ce que Roland Barthes appelle le « fascisme »¹²⁸ de la langue :

Jakobson l'a montré, un idiome se définit moins par ce qu'il permet de dire, que par ce qu'il oblige à dire [...] par sa structure même, la langue implique une relation fatale d'aliénation. Parler, et à plus forte raison discourir, ce n'est pas communiquer, comme on le répète trop souvent, c'est assujettir : toute la langue est une réaction généralisée¹²⁹.

En utilisant ces procédés, en tentant d'exploiter des ressources sémantiques souvent laissées de côté, ces œuvres tentent de prendre le langage à son propre jeu pour contourner les limites qu'il impose, seul moyen de renouveler efficacement, le langage et la représentation. Les images littéraires ont déjà ce potentiel subversif, puisqu'elles aident à se représenter une idée au-delà des mots qui la véhiculent, potentiel qui est augmenté dans le discours humoristique : au lieu d'une relation d'aliénation, une certaine brèche dans le langage apparaît, qui permet une liberté d'interprétation et de représentation bien plus grande.

La langue n'oblige plus, elle permet, puisque ces auteurs font exploser les contraintes, tentant d'instaurer de nouveaux enjeux linguistiques.

3. Le langage comme lieu d'enjeux de pouvoir

« La langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire ni progressiste, elle est tout simplement fasciste, parce que le fascisme ce n'est pas d'empêcher

¹²⁸ Barthes, *Leçon : leçon inaugurale de la Chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977* (1978). p. 14

¹²⁹ Barthes, *Leçon*, p. 14

de vivre, c'est d'obliger à vivre »¹³⁰. Dans la littérature, nous sommes en partie bloqués par les mots, par le sens qu'ils sont censés véhiculer. Ce piège va de pair avec les normes de la représentation, qui semblent dicter les différentes façons de dire le monde. À chaque langue ses règles, sa structure et sa grammaire, qui forment toutes un cadre d'expression limité, l'obligation dont parle Roland Barthes. Cependant, il existe des possibilités de contourner cette dictature, de l'intérieur. La violation syntaxique, grammaticale, orthographique et visuelle du français dans *Zazie dans le métro* en est un bon exemple. Raymond Queneau reste dans la langue française, son récit est parfaitement intelligible, tout en démontrant que les règles ne devraient pas être considérées comme inébranlables. Son entreprise est selon moi la mise en œuvre par excellence de la résistance que Barthes convoque :

il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salubre, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : littérature¹³¹.

Il apparaît, lorsque l'on étudie l'humour, qu'il est le moyen ultime, au sein de la littérature, pour réaliser cette tricherie. Le littéraire en lui-même, s'il possède les germes de la révolte, reste bien souvent enfermé dans la cage que le langage impose.

Ce qui permet d'en sortir, c'est le rire, le rire gênant, celui qui permet de s'immiscer sans pudeur et sans retenue dans toutes les sphères, tous les sujets. Au début du chapitre cinq, Zazie, accoudée à un comptoir, un demi de bière à la main, raconte à Turandot (le supposé « satyre ») l'histoire de son père qui a tenté de la violer. Malgré le sujet, la formulation des phrases et les mots utilisés nous poussent à rire : « il commence donc à m'embrasser ce

¹³⁰ Enregistrement de Roland Barthes diffusé sur France Culture dans : « Les chemins de la philosophie », émission mise en scène par Adèle Van Reeth.

¹³¹ Barthes, *Leçon*, p. 17

qu'était normal puisque c'était mon papa, mais voilà qu'il se met à me faire des papouilles zozées, alors je dis ah non parce que je comprenais où c'est qu'il voulait en arriver le salaud »¹³². Cependant, le narrateur crée une balance, en poussant encore l'exploitation des possibilités créatrices de l'écriture : le récit, qui prend la forme d'un monologue, a un rythme particulier et significatif. Il est presque entièrement exempt de virgules, il se lit donc d'une traite, comme si la petite, incapable de le raconter en prenant des pauses, devait tout déblatérer en une respiration. Sous peine de suffoquer. Ce qui, par ailleurs, permet à Raymond Queneau de rester au plus proche du néo-français, en retranscrivant le parler oral, avec son rythme propre.

Mais dans le même mouvement, tout éventuel sentiment d'empathie qui pourrait naître est coupé à la racine, tant par les termes utilisés que par le visuel de certains mots : « Tu y passeras à la casserole qu'il déclamait, tu y passeras à la casserole, il bavait même un peu quand il proférait ces immondes menaces et finalement imbondit dessus »¹³³. Aucune possibilité de mise en place du néo-français n'est laissée de côté, et même ici Zazie alterne les registres de langues, passant d'une expression française très familière à un langage plus soutenu. La tentative de l'enfant d'échapper à son père « rétamé »¹³⁴ (argot français pour saoul) est dédramatisée par la façon dont elle est représentée : « il se fout la gueule par terre. Isrelève. Ircommence à me courser, enfin bref, une vraie corrida »¹³⁵. L'auteur profite du climax de la course-poursuite, à savoir lorsque la mère de Zazie arrive et fend le crâne de son mari à coups de hache, pour faire parler la petite en termes freudiens : « C'était pas beau à

¹³² Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 54

¹³³ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 54

¹³⁴ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 54

¹³⁵ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 54

voir. Dégueulasse même. De quoi m'donner des complexes »¹³⁶. Enfin, après que Zazie ait conté l'histoire à la police, la réaction de sa mère a de quoi laisser perplexe : « Sacrée connarde, qu'elle a répété et elle voulait me déroutiller, dans la joie générale »¹³⁷. Cependant, ce qui surprend, choque et fait rire, c'est bien plus le calme avec lequel une enfant d'une dizaine d'années présente les faits. En retranscrivant l'histoire ainsi, le récit s'affranchit des règles du langage, certes, mais également des codes sociaux qui voudraient que le sujet soit traité différemment, sans pour autant prendre position. Le fait que ce passage puisse provoquer le rire rend total l'affranchissement des normes réalisé par le récit, et empêche de considérer l'extrait uniquement comme une nouvelle démonstration du néo-français. La surprise qui crée et qui est créée par le rire engendre un mouvement de retour sur le texte, une nouvelle possibilité d'aborder l'œuvre et la société.

La notion de jeu, déjà bien présente dans l'extrait abordé (jeu avec la langue, les normes, les lecteur.ice.s, etc.) se retrouve également dans un autre moment charnier du roman. Par et pour l'humour, l'auteur va au bout de sa logique d'émancipation des enjeux présents dans le langage, dans le monde de la représentation. Lors d'une de ses tirades, Gabriel nous expulse totalement du récit tout en ouvrant une fenêtre sur de nouvelles façons d'investir la langue : « Paris n'est qu'un songe, Gabriel n'est qu'un rêve (charmant), Zazie le songe d'un rêve (ou d'un cauchemar), et toute cette histoire le songe d'un songe, le rêve d'un rêve, à peine plus qu'un délire tapé à la machine par un romancier idiot (oh ! pardon) »¹³⁸. En une phrase et en s'appuyant simplement sur l'idée de tricherie linguistique, le narrateur nous dévoile l'artificialité de l'écriture romanesque, tout en laissant entendre que le personnage est libre de

¹³⁶ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 54

¹³⁷ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 54

¹³⁸ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 92

ses pensées et de s'excuser d'avoir offensé celui qui lui permet « d'exister ». Action qui encore une fois se déploie dans le mouvement humoristique. L'autoréférence que se permet Raymond Queneau, en plus de l'adjectif utilisé pour se décrire, et le terme de « délire » viennent encore mettre en avant la vacuité du langage, et démystifier la littérature. Elle n'apparaît plus comme un absolu, quelque chose d'intouchable, de noble, mais bien comme ce qu'elle est : une activité humaine, pratiquée par et pour les humains. Sans rien enlever à l'art, l'auteur désacralise la littérature.

II. Voilement, dévoilement

Dans ce second chapitre, en m'appuyant sur les mécanismes mis en avant dans le premier, il sera question d'analyser le rapport entre voilement et dévoilement, qui joue un rôle central dans le moment humoristique. Afin d'en livrer une image globale, je donnerai en guise d'introduction un court exemple d'un genre qui est basé sur un processus similaire : la fable. La mort et le bûcheron, de Jean de La Fontaine, fait parfaitement ressortir quelques-unes des caractéristiques de ce mouvement.

*Un pauvre bûcheron, tout couvert de ramée,
Sous le faix du fagot aussi bien que des ans
Gémissant et courbé, marchait à pas pesants,
Et tâchait de gagner sa chaumine enfumée.
Enfin, n'en pouvant plus d'effort et de douleur,
Il met bas son fagot, il songe à son malheur.
Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde ?
En est-il un plus pauvre en la machine ronde ?
Point de pain quelquefois, et jamais de repos.
Sa femme, ses enfants, les soldats, les impôts,
Le créancier et la corvée
Lui font d'un malheureux la peinture achevée.
Il appelle la Mort ; elle vient sans tarder,
Lui demande ce qu'il faut faire.
C'est, dit-il, afin de m'aider
À recharger ce bois ; tu ne tarderas guère.
Le trépas vient tout guérir ;
Mais ne bougeons d'où nous sommes :
Plutôt souffrir que mourir,
C'est la devise des hommes.¹³⁹*

Le premier fait notable est une attente qui se forme au début du texte, ce qui est également le cas dans les œuvres à l'étude. Le lecteur ne sait pas où la fable va l'amener, quel sera le but du propos. Il est ensuite conduit sur le terrain de la pitié et de la compassion. Arrivé au vers

¹³⁹ La Fontaine et Duchêne, *Fables* (1987). Livre I fable 16.

« Il appelle la Mort », la fin se dessine : attristé par son sort, le bûcheron préfère se suicider. Cependant, ces attentes sont finalement déçues, le récit nous prenant à contre-pied : la Mort n'est pas appelée pour le soulager de sa vie, simplement pour l'aider à porter son fardeau. Le début du récit tranche avec une fin surprenante. Notons ici que la présence ou non d'humour dans la fable choisie est secondaire ; en l'analysant, il apparaît cependant que les traits dégagés, communs au récit humoristique sont, même hors d'un contexte favorable, créateurs d'une forme de rire. Comme avec le mouvement humoristique, les propos finaux (la phrase qui constitue la « morale », la « résolution ») nous mènent dans un tout autre espace. Toutefois, ce n'est que la première partie du mouvement, voici la deuxième : le fond de la fable n'en est pas moins extrêmement sérieux. Si la surprise créée par la conclusion peut prêter à sourire, ce n'est pas parce que la gravité du sujet se dissout dans l'humour, mais parce qu'elle est déplacée. Le premier mouvement, le voilement, est dû au mystère qui entoure le début du texte, qui fait que le lecteur est en suspens. Le deuxième est déclenché par le récit : il vient des derniers vers qui constituent l'explication de la fable, et nous mène vers une autre couche de sens, insoupçonnée. Il en va donc de même dans le processus humoristique, à une différence près : le mécanisme de voilement / dévoilement est exacerbé.

A. Le cheminement comico-tragique

1. Déplacement spatio-temporel du sérieux

Comme mentionné dans l'introduction de ce chapitre, la première action consiste à nous appâter en dissimulant la réflexion que le texte initie. Il convient d'analyser en quoi cette dissimulation est en fait un déplacement permettant une emphase du sujet.

Notons que les catégories étudiées dans le premier chapitre (temporalité, langage, représentation) se retrouvent ici, au service de l'explication du mouvement. Parfois, elles coïncident. C'est le cas dans *Midnight's Children*. L'ensemble des sujets sérieux abordés le sont par touches, ils sont distillés dans le livre. Les thèmes sont extrêmement présents, mais évasivement : le narrateur passe dessus sans vraiment s'y arrêter, déplaçant sans cesse le moment de la réflexion. Le traitement de l'Histoire est l'exemple le plus probant de ce processus.

Comme mentionné dans le premier chapitre, tous les événements historiques sont « réduits » au récit familial de Saleem Sinaï, ce que le narrateur revendique : « On the day the World War ended, Naseem developed the longed for headache. Such historical coincidences have littered, and perhaps befouled, my family's existence in the world »¹⁴⁰. En dehors de la revendication, et du fait que le processus serve à nous faire dévier du récit, ce genre d'information participe à la première étape du mouvement humoristique. Cette citation est très révélatrice puisqu'elle donne une vision globale de la façon dont sera abordée l'Histoire. Petit à petit, tout au long du récit, le narrateur distille ce genre de phrases, de références historiques, mentionnant les événements sans les traiter. L'économie du texte se construit autour de cette méthode. Il ne donne cependant pas les clefs permettant de comprendre cette façon d'écrire et de décrire, et se contente de nous faire rire en subordonnant des questions de classe mondiale à son histoire familiale. Le terme de « coincidences » rapproche (en les mettant sur le même plan) la fin de la Première Guerre mondiale et les maux de tête de son grand-père. Cependant, l'ensemble fait partie d'une bien plus grande réflexion sur la place de l'individu dans

¹⁴⁰ Rushdie, p.23

l'Histoire, sur la question de la transcendance universelle ou, au contraire, de l'importance individuelle. Et cette réflexion se déplace physiquement dans le livre, presque de façon palpable : dans une mise en abyme du processus (le sérieux qui investit des sphères inattendues, donc qui se déplace), la pensée sur le rapport entre individuel et collectif est toujours en mouvement. Nous y sommes renvoyés de façon régulière mais sans possibilité de se fixer. Cependant, à chaque fois que cela revient, que l'Histoire nous est présentée de façon détournée, c'est une pierre qui s'ajoute à l'édifice du mouvement humoristique. Et ce jusqu'au « dénouement » final : ce moment, (comme dans la fable) où quelque chose de nouveau vient donner un élément de réponse ou d'analyse. Sans affirmer qu'une seule partie du texte vienne éclairer tout ce qui précédait, puisque le sens se construit au fur et à mesure du récit, il est indéniable que la conclusion de *Midnight's Children* est essentielle pour la portée du roman. Dans le dernier paragraphe, comme pour condenser ses propos, le narrateur reprend les codes du récit utilisé dans les cinq cents pages du roman :

Yes, they will trample me underfoot [...] just as, in all good time, they will trample my son who is not my son, and his son who will not be his, and his who will not be his [...] because it is the privilege and the curse of midnight's children to be both masters and victims of their times, to forsake privacy and be sucked into the annihilating whirlpool of the multitudes, and to be unable to live or die in peace¹⁴¹.

En effet, l'annonce de son piétinement fait écho aux multiples rappels de sa mort prochaine, la question identitaire est remise en avant avec la filiation (et son caractère complexe), et on retrouve l'importance historique des enfants de minuit. On reconnaît dans cet extrait le ton du narrateur, inchangé. Cependant, l'humour n'est plus aussi évident que dans le reste du texte. Il ressort de ces mots une forme d'amertume, de vie sacrifiée. Les enfants de minuit (ainsi que

¹⁴¹ Rushdie, p. 533

Saleem) auraient été sacrifiés à l'autel de l'identité nationale. Privés de liberté, l'ensemble de leur vie se devait d'être dédié à la réussite de la construction d'un État Nation. Le roman se conclut sur l'échec d'un pays à profiter de son indépendance pour créer une terre unie, exempt des schémas coloniaux qui l'ont écrasé pendant des siècles. Dans un premier temps donc, le discours semble incohérent, presque délirant, avant de prendre tout son sens dans ce qui est une nouvelle configuration du sérieux. Cette nouvelle configuration s'appuie sur tout l'édifice humoristique qui a été mis en place, mais ne s'incarne réellement que dans le moment où le rire s'arrête.

Comme signalé dans l'introduction, les penseurs qui se sont intéressés à l'humour ont tous noté son caractère « double ». Il est important de revenir sur cette notion pour la mettre en relation au mouvement de voilement / dévoilement et à cette « nouvelle configuration du sérieux ». Dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Freud s'appuie sur Heymans, qui affirme que le comique est lié à un « facteur de sidération et de lumière »¹⁴². Dans un premier temps, le mystère enveloppe le mot d'esprit, ce qui permet la création de l'attente, puis de la surprise au moment de la « lumière ». Pour Kant, « une de ses particularités essentielles [au comique] consiste à ne nous leurrer qu'un moment »¹⁴³. Et effectivement, si le leurre persistait, la fonction du comique n'existerait pas. Le leurre se fait dans le langage, dans l'utilisation des mots, et c'est par le même biais qu'il est levé.

De la même façon, dans *Zazie dans le métro* la fin est une mise en perspective du reste du roman. Son fameux « J'ai vieilli »¹⁴⁴ rejailli sur tous les thèmes qui ont été auparavant humoristiquement mis en avant. Ces derniers semblaient être traités de façon très légère mais

¹⁴² Freud, p. 17

¹⁴³ Freud, p. 17

¹⁴⁴ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 193

les dernières paroles de l'enfant révèlent un fardeau. Comme si tout ce dont elle avait été témoin, et tout ce à quoi elle avait participé, était porteur d'une gravité qui jusque-là avait été dissimulée. Mais cette phrase finale est aussi une mise en abyme du processus : ce « J'ai vieilli » a quelque chose de drôle, dans le sens d'étrange, et de comique (notions qui, comme nous l'avons vu, se complètent). Dans la bouche d'une enfant d'une dizaine d'années, l'affirmation sonne quelque peu dramatique, disproportionnée. Elle complète sa maturité dérangeante, qui bouscule les codes sociaux. Il semble irréel qu'elle ait pu, en quelques jours seulement, et à travers des aventures *a priori* plus comiques qu'autre chose, acquérir de la sagesse. Mais justement, ce regard adulte qu'elle pose sur son voyage puise sa cohérence dans le dévoilement, et dans ce qu'il dévoile. Il pousse à envisager sous un angle différent les péripéties du roman, un angle sérieux et attentif. La conclusion du récit n'est pas un manifeste pour le néo-français, elle ne vient pas subvertir les codes romanesques ou de la représentation, mais elle permet de changer notre axe de lecture. Elle mène au deuxième mouvement qui encourage le lecteur, à travers son rire, à penser aux thèmes abordés et à la façon dont ils le furent.

Par exemple, le thème du viol est abordé deux fois dans le roman : j'ai traité d'un des deux moments à la fin de mon premier chapitre, il s'agit maintenant de se pencher sur le deuxième exemple. Ce sujet est en effet évoqué une première fois, de façon très brève et très particulière, au début du roman. Lorsque Zazie et sa mère arrivent à Paris, celle-ci la laisse à son oncle avec une seule recommandation : « Je peux te faire confiance ? Tu comprends, je ne veux pas qu'elle se fasse violer par toute la famille »¹⁴⁵. Notons que la phrase est prononcée d'un ton

¹⁴⁵ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 9

neutre, devant Zazie, qui renchérit : « Mais, maman, tu sais bien que tu étais arrivée juste à temps la dernière fois »¹⁴⁶. Le viol incestueux, est abordé avec une désinvolture qui pourrait le rendre comique. Le langage est utilisé de façon *a priori* anodine, le vocabulaire est simple, mais c'est pour mieux détourner les mots de leur sens initial, auquel le lecteur est habitué. Le verbe « violer » n'est généralement pas utilisé dans une phrase aussi anodine, entouré de mots qui semblent l'atténuer. Cependant, le processus permet de le faire encore mieux ressortir, ce qui constitue la partie voilement du mouvement. Le sérieux semble être extrait du terme, mais il n'en est rien. L'humour joue ici sur une corde raide, créant une ambiguïté terrible : les lecteur.ice.s sont face à une situation où le tragique du rire atteint un paroxysme. L'ensemble des situations humoristiques présentes dans ce mémoire sont des tentatives de bouleverser les lecteur.ice.s mais presque sans en avoir l'air. Plus tard dans le livre, lorsque Zazie fait le récit de cette fameuse journée où son père a tenté de la violer, son récit est prononcé sur un ton infantile, naïf, et certaines des formulations peuvent nous faire sourire, ce qui entretient un contraste entre le traitement de l'information et l'information elle-même. Un contraste et une tension, puisque l'humour joue ici sur une ambiguïté exacerbée. Cette tension est renforcée par l'état d'esprit de Zazie : elle a beau prononcer les mots avec assurance et détachement, nous voyons poindre au fur et à mesure que le récit avance une douleur chez l'enfant, un malaise. Et ce même si Raymond Queneau s'attache à maintenir au minimum l'intériorité des personnages.

Finalement, en parallèle aux sourires et aux rires qu'elle déclenche, il peut rester l'image d'une enfant piégée dans des questions d'adultes, ayant été victime d'une tentative de viol par

¹⁴⁶ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 9

son père, témoin de l'assassinat de celui-ci par sa mère, une petite fille qui a une (trop) grande connaissance de la « sexualité », qui joue un jeu de séduction étrange avec l'ami de son oncle, et qui a une obsession particulière vis-à-vis de tout ce qui touche aux complexes (dans le terme freudien) et au sexe. Parce que tout cela est présenté avec humour, dissimulé par des procédés humoristiques, ce trop-plein est possible. Raymond Queneau accumule tous ces sujets en décalant leur traitement et le sérieux qui leur est attaché. Mais finalement, une fois toutes ces scènes passées, une question demeure : qui, du rire ou du tragique, l'emporte dans le « dévoilement » propre à ce genre d'humour ? Dans ce genre particulier, peut-on finalement parler de rire ? Étant donné que ces romans ne nous donnent jamais de réponse définitive, il est difficile de se positionner. Cette réflexion sera d'ailleurs poursuivie approfondie dans la suite de l'étude, avec des thèmes dont le traitement est similaire : la question du genre est abordée de façon semi-masquée à travers le couple Gabriel / Marceline ; celle de la masculinité et du machisme ; celle de la société française et de son américanisation ; celle de la collaboration, etc.

J'ai analysé, jusqu'à présent, à travers *Midnight's Children* et *Zazie dans le métro*, des fins de romans qui viennent éclairer différemment l'ensemble des œuvres. Ces exemples sont assez frappants, mais ils ne constituent qu'une partie de l'ensemble du processus. En effet, il faut noter que le mouvement de voilement / dévoilement est en quelque sorte double : il se développe dans l'économie globale des œuvres (ce que je viens de mentionner) mais aussi dans la spécificité des moments humoristiques, ce que je développerai notamment à travers des exemples de *Crève-matin*, pour montrer que par petites touches, l'auteur crée un crescendo allant de l'innocence à la violence. Je commencerai par cette œuvre, mais les deux autres récits suivent également ce chemin vers la cruauté.

2. De l'innocence à la violence

Dans ces trois histoires donc, la légèreté du début tranche avec la violence de la fin. Cette opposition binaire, marquée par une chute inattendue, se retrouve aussi à l'échelle de la phrase, du moment humoristique à proprement dit. Dans *Crève-matin*, malgré la pauvreté du trio des orphelins, malgré la difficulté de leur existence, le cadre est pastoral et l'ambiance légère. Cette légèreté est permise, à nouveau, par le contraste humoristique :

À la mort de la nourrice, les enfants, aidés par frère Ilion, avaient construit cette cabane directement adossée à la porcherie où officiait le bon moine. La demeure était rustique mais, à l'intérieur de l'enceinte de l'abbaye, ils ne couraient plus le risque d'être dévorés tout crus par les loups ou tout cuits par les Silhouettes toujours affamées¹⁴⁷.

Leur vie est volontairement décrite comme simple, sans histoire, la fratrie ayant la capacité de trouver son bonheur en se contentant de peu : « Sylvain décrocha la turlurette de sa branche et chercha un accord. Titène et Séréta, leur visage lisse tendu vers le soleil, les yeux fermés, se mirent à psalmodier un motet païen célébrant la douceur de la vie, ce soir-là, sous les murs de l'abbaye de Thécelles »¹⁴⁸. L'ironie est très présente, puisque sous des airs champêtres, on entr'aperçoit les prémices de leur chute : le chant, qualifié de « païen », fait écho aux problèmes liés à la religion (vol de reliques, mort de leur ami juif Yaïk) qui les pousseront à quitter ladite abbaye. Les murs évoqués s'apparentent donc davantage à ceux d'une prison que d'un lieu protecteur, quant à la « douceur », elle est très relative et surtout, temporaire. L'image clôt le chapitre, et celui qui suit marque le début d'une course contre (et avec) la mort, qui se finira par la défaite des trois enfants. Petit à petit, mais de façon soutenue, le narrateur dévoile une atmosphère hostile.

¹⁴⁷ Daubercies, p. 8

¹⁴⁸ Daubercies, p. 27

Le lecteur étouffe finalement sous le poids d'un humour dérangeant, et d'un écart toujours plus grand entre les aspirations simples du trio et la brutalité des événements. Bien que Turoldé laisse entendre quelques fois que cette course folle soit vouée à l'échec, le narrateur nous permet d'entrevoir, à deux reprises, une possibilité de bonheur. Mais la première fois, alors qu'ils sont accueillis dans une clairière par des enfants, ces derniers sont tous décimés. La deuxième, l'île sur laquelle ils s'étaient retranchés est assaillie par les hommes de main du prêtre Dom Martincus et leurs amis sont assassinés. Cependant, même dans la description finale de leurs morts, le narrateur n'écarte pas toute forme d'humour, ce qui renforce la violence contenue dans les propos. Ainsi, en narrant l'épisode du bûcher sur lequel Sylvain est tué, il glisse une remarque aussi désespérante qu'ironique sur la société :

Un vent hargneux qui s'était aiguisé les dents sur les glaces polaires pénétrait par rafales incisives jusque sous les cottes de velours des notables du premier rang. Serfs et gueux dans leur bリアuds de toile grelottaient [...] Mais pour rien au monde tous ces braves gens n'auraient quitté le parvis de la cathédrale où était dressé le bûcher. On allait finir l'année sur un beau spectacle !¹⁴⁹

C'est dans la même veine qu'est relaté le suicide de Séréta : « [...] le corps de Séréta, doucement, oscillait dans le courant de l'air glacé. Deux hommes qui passaient sur la plage, courbés sous un énorme faix de hardes, l'aperçurent à la lueur de l'incendie proche. – Tiens, un pendu ! dit l'un d'eux »¹⁵⁰. Encore une fois, le détachement affiché, qui fait sourire et qui pourrait servir à dédramatiser l'ensemble, contribue à la tristesse de la scène.

L'humour est ici associé à la poésie, rendant les scènes à la fois cinglantes et lyriques. Le mouvement se clôt dans un retour à une forme de simplicité, presque d'innocence, qui accentue l'horreur finale : sur le bûcher, Sylvain crie le nom de sa sœur avant que « son esprit

¹⁴⁹ Daubercies, pp. 134-135

¹⁵⁰ Daubercies, p. 137

explos[e] en une gerbe d'étoiles filantes »¹⁵¹. Enfin, la noyade de Titène est l'occasion d'une image également poétique : « À la sortie du port les dauphins, qui savent tant de choses, attendaient Titène. Ils l'accompagnèrent, dans une danse lente, jusqu'au fond, en lui chantant une de ces chansons très douces dont les humains n'ont pas idée »¹⁵². En marge de la mort généralisée (tous les protagonistes décèdent, excepté le chat), la ville dans laquelle est brûlé Sylvain s'embrase elle aussi, ironiquement, avec les étincelles du bûcher, et part en fumée avec le jeune homme.

Le crescendo est une reprise du processus humoristique, puisque la cruauté est latente, voilée, sans cesse présente, mais n'apparaît réellement que petit à petit, avant d'être entièrement exposée. Et le propos, pessimiste, est sans appel : tous les humains sont présentés comme des êtres extrêmement cruels, mauvais. Les seuls personnages dignes de respect sont des enfants, des dauphins, un chat, et un juif (ce dernier point participe à la construction d'une critique globale de la communauté religieuse en tant qu'institution, ce que je développerai dans une seconde partie). En cela, ils rejoignent Zazie et Saleem au rang des êtres extra-ordinaires. Ils sont seuls capables de rendre compte, en les subissant, des cruautés propres à plusieurs époques et contextes socioculturels, et plus globalement de la barbarie universelle. Ainsi, Barthes qualifie Zazie de « personnage utopique, dans la mesure où elle représente, elle, un anti-langage triomphant [...] Mais par là même, Zazie est hors de l'humanité »¹⁵³. Cet anti-langage est nécessaire afin de sublimer¹⁵⁴, dans l'humour, la violence du réel et celle de la représentation (en tant que « fascisme »). Quant à Saleem, il fait figure d'être hors normes de

¹⁵¹ Daubercies, p. 135

¹⁵² Daubercies, p. 137

¹⁵³ Barthes, « Zazie et la littérature » dans *Essais critiques* (2002), p. 130

¹⁵⁴ Freud, p. 403

par ses pouvoirs et son comportement non héroïque, et par son utilisation subversive du langage qui lui permet de recréer l'Histoire en l'adaptant à son histoire.

Ces statuts sont donc liés à la violence intrinsèque aux textes. Ainsi, *Zazie dans le métro* est aussi le théâtre d'une montée de la violence. Le cheminement n'est pas tout à fait le même, puisque Zazie n'incarne à aucun moment une quelconque forme d'innocence (si l'on fait fi de son jeune âge). Mais le roman, exception faite de ses « mon cul » commence de manière assez douce, sur une simple visite familiale. Cependant, à mesure que Zazie découvre la ville, l'atmosphère se dégrade. Si les scènes sont bien souvent présentées sous un jour comique (processus humoristique oblige), elles n'en restent pas moins pleines de violence contenue. Ainsi, le récit du viol de Zazie, l'attitude ambiguë de Pédro-Surplus (d'ailleurs qualifié à plusieurs reprises de satire), l'interrogatoire gênant que Zazie fait subir à Charles, ou encore la présomption d'homosexualité qui tourne à une chasse à l'homosexuel (dont est victime Gabriel), sont tous présentés sous des angles drôles.

Ils n'en restent pas moins des témoins d'une brutalité indéniable. Brutalité qui atteint son paroxysme dans une des scènes finales : la bataille aux Nyctalopes. Au début de l'affrontement (qui oppose l'entourage de Zazie et des hommes dirigés par Pédro-Surplus, désormais nommé Aroun Arachide), la veuve Mouaque est ni plus ni moins terrassée par une rafale de mitraillettes. Comme on peut désormais s'y attendre, le côté dramatique de la scène semble être évacué par sa réplique, un dernier râle pathétique et syntaxiquement incorrect : « C'est bête, moi qu'avais des rentes »¹⁵⁵. Il n'empêche que sa mort n'en reste pas moins inattendue, gratuite, et barbare. Cette barbarie (et son penchant drôle) est accentuée par le peu

¹⁵⁵ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 135

de cas que font les autres personnages de son décès. S'ensuit une bataille au cours de laquelle « Gabriel se secouait, s'ébrouait, s'ébattait, projetant dans des directions variées des projectiles humains qui s'en allaient briser tables et chaises ou rouler entre les pieds des clients »¹⁵⁶. Le tout autour d'une Zazie endormie. Ce passage semble relâcher toute la tension accumulée par petits traits d'esprit tout au long du récit, sans que celui-ci ne perde de son pouvoir comique. Car c'est une des forces du processus, qui permet d'aborder des sujets sous des angles originaux, en évitant de tomber dans le pathétique (ce que nous verrons dans la dernière section).

Midnight's Children « piège » également le lecteur puisque lorsque le récit commence, on ne s'attend pas au déchaînement de violence qui prendra forme au fur et à mesure que l'histoire avance. Dans le premier livre du roman (qui en compte trois), la narration retrace les origines familiales de Saleem, jusqu'à sa naissance. Si la violence n'est pas absente de cette première partie, elle reste assez marginale et diffuse. La naissance de Saleem, qui ouvre le livre II, vient tout changer. La narration se concentre désormais sur son enfance, puis son adolescence, qui ont lieu en même temps qu'une (re)configuration identitaire nationale. Identité qui nous est présentée d'emblée comme problématique (en tant que citoyen et en tant qu'individu) : l'histoire des aïeux de Saleem est parsemée de questions identitaires, qui se durciront et prendront une tournure violente après la naissance du narrateur. Ainsi, le terme d'identité « indienne » est présenté comme équivoque avant la période d'indépendance : Tai, un vieux batelier du Cachemire, dit ne pas se sentir indien. Il affirme habiter une principauté indépendante occupée. Tandis que le grand-père de Saleem, qui revient au pays après des

¹⁵⁶ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 137

études de médecine en Allemagne, encourage sa nouvelle femme à calquer son identité sur de nouvelles normes : « Forget about being a good Kashmiri girl. Start thinking about being a modern Indian woman »¹⁵⁷. Les termes utilisés montrent la conscience d'une identité que l'on ne peut prendre pour acquise, qui se façonne et qui est façonnée par des facteurs externes.

La naissance de Saleem en est un autre exemple, puisqu'il est le fils caché d'une union entre un colon anglais et une indienne, et qu'il sera échangé à la naissance avec un autre bébé. En tant qu'individu (même si son histoire est directement liée à celle du pays) il se présente directement en phase de désintégration, du fait du trop-plein de récits qu'il incarne. Et, justement, le roman est violent en cela qu'il explique pourquoi et comment le Saleem qui nous parle en est arrivé à un tel point de désagrégation. La violence est présentée sous le prisme de l'humour, ce qui permet de la souligner. Ainsi, certains événements de son enfance apparaissent comme les jalons de la brutalité qui rythmera l'existence de Saleem et de sa famille : enfant, il se fait harceler à cause de son physique et de son nez exceptionnellement grand « Pinocchio ! Cucumber-nose ! Goo-face »¹⁵⁸) et contribue lui-même à se dénigrer (« She was as beautiful [...] as I was ugly »¹⁵⁹). Ce nez (qui lui sert d'antennes pour communiquer avec les autres enfants de minuit) sera aussi la cause de douleurs physiques « Mucus, rising higher than mucus was ever intended to rise. Waste fluid, reaching as far, perhaps, as the frontier of the brain ... there is a shock. [...] Pain »¹⁶⁰. La prose porte toujours à rire, et elle restera la même tout au long des extraits qui, faisant écho à celui-ci, nous décrirons les coups (physiques et mentaux) portés à Saleem et son entourage. Les événements

¹⁵⁷ Rushdie, p. 32

¹⁵⁸ Rusdhie, p. 175

¹⁵⁹ Rushdie, p. 177

¹⁶⁰ Rushdie, p. 184

traumatiques s'enchaînent, finalement sa famille est décimée par une bombe lors de la seconde guerre indo-pakistanaise, Saleem perd la mémoire, les enfants de minuit sont pourchassés et victimes d'une campagne de stérilisation (pour ceux qui ne sont pas tout bonnement tués). Cependant, la narration ne perd rien de son mélange paradoxal entre le style et le vocabulaire utilisés. Ainsi, lors du passage sur les bombes qui tuent Ahmed et Amina Sinaï, le narrateur crée un suspens, un semblant de tension narrative : « Who died in the holy war ? [...] And still I must tell you about two-last-bombs [...] And two more bombs demand to be told »¹⁶¹, avant de comparer ses parents morts à des pancakes : « flatter than pancakes now »¹⁶². L'humour est donc toujours présent, même pour décrire le destin tragique de deux Indiens musulmans contraints à s'exiler au Pakistan à cause de leur foi, et ce sans rien enlever à la force du message.

Par la suite, la campagne de stérilisation touchera violemment Saleem jusque dans son identité masculine. Ainsi, le cheminement identitaire prend la même tournure que l'évolution de la violence : il commence de façon relativement modérée avant d'exploser dans une gerbe de violences physiques et psychologiques. Le livre s'ouvre sur l'annonce de la désintégration du narrateur (qui nous est régulièrement rappelée), le récit s'applique ensuite à retracer les causes de ce craquellement. Elles se trouvent presque toutes dans l'échec de la formation d'une identité nationale, et de ses répercussions à l'échelle individuelle. La phase finale du roman est un condensé du processus, puisque Saleem affirme s'appêter à exploser en six cent trente millions de particules. Ce chiffre, pour le moins précis, est celui de la population indienne au moment de l'écriture du roman.

¹⁶¹ Rushdie, pp. 390-391

¹⁶² Rushdie, p. 392

Cette violence effective, liée au comique par leur complémentarité, chacun permettant à l'autre d'exister tout en étant voilé, se retrouve au sein du langage. Comme si les auteurs étaient eux-mêmes engagés dans un combat contre la représentation linguistique et culturelle, et surtout contre ses limites. Vouloir transgresser les codes, cela implique une forme d'agression, même si celle-ci est dans l'intérêt de la langue et de la représentation. Comme le note Stéphanie Posthumus, professeure à l'université McGill « literary analysis can reveal how texts use language to subvert cultural norms and conventions »¹⁶³. Ainsi, Roland Barthes relève que dans *Zazie dans le métro* :

Parcimonieusement distribuée, la transcription phonétique a toujours un caractère d'agression, elle ne surgit qu'assurée d'un certain effet baroque (Skeutadittaleur) ; elle est avant tout envahissement de l'enceinte sacrée par excellence : le rituel orthographique (dont on connaît l'origine sociale, la clôture de classe)¹⁶⁴.

Il en va de même pour le style parodique adopté par l'auteur : « ce n'est qu'une écaille que l'on fait sauter à la vieille peau littéraire ; c'est une parodie minée de l'intérieur, recelant dans sa structure même une incongruité scandaleuse ; elle n'est pas imitation (fût-elle de la plus grande finesse), mais malformation »¹⁶⁵. Ainsi, en développant son néo-français, en détournant l'usage habituel du langage, Raymond Queneau attaque la langue dite « classique » et surtout les visions socioculturelles qu'elle véhicule. La violence est graphique autant que culturelle, puisque nombres d'images et de clichés entourant le français et la France sont mis à mal.

On peut dire, pour reprendre le terme de virus utilisé afin de décrire le processus humoristique et ses effets dans le milieu de la critique, que le rire agit bien comme une maladie pour soutenir l'escalade de la violence. En effet, comme lors d'une maladie, le syndrome

¹⁶³ Posthumus, *French écocritique* (2017). p. 18

¹⁶⁴ Barthes, *Essais critiques*, p. 130

¹⁶⁵ Barthes, *Essais critiques*, p. 130

humoristique apparaît et commence sa contamination de façon discrète, avant de s'infiltrer dans tous les recoins de l'histoire. Une fois installé, il peut servir de foyer à la violence, la brutalité, qui vient se développer en son sein, et qui puise sa force dans l'espace ouvert et permis par l'humour. Pour terminer la vue d'ensemble du mouvement humoristique j'aimerais aborder brièvement les enjeux contenus dans l'utilisation de l'humour, pour ensuite étudier ce qu'ils impliquent dans le traitement de la collectivité ; et comment ils permettent un renouvellement des sujets tragiques.

3. Les enjeux humoristiques

Comme démontré au début de ce chapitre, le mouvement de l'humour permet un déplacement et une emphase. Déplacement en ce sens que le sujet sérieux, grave, n'est ni abordé de front, ni dans des termes habituels. Emphase dans la mesure où ces décalages permettent de souligner la gravité contenue. Avant de montrer que l'humour permet d'entrer dans de nouvelles représentations et ouvre les possibilités de signification, notons déjà qu'il :

dissémine le grand partage du vrai et du faux, il fait éclater la frontière qui sépare les deux termes, pour proposer comme aboutissement un espace où il devient finalement impossible de séparer les territoires du vrai de ceux du faux. L'humour fait rire, mais d'un rire auquel succèdent des enjeux essentiels ; ou d'un rire où ces enjeux majeurs se déploient¹⁶⁶.

C'est un déploiement, comme je l'ai noté, qui concerne les sphères formelles et thématiques de l'œuvre. Salman Rushdie offre un regard décalé de l'histoire indienne, ironique, drôle, qui permet aux questions identitaires, coloniales, d'exil, de xénophobie, de se déployer dans toute leur force. Son récit n'est pas considéré (au sein même de l'œuvre) comme « réaliste » ou

¹⁶⁶ Zimmermann, p. 105

fidèle, conforme à la « vérité ». Mais il remet justement en cause la notion de réalité (historique). Basé sur l'humour, l'incroyable, le récit est drôle parce que fantasque, il retranscrit de façon prenante et forte les enjeux de l'indépendance et les difficultés de tout un peuple. Il s'inscrit ainsi dans la pensée de Benjamin, selon lequel :

storytelling [...] does not aim to convey the pure essence of a thing, like information or a report. It sinks the thing into the life of the storyteller, in order to bring it out of him again. Thus traces of the storyteller cling to the story the way the handprints of the potter cling to the clay vessel¹⁶⁷.

En l'occurrence, les traces sont énormes, puisque le narrateur, dans *Midnight's Children*, revendique sa responsabilité dans l'ensemble des événements qu'il relate. Mais, qu'il en soit ou non le réel investigateur, ce qui importe c'est la façon dont son récit autorise l'émergence de ses souffrances, de visions plurielles, d'angles insoupçonnés. Cependant, je me permets d'affirmer que le récit humoristique décale le sens de la citation de Benjamin. En effet, dans ce type d'œuvre, les traces présentes sont volontairement marquées, soulignées, dans le souci de mettre l'emphase sur certains enjeux. Le but n'est pas de véhiculer une vision claire et authentique mais d'ouvrir le champ des possibles, de montrer qu'aucun récit ne peut se prétendre neutre, non idéologique, incontestable.

Les enjeux sont donc énormes et il s'agira de voir, dans la suite de cette étude, ce que cela implique dans le traitement de sujets concernant des collectivités, un ensemble d'individus concernés par un même vécu, des points communs. Nous verrons de quelle(s) façon(s) les auteurs de mon corpus parviennent à attaquer des groupes et à en défendre d'autres, en proposant de sortir des carcans de la représentation, pour entrer dans l'espace nouveau créé par l'humour. Ainsi, Salman Rushdie traite de la population indienne, des communautés

¹⁶⁷ Walter Benjamin, cité dans Stéphanie Posthumus, *French écocritique*, p. 37

religieuses et des exilés, Claude Daubernies de la chrétienté, et Raymond Queneau navigue entre une pluralité de thèmes et de tranches sociales de la population, pour atteindre le stade de la moquerie généralisée.

B. Le traitement de la collectivité

1. Le piège de l'identité nationale

Depuis le début de ce travail, et dans la plupart des études sur ce livre, on fait référence à *Midnight's Children* comme étant une peinture de l'histoire indienne. Cela implique comme présupposé qu'il existe bel et bien une histoire « indienne » dans le sens de nationale et unique. Cette vision s'est consolidée avec l'émergence des États-nations, se calquant, à l'échelle d'un pays, sur l'idée d'une identité individuelle fixe, immuable. Cette stabilité de façade prend ses sources dans l'identité nationale, qui est censée nourrir la construction individuelle. Cette idée, en plus d'être au service des dirigeants d'un pays, offre un sentiment d'appartenance et peut paraître rassurante. Mais ce faux socle, qui donne l'impression que rien ne changera jamais, est défié par l'humour, dont l'une des caractéristiques est l'effet de surprise, le décalage (toujours dans le mouvement de voilement et dévoilement). Salman Rushdie l'utilise pour déconstruire ce qui semble avoir été bâti pour durer. En tournant l'identité nationale en dérision, il s'attaque aux collectivités créées par l'État-nation, sources de divisions et de conflits. Dans son émergence en tant qu'État post-indépendant, l'Inde tente de se calquer sur des prétendues valeurs familiales, celles de la famille nucléaire, normative. Or, dans ce roman, la famille (censée être le miroir de l'histoire du pays) est un modèle d'éclatement, et ne répond à aucun critère de normativité.

Les identités individuelles font écho aux identités collectives, qui elles-mêmes renvoient à l'identité nationale. S'attaquant à toutes ces notions, Salman Rushdie, pour construire son discours critique, déconstruit les significations qui leur sont traditionnellement attachées. Ce faisant, il suit le mouvement de voilement / dévoilement exposé dans cette étude, et, en décalant les processus de significations habituels, il nous fait entrer dans un nouvel espace de sens.

La parenté forme en général une base, un socle identitaire. Ici, elle apparaît non seulement fragmentée, mais aussi paradoxale. En effet, le héros se présente comme un faiseur de parents, inversant les codes de la génétique : « *Child of an unknown union, I have had more mothers than most mothers have children; giving birth to parents has been one of my stranger talents* »¹⁶⁸. Suivant le fil rouge de cette étude, le cas de Saleem est exposé de façon humoristique parce que décalé, mais ce ton cache une faille identitaire profonde, et une ironie grinçante : symbole de la naissance de l'Inde indépendante, il est en fait le fils biologique d'un Anglais. Sa parenté nous est d'ailleurs voilée pendant une bonne partie du roman, et son dévoilement crée une surprise totale, qui déstabilise jusqu'à son interlocutrice principale, Padma. La parenté de Saleem fonctionne donc en tant qu'image symbolique pour représenter une identité friable, fragile, liée à la condition postcoloniale, qui peut s'étendre à l'ensemble du peuple indien. Le choc de Padma : « "An Anglo?" Padma exclaims in horror. "What are you telling me? You are an Anglo-Indian? [...] you tricked me" »¹⁶⁹ est celui d'une indienne « pure souche » (du moins se pensant comme telle), qui juge les origines de Saleem décevantes, presque comme une trahison nationale. Ce deuxième mouvement tourne au

¹⁶⁸ Rushdie, p. 340

¹⁶⁹ Rushdie, p. 131

comique autant grâce au style de Saleem que par la réaction de Padma, et il nous dévoile une autre sphère de sens, subtilement présente dans tout le roman : l'identité mixte de Saleem fait écho au style même du roman, l'auteur (lui-même Indien mais ayant immigré jeune en Angleterre) critique le déni de la mixité en mélangeant le style indien et le style européen. Comme le dit Elena Langlais dans un compte rendu paru dans la *Revue de littérature comparée* « par réaction à la colonisation, un certain nombre d'auteurs indiens se sont inspirés des mythes traditionnels, qu'ils ont réinterprétés, de façon à fournir une nouvelle grille de lecture du monde moderne »¹⁷⁰. Cette nouvelle grille de lecture, agrémentée de comique, nous mène encore plus loin. C'est en effet l'humour qui lie les différents styles utilisés et qui donne une cohérence au mélange. Ainsi, « Saleem's narrative rethinks (or rewords) the dominant story of Indian independence by offering an unconventional response to those events, driven by the common postcolonial impulse to retell »¹⁷¹. Nous sommes bien dans une narration poussée par le besoin de réappropriation postcoloniale, mais qui, au lieu de laisser de côté l'identité coloniale ou de diriger sa critique uniquement sur elle, l'intègre par l'humour, et déplore en même temps la forme prise par cette nouvelle identité nationale.

L'auteur ne s'arrête pas là, en attachant par la suite ces caractéristiques non plus au symbolique ou à l'abstrait, mais au corps des individus : « Saleem's body becomes a site for its physical and geographical manifestations »¹⁷². L'auteur insiste ici sur le corps de Saleem, mais la réflexion peut s'étendre à tous les membres de sa famille. Par exemple, la division politique de l'Inde et du Pakistan précède une division religieuse entre hindous et musulmans,

¹⁷⁰ Langlais Elena dans Giné, « De quelques avatars de mythes féminins dans *Travesuras de la niña mala* de Mario Vargas Llosa » (2010).

¹⁷¹ Ramone, p. 2

¹⁷² Ramone, p. 2

puis un exode – des hindous pakistanais vers l’Inde, et des musulmans indiens vers le Pakistan. Dans ce contexte de tension religieuse, certaines stratégies furent mises en place pour forcer le départ des communautés religieuses. Et le père de Saleem, Ahmed Sinai, musulman aisé, voit ses comptes gelés sans raison, peu après l’indépendance (anecdote mentionnée dans le premier chapitre).

L’impuissance financière devient une impuissance physique, touchant Ahmed Sinai jusque dans son identité sexuelle. Le sérieux est bien déplacé, voilé, mais non absent, tout comme le réalisme de la scène. Un nouvel espace de sens est bien ouvert par ce déplacement, ce qui permet de mettre l’emphase sur le poids étatique.

Et le parallèle entre les protagonistes, leur identité et leur pays se poursuit, ce que nous verrons à travers deux exemples : la parenté cachée abordée un peu plus tôt, et les enfants de minuit, au centre du roman. Ces derniers (encore une collectivité), censés symboliser la naissance de leur pays, permettent de métaphoriser le futur de l’Inde, toutes ces possibilités qui attendent un pays « neuf », une nouvelle génération. Ils incarnent des nouveautés totales (1 001 pour être précise) mais mènent tous à des culs-de-sac.

Ils auraient pu être vus comme des chemins qui se dessinent, pleins d’espoir, mais le hasard, et l’État, viennent bien vite couper ces routes. Le pessimisme, encore une fois, passe par l’humour. Après avoir décrit les pouvoirs de ses compatriotes et annoncé leur défaite retentissante, il conclut : « what I have just written (and read aloud to stunned Padma) is nothing less than the literal, by-the-hairs-of-my-mother's-head truth »¹⁷³, puis il les caractérise en ces termes : « they can be seen as the last throw of everything antiquated and retrogressive

¹⁷³ Rushdie, p. 340

in our myth-ridden nation, whose defeat was entirely desirable in the context of a modernizing, twentieth-century economy; or as the true hope of freedom, which is now forever extinguished »¹⁷⁴. Le ton passe donc du léger, naïf, enfantin, à un sérieux presque journalistique, pour décrire une réalité tragique. Il voile le fond du sujet à travers ce ton, et à travers l'idée d'enfants nationaux héroïques. Mais afin de critiquer la notion d'identité nationale, ces personnages sont surréalistes et déceptifs : les superpouvoirs des enfants sont à la fois exceptionnels et non héroïques, et si le lecteur peut s'attendre à une forme d'élévation du peuple, ou de victoire de ces enfants, il est vite pris à contre-pied.

Enfin, la lignée et l'héritage voilés de Saleem sont significatifs : en faisant de son père biologique un colon anglais, l'auteur souligne le fait qu'il n'existe pas de « naissance » d'un pays à proprement parler. L'héritage colonial doit être pris en compte pour pouvoir le dépasser. Il indique, par l'humour, que l'identité de l'Inde ne peut se construire sans la prise en compte de son passé historique. Celui-ci doit entrer dans la réflexion sur la construction du pays. Il est impossible de faire table rase, puisque c'est inscrit dans ses « *gènes* ». En témoigne une autre scène, très symbolique, très significative, un peu absurde, et... très drôle. Le transfert de pouvoir entre la Grande-Bretagne et l'Inde après l'indépendance est symbolisé par un transfert de biens entre William Methwold (le colon anglais, père biologique de Saleem) et les parents du héros : ces derniers lui rachètent sa maison coloniale. *A priori*, cela pourrait être l'occasion de célébrer et souligner la reprise en main du pays par ses habitants, sauf que Methwold pose deux conditions au rachat de sa maison : elle ne peut être acquise qu'avec l'ensemble de son intérieur, sans que rien ne soit jeté, et la vente ne devra être effective qu'à

¹⁷⁴ Rushdie, p. 303

minuit, le 15 août (soir de l'indépendance). Il décrit lui-même ces demandes comme un caprice : « A whim, Mr Sinai... you'll permit a departing colonial his little game? We don't have much left to do, we British, except to play our games »¹⁷⁵. Par ces mots, il infantilise et ridiculise l'indépendance.

Et pour s'assurer que ce « jeu » soit accepté, il cède sa maison à un prix ridiculement bas. Symboliquement, les propriétaires changent mais tout reste en place, figé. Il n'y a ni renouveau, ni réappropriation. Et l'emprise symbolique précède l'emprise psychologique, identitaire. En effet, en plus de ces deux conditions, l'Anglais leur demande de perpétuer une tradition typiquement *british* : « You'll take a cocktail in the garden? [...] Six o'clock every evening. Cocktail hour. Never varied in twenty years »¹⁷⁶. Dans le premier mouvement, la situation et les demandes portent à rire, mais elles ont un impact important : le père de Saleem, pourtant musulman, sera pendant un temps complètement alcoolique. Et cet alcoolisme a, comme point de départ, la perpétuation de la tradition anglaise. Il y a là un parallèle avec la situation du pays (donc avec le collectif) puisque dans les mois et les années qui suivent l'indépendance, le gouvernement indien reproduira des politiques héritées du système colonial, même dans ses pires aspects. William Methwold symbolise à l'échelle individuelle le dévoilement du mépris partagé par la communauté britannique au moment de l'indépendance (du moins par les colonialistes convaincus).

Pour faire passer ces critiques, la narration contrebalance, comme toujours, le dramatique et l'humour, et nous voyons bien que les communautés sont moquées très efficacement à travers

¹⁷⁵ Rushdie, p. 105

¹⁷⁶ Rushdie, p. 105

un va-et-vient entre individu et collectif ; la caricature des uns renvoyant presque toujours à l'autre.

Pour conclure sur le traitement de l'identité nationale dans *Midnight's Children*, le récit montre à quel point il est essentiel de dire l'histoire de façon discordante, dissonante, afin de la comprendre. Cette nécessité s'inscrit également dans le contexte d'une écriture postcoloniale : re-dire selon une interprétation personnelle, cela revient à réclamer une voix, donc un pouvoir, qui jusqu'ici était l'apanage des structures dominantes. Il importe peu que cette voix soit fiable ou non, puisque le but est entre autres de montrer qu'aucune voix ne l'est totalement (nous avons vu qu'il s'agissait aussi de réconcilier les deux pans identitaires des colonisés). De plus, cette absence de fiabilité est au service du comique. La nécessité de la pluralité des points de vue est démontrée par une mise en abyme de la situation de conteur. Saleem prétend certes nous donner une vérité totale, mais il modèle son récit en fonction de celle à qui il le raconte - sa compagne Padma. Venant d'une classe sociale différente de la sienne, elle est supposée constituer le penchant réaliste de l'histoire (la version « faithful », comme nous l'avons vu), qui n'hésite pas à tenter de remettre Saleem sur « le droit chemin » lorsque son récit lui semble trop farfelu. Il accepte ses remarques, régulières, et si on les met bout à bout, elles forment elles-mêmes un « contre-récit », sa propre narration, sa propre histoire. Ainsi, on nous enjoint à n'adhérer vraiment à aucune version, mais à les prendre toutes en compte. Saleem et Padma réclament chacun une voix, se réapproprient l'histoire de leur pays, et c'est cela qui importe plus que la véracité de leurs propos. À deux, ils déjouent le piège de l'identité nationale en en proposant une nouvelle, hybride, et le récit collectif sert une fois de plus d'écho au récit national.

Les interventions de Padma sont teintées d'humour et répondent au schéma esquissé au début de ce chapitre : le lecteur est d'abord en suspens vis-à-vis des propos de Saleem, perdu entre le fait qu'il nous assure porter la vérité, et le caractère douteux de ses propos. Il est donc en situation d'attente, d'une confirmation ou d'un démenti, sachant que le contrat entre le lecteur et le texte exige que l'on puisse faire confiance au narrateur. Padma arrive pour décevoir cette attente, et nous plonger dans un espace voilé, brumeux : nous ne savons plus qui croire, et le sérieux de ses allégations tranche avec la drôle absurdité de celles de Saleem. De plus, le fond sérieux est masqué par le conflit entre les deux conteurs, qui prend toute la place au moment de la lecture. Il y a donc bien décalage, entre leur vérité et leur façon de l'exprimer, entre la part de sérieux et d'invention que chacune contient ; et l'ensemble du procédé met l'emphase sur un point : l'Histoire est à traiter en fonction de cette nouvelle configuration du sérieux, qui nous montre qu'il n'y a pas un point de vue, une vérité qui prime, mais qu'au contraire il est essentiel de prendre en compte l'ensemble des récits, sans jamais se contenter d'un seul.

En partant de ce principe, il est bien difficile de créer un mythe national, basé sur une Histoire unique, créée et diffusée par et pour le pouvoir en place, afin de contrôler une communauté.

Si l'on reste sur cette idée, il serait intéressant de se pencher sur les contes les plus répandus, qui suivent depuis des siècles les mêmes buts que le récit national, à savoir fédérer et unir un collectif, rassembler des êtres humains sous des principes communs à suivre. Il s'agit des textes théologiques, aussi je m'intéresserai dans la prochaine partie au traitement de la religion en tant que collectivité, et plus précisément aux catholiques tels que représentés dans *Crève-matin*. La vision que le livre nous offre peut s'étendre à l'ensemble des croyances une fois qu'elles sortent du personnel pour devenir institutionnalisées.

2. L'ensemble religieux

L'État-nation tel que décrié dans la partie précédente possède un point en commun avec la religion, point qui se trouve être également ironisé par Claude Daubercies. En effet, les deux institutions se basent sur un récit collectif se devant d'être souverain. Et l'idée de collectivité renvoie ici à une entité exclusive, qui ne peut souffrir la contradiction. Ainsi, les différents personnages ecclésiastiques affirment leur hégémonie et s'opposent à tout ce qui dévie de leur parole. Attaquer une collectivité par l'humour permet à la fois de créer des généralisations à caractère comique, mais aussi d'exposer le risible sous différents traits de caractère, déclinés dans plusieurs personnages.

Comme dans les autres œuvres, humour et neutralité du ton se nourrissent et se répondent. Cette neutralité participe à (voire crée) l'effet comique, qui s'appuie sur elle pour dépasser le comique et entrer dans un espace de réflexion. Les informations nous sont toujours données mine de rien, comme si elles ne comptaient pas, et sont distillées petit à petit. Les passages sur la religion ponctuent l'ensemble du livre, tout d'abord de façon très détachée, même dans la mention des pires horreurs. Ainsi, le chat Turold (qui suit toujours son rôle et donne un point de vue extérieur et extrêmement tranché sur l'humanité) lance les hostilités en mentionnant un de ses cousins qui avait

tenu un emploi de chat de cabinet chez l'évêque Burchard de Worms. Le bon prélat consacrait l'essentiel de ses énergies à la conception d'un répertoire des pénitences à infliger au pécheur suivant l'importance de ses fautes. [...] les plus piquantes étaient celles qui détaillaient d'une manière scientifique les multiples variantes du péché de chair¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Daubercies, p. 10

L'ironie est cinglante bien que discrète, puisqu'elle peut encore être comprise comme visant un individu, et non l'entière de sa communauté. En effet, l'extrait est tiré du tout début du livre. Mais l'exclusion générale de tout groupe allant à l'encontre de la pensée chrétienne se fait vite sentir, avec l'impossibilité de laisser place à une quelconque remise en cause. La réflexion est vue comme dangereuse, puisque le but est de convaincre, puis de maintenir les sujets dans la croyance afin d'asseoir un pouvoir, et que la conviction religieuse n'a rien à voir dans le processus. La « menace » arrive d'abord par Yaïk, un juif qui subit un interrogatoire sur ses pratiques médicinales :

Pouvez-vous nous faire le signe de croix ? demanda Dom Evrard Grandes Oreilles. – Je n'y tiens pas vraiment, père abbé. – Voilà une bien étrange réticence. Et pourquoi, s'il vous plaît ? – Parce que ce serait hypocrisie pure. Je n'ai pas été instruit de votre religion et n'en puis donc emprunter véritablement le langage. – Oh ! Le raisonneur ! Vous ne seriez pas juif, vous ? – On dit que je le suis¹⁷⁸.

Suite à cet échange, il sera exécuté. L'absurdité de la demande initiale porte à rire dans le premier temps du mouvement humoristique, mais l'absurdité de la sentence éteint cette hilarité (dans le deuxième temps) pour instiller l'idée que toute pensée différente doit être brûlée. Le rire contient intrinsèquement plusieurs interprétations, il propose donc plusieurs voies, différentes solutions. On sent poindre, avec le traitement de l'identité nationale puis celle de la religion, que les sujets auxquels il s'attaque le mieux sont donc sans surprise ceux les moins ouverts au changement, à la flexibilité des opinions.

Le récit met en place une vision assez dichotomique, qui ne vise pas seulement les membres du clergé mais aussi les pratiquants sur qui le pouvoir est exercé. Les riches croyants sont présentés comme des profiteurs, les pauvres comme des pauvres suiveurs naïfs : « Il paraît que

¹⁷⁸ Daubercies, p. 38

vous avez tué un garde dans la ville, que vous avez jeté le malheur sur le village au-dessus, que les démons y ont éventré deux hommes et que vous vivez avec un chat qui est le Diable »¹⁷⁹. Cette tirade est celle d'un paysan, mais elle lui a été insufflée par le chef de l'abbaye. Usant de leur influence, les religieux n'hésitent donc pas, pour rallier les troupes, à verser dans la superstition et à donner des arguments relevant de croyances populaires. En bref, ils considèrent et traitent leurs fidèles comme de parfaits idiots ; ce qui est aussi le cas des dirigeants indiens dans *Midnight's Children*, dans leur attitude envers leurs sujets.

Il convient, pour illustrer un peu mieux ce mouvement individu / foule, de se pencher sur un extrait un peu plus long. Dans sa soif de vengeance très personnelle à l'égard des trois orphelins, le prévôt Dom Martincus souhaite rallier à sa cause hommes d'Églises et fidèles, afin de « monter une expédition punitive »¹⁸⁰. Or, sa folie meurtrière se devait d'être « justifiée » :

Il avait fallu une messe solennelle dans la cathédrale Saint-Wandrille et une longue procession dans la ville où le reliquaire contenant la main du saint Baptiste était porté sur un brancard doré par quatre moines pieds nus. Dom Martincus avait emprunté le reliquaire à l'abbaye de Thécelles en vue de l'inauguration de la Nouvelle cathédrale Saint-Wandrille. Il ne regrettait cependant pas cet usage anticipé car la relique avait eu un impact excellent sur le public. La cible était atteinte. Il avait parachevé la campagne de sensibilisation par un prêche apocalyptique décrivant les calamités que le Très-Haut ne manquerait pas de déverser sur Manéville si, avant Noël, la baie n'était pas proprement purgée de la présence du Diable, de ses succubes et de ses incubes. Il accompagnerait lui-même les exorcistes et autres nettoyeurs de tranchées. Le coup avait marché. Bien sûr !¹⁸¹

L'utilisation trompeuse des symboles religieux et la manipulation cruelle du moine sont décrites de façon ironique, bien que toujours neutre, de même que la naïveté du « public ».

L'ironie est tellement foisonnante qu'elle parvient à passer inaperçue, dans une prose sans

¹⁷⁹ Daubercies, p. 106

¹⁸⁰ Daubercies, p. 115

¹⁸¹ Daubercies, p. 115

intonation particulière. Ainsi, l'opposition entre le brancard en or et les moines déchaussés, le vocabulaire de la communication pour décrire « l'impact » de la relique sur le « public », ou encore la menace fantasque en cas d'inaction du public sont des critiques aussi discrètes qu'efficaces. La dynamique entre groupe et individu est essentielle dans le processus humoristique, puisque grossir les traits de l'un permet de s'attaquer à l'autre, sans se cantonner à des clichés. Et dans la mesure où les agissements humains les plus ridicules ou cruels ont tendance à partir d'un homme mais à être encouragés par la multitude, il semble logique de ne négliger aucun de ces deux aspects.

Notons également que la religion est un thème qui entretient des rapports ambivalents avec l'humour (se faisant ainsi sujet de prédilection). Ne serait-ce qu'en tant qu'action, puisqu'au Moyen Âge, le rire était considéré comme diabolique. Le Christ ne rit pas, et l'homme, puisqu'il doit porter le poids de la faute originelle, ne doit pas rire non plus. Or de façon plus profonde la question de l'absolu, du poids de l'humanité (en tant que condition) est un point sur lequel humour et religion divergent. Alain Juranville, professeur de philosophie, note que selon Søren Kierkegaard, l'humour

supposerait la rencontre avec l'absolu et la mise en évidence de la finitude radicale de l'homme, il supposerait la souffrance qu'il y aurait à assumer cette finitude. Et il marquerait l'assomption de cette souffrance. Mais il se bornerait à tirer un plaisir d'une telle assomption. Et il refuserait d'entrer dans une relation effective avec l'absolu - Il resterait en cela à l'orée du religieux¹⁸².

La vision du philosophe danois doit être abordée sous plusieurs angles, puisque si certains vont dans le sens de cette étude, d'autres initient des pistes contraires qui méritent d'être approchées. Tout d'abord, son idée de souffrance consciente, ou de conscience douloureuse

¹⁸² Juranville, « L'humour de la sagesse. Humour et philosophie » (2009). pp. 36-38. Voir aussi Søren Kierkegaard, *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate et Post-scriptum*.

(dans la mesure où nous avons conscience de notre finitude) s'intègre bien à la conception développée dans cette étude, selon laquelle le comique renferme du sérieux, un certain mal-être, bien plus fort que ce qu'il ne laisse présager. Nous rejoignons également la conception selon laquelle l'humour prend acte de cette douleur, et que, pour reprendre les mots de Freud, elle la « sublime »¹⁸³. Cependant, la notion de recul face à l'absolu, comme un refus de le côtoyer, peut être remise en cause. Et elle doit l'être dans le cadre de ce travail, puisque c'est une des choses qui rend l'humour si critique vis-à-vis du religieux, et qui vient clôturer le mouvement humoristique. En effet, j'avance ici que l'humour ne peut, par essence, être dans une « relation effective avec l'absolu », puisque son mouvement se dérobe à cette notion. Au terme de l'impulsion humoristique il ne peut y avoir que pistes, réflexions, possibilités et ouvertures, la douleur elle aussi peut persister voire être renforcée, mais l'absolu est justement attaqué, déconstruit.

En cela nous rejoignons le postulat qui ouvrait cette sous-partie, à savoir que l'humour était pour ainsi dire incompatible avec l'institution religieuse, ce qui les rend paradoxalement très compatibles en termes d'efficacité du rire et de matière à ironiser. L'humour ne reste donc pas à l'orée du religieux : il est dans une autre dimension, un autre domaine, libre d'aborder la souffrance et le tourment originel sous un autre angle. C'est cet angle, à savoir la façon de traiter la finitude humaine, que nous aborderons à travers *Zazie dans le métro*, pour analyser comment il s'articule dans la dialectique entre individu et collectif.

¹⁸³ Freud, p. 403

3. L'individu, le collectif, et la mort

Quel thème autre que notre finitude peut regrouper l'ensemble de l'humanité ? C'est le sujet par excellence qui permet d'aborder le collectif, mais aussi l'angoisse à l'échelle individuelle. Afin de traiter d'un sujet aussi lourd, poursuivons avec Kierkegaard, pour qui justement l'humoriste « ne comprend pas la signification de la souffrance et la révoque par la forme de la plaisanterie », et s'il « saisit le sens profond de la chose [...] au même instant il lui vient à l'esprit que ce n'est sans doute pas la peine [...] d'essayer de donner une explication [et] en cette rétractation consiste la plaisanterie »¹⁸⁴. Sa philosophie ouvre la voie à une contre-argumentation permettant de montrer que l'humoriste, non content de comprendre cette signification, peut même l'accentuer dans le mouvement humoristique ; et, d'autre part, que si aucune explication n'est donnée, c'est par conviction et non par paresse. En témoigne le traitement de la mort dans *Zazie dans le métro*. À deux reprises un personnage (Gabriel) se penche sur la question, qui fait l'objet de deux monologues clés. Comme nous l'avons vu, ces monologues permettent d'explorer la question du langage tout en dévoilant l'artificialité de l'illusion romanesque, mais ils sont aussi le lieu d'une réflexion plus profonde. En effet, l'absurdité de la vie y apparaît dans un méli-mélo angoissant et vertigineux :

Monter, descendre, aller, venir, tant fait l'homme qu'à la fin il disparaît [...] Là-bas, plus loin – un peu plus loin – que la place de la République, les tombes s'entassent de Parisiens qui furent, qui montèrent et descendirent les escaliers, allèrent et vinrent dans les rues et qui tant firent qu'à la fin ils disparurent. [...] Mais moi je suis vivant et là s'arrête mon savoir car du taximane enfui dans son bahut locataire ou de ma nièce suspendue à trois cents mètres dans l'atmosphère ou de mon épouse la douce Marceline demeurée au foyer, je ne sais en ce moment précis et ici-même je ne sais que ceci, alexandrinement : les voilà presque morts puisqu'ils sont des absents¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Søren Kierkegaard, cité dans Juranville, pp. 36-38

¹⁸⁵ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 92

Ici, étant donné la configuration du roman, les lecteur.ice.s peuvent s'attendre à un rebondissement humoristique en fin de tirade, qui viendrait casser la mélancolie contenue. Mais celui-ci ne vient pas, et si une forme d'humour sous-tend l'extrait, il n'en reste pas moins grave. Plutôt que de « révoquer » la souffrance, l'auteur la souligne ici, en créant un écho entre les paroles de Gabriel et sa propre condition. Les actions (« monter, descendre ») effectuées par les pensionnaires du Père-Lachaise renvoient à sa propre ascension de la tour Eiffel (au sommet de laquelle il prononce son discours), la fragilité et la vacuité de la vie transparaissent à travers Zazie et Marceline, dont les existences sont remises en question simplement du fait de leur absence. Le ton baroque et tragique pourrait fixer les lecteur.ice.s dans une lecture comique de la tirade, comme si ce moment était une passade dans le livre, une énième expérience de langage sur laquelle il ne fallait pas s'attarder. Mais Raymond Queneau fait rimer cette situation avec un autre monologue de Gabriel, sur le même thème, qui ne laisse plus planer de doute sur l'importance du sujet abordé :

Pourquoi, qu'il disait, pourquoi qu'on supporterait pas la vie du moment qu'il suffit d'un rien pour vous en priver ? Un rien l'amène, un rien l'anime, un rien la mine, un rien l'emmène. Sans ça, qui supporterait les coups du sort et les humiliations d'une belle carrière, les fraudes des épiciers, les tarifs des bouchers, l'eau des laitiers, l'énervement des parents, la fureur des professeurs, les gueulements des adjudants, la turpitude des nantis, les gémissements des anéantis, le silence des espaces infinis, l'odeur des choux-fleurs ou la passivité des chevaux de bois, si l'on ne savait que la mauvaise et proliférante conduite de quelques cellules infimes (geste) ou la trajectoire d'une balle tracée par un anonyme involontaire irresponsable ne viendrait inopinément faire évaporer tous ces soucis dans le bleu du ciel¹⁸⁶.

Les deux extraits ont beau être éloignés dans le texte, ils semblent faire la paire, le deuxième pouvant être le prolongement du premier. Mais il introduit une autre dimension : la théâtralité.

¹⁸⁶ Queneau, Fourcaut, et Ferranti p. 119

Pour faire passer l'absurdité de la vie, l'auteur ne se contente pas du fond du texte, la forme aussi fait partie de la réflexion. La didascalie, « (geste) », vient soutenir le propos. D'autant qu'elle est pour ainsi dire mal placée : si on se fie au texte, Gabriel est censé mimer l'activité de cellules cancéreuses, le lecteur ne peut donc pas visualiser le geste dont il s'agit. L'auteur semble vouloir retranscrire par tous les moyens possibles le malaise lié à la condition humaine, à l'absence de sens de la vie et au caractère hasardeux de la mort. Il alterne, sur le ton de l'humour, une allitération (« un rien l'amène, un rien l'anime [...] »), une liste très subjective, des jeux de mots (« nantis [...] anéantis ») pour esquisser cette idée. Si la retranscription semble elle-même absurde, c'est qu'elle nous mène vers une nouvelle couche de sens, une nouvelle façon d'approcher des sujets sur lesquels tout a été dit, qui ont été en quelque sorte vidés de leur substance. Queneau lui-même affirmait, en réponse à une question sur l'angoisse existentielle et sur comment « concilier » celle-ci avec la vie quotidienne :

je ne concilie rien. [...] on ne concilie que dans la mesure où l'on vit, et vivre c'est aussi parler. Et ce n'est pas rendre hommage au langage que de lui attribuer des fonctions qu'il ne doit pas avoir, et notamment celle d'escamoter les questions graves. Je préfère ne pas parler de ce sur quoi je ne sais pas parler, à supposer que je sache parler de quoi que ce soit. Comment concilier l'absurde et la vie ? En vivant absurdement sans doute¹⁸⁷.

Et, pourrait-on ajouter, en écrivant absurdement.

C'est ce que semble véhiculer Gabriel : il aborde de façon presque irrationnelle des questionnements qui, en fin de compte, ne peuvent être traités rationnellement, puisqu'ils sont du ressort des sensations, des ressentis, plus que de la raison, qui échoue à les appréhender. Si cette voix se doit d'être portée par un personnage, c'est bien la condition collective qui est

¹⁸⁷ Garbit, « Les nuits de France culture ». 16:40

visée. Gabriel semble être le seul en proie à ces questions, et ce côté unique, personnel, renforce ses paroles, mais il parle en termes généraux, sans se concentrer sur son existence. Les mots semblent presque s'emparer de lui, être dotés d'une vie propre. Ils ne font pas sens en fonction de ce qu'il est, de sa personnalité, mais davantage en tant que mots, en dehors de la voix qui les incarne, simplement par la signification qu'on leur a donnée. En conséquence, la fonction du langage apparaît tout autant arbitraire que la fonction de l'humain. Les mots, la langue, le sens des phrases, partagent la même absurdité que l'humain. Laurent Fourcaut avance que :

les intertextes [...] deviennent une véritable matière première du roman, qui les exhibe, joue avec eux, mettant par là en abyme ce que l'auteur entend dire ici de la condition humaine : elle tourne en rond dans le langage, s'étourdissant de phrases pour se masquer son néant et son inéluctable fin¹⁸⁸.

Ce qui s'applique aux intertextes fonctionne dans toute l'économie du roman, les hommes parlent pour ne rien dire, vivent sans rien faire, et meurent de façon arbitraire et pathétique (en témoigne la mort de la veuve Mouaque, fauchée par une salve de mitraille). Toutes ces étapes assez déprimantes sont accompagnées d'humour, ce qui les rend, dans un premier temps, plus acceptables. Cependant, et c'est là le nœud du mouvement, c'est également un procédé humoristique qui les fait sortir du cadre simplement drôle : le comique de répétition, sous couvert d'humour, permet aux situations et aux échanges de récidiver, et ces reprises insistent sur leur importance. Le rire n'est donc pas loin dans le dévoilement du sérieux, mais il mène tranquillement à un malaise certain.

Les lecteur.ice.s, en riant de ces personnages, sont poussés à rire d'eux-mêmes et de l'absurdité de leur condition. Ce mouvement les entraîne donc dans un autre espace de sens,

¹⁸⁸ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, pp. 241-242

renouvelable et renouvelé à chaque lecture, puisque ce « lieu » ne contient aucune signification précise et définitive. Queneau ne donne pas d'avis sur la mort, il expose simplement l'absurdité de la vie et, dans une mise en abyme du sujet de ce travail, la difficulté à créer du sens. Seulement, comme c'est le cas dans les trois œuvres à l'étude, au lieu d'être problématique, l'absence de sens totalisant est une nouvelle possibilité pour aborder l'existence et les sujets dits graves. Cette révolution passe par le rire et les mots mais son effet peut déborder de la sphère linguistique, puisque le sujet lui-même s'en trouve transformé, et l'auteur le sait : « Un empereur changea les mœurs des Chinois en changeant leur langue »¹⁸⁹, note Queneau. Notre manière de qualifier les choses peut donc changer notre vision du monde, et ces auteurs nous proposent quelques esquisses de ces nouvelles visions.

C. La réactualisation perpétuelle de l'humour : refuser une vérité immuable

Bien que les trois œuvres regorgent d'exemples, j'en développerai un en particulier, très représentatif de cette étude : il s'agit du traitement du genre et surtout de la masculinité dans *Zazie dans le métro*, à travers le couple formé par Gabriel et Marceline. Leur union est entourée d'un mystère : l'homosexualité présumée de Gabriel. Le sujet en lui-même est épineux (surtout pour l'époque), et il recoupe en plus la question de la représentation de la masculinité, allant jusqu'à questionner le fondement de cette notion. Il regroupe et illustre à lui seul les possibilités permises par le mouvement humoristique, et mérite que l'on s'y attarde afin d'en retranscrire toutes les facettes.

¹⁸⁹ Garbit, « Les nuits de France culture ». 18:03

1. Le rire contre l'angoisse de l'hors norme

Cette question est, en un sens, le point central du roman. Elle revient sans arrêt par l'intermédiaire de Zazie mais également des autres personnages. Et il est en réalité davantage question de la place de l'homme et du masculin que de la pratique sexuelle. Une insistance aussi poussée est nécessairement révélatrice de quelque chose, d'un sujet sérieux masqué par le voile du rire. D'autant plus que Raymond Queneau est un écrivain dont la prose est mathématique, millimétrée. Bien que la psychologie des personnages ne soit pas poussée, ceux-ci sont porteurs de thèmes et de propos qui les dépassent de façon discrète, *a priori* anodine. Ici, et à ses dépens, Gabriel semble représenter une forme d'angoisse de la société. La théorie de Freud, qui expose le rire comme étant l'expression détournée d'une angoisse, le relâchement suite à l'épargne d'une tension, fait écho à celle que crée la question de la sexualité et de la manière d'être homme de Gabriel, plutôt féminine. Dans un roman où le narrateur est omniscient et a accès à l'ensemble des pensées des personnages (même s'il trie les informations qu'il nous donne), il est déjà significatif que le secret reste entier jusqu'à la fin. En effet, et même si la question est posée à de multiples reprises, nous n'avons jamais de réponse claire. Ou plutôt, lorsqu'elle nous est donnée (Gabriel assure à plusieurs reprises que non, il n'est pas un « homosessuel ») elle ne semble pas crédible. D'une part parce que Gabriel semble moins sincère que las et impatient de se débarrasser de la question (il envisage même de jeter Zazie dans la Seine pour la faire taire), d'autre part parce que malgré cette réponse claire, l'interrogation revient. Personne ne s'en satisfait, personne ne veut en parler (sauf Zazie) mais tout le monde brûle, au fond, d'avoir la réponse.

La question prend la forme d'un interrogatoire continu, présenté à travers différents procédés humoristiques ; par exemple le comique de répétition : à partir du moment où Gabriel avoue, non sans fierté, être « danseuse de charme »¹⁹⁰, le thème ne quittera plus le roman. La révélation en elle-même est mise en valeur, présentée de façon presque théâtrale comme pour affirmer aux lecteur.ice.s toute l'importance de la chose. La phrase est stratégiquement placée en fin de chapitre, elle clôt une partie du roman. L'affirmation en elle-même ne contient absolument pas la preuve que Gabriel soit homosexuel, mais la qualification plutôt féminine suffit à initier violemment le débat. C'est Pedro-Surplus, personnage à la personnalité changeante, sorte d'incarnation de Satan, qui ouvre les hostilités : « Alors, c'est pour ça, parce que vous êtes une pédale, que la mère vous a confié cet enfant ? »¹⁹¹ ; « Il ajoute après un gros soupir : - Mais quels parents [...] Le tonton est une tata »¹⁹².

Il est ensuite relayé par Zazie, qui sera le témoin de l'évolution de la question : elle sera la plus zélée dans la recherche de la réponse, ne laissant aucun répit à son oncle. Et malgré l'absence d'explication elle engrangera des « connaissances » sur le sujet au fur et à mesure que l'inquisition avance. Elle commence donc naïvement : « Il disait comme ça, le type, qu'on pouvait aller en tôle pour ça, pour l'hormosessualité. Qu'est-ce que c'est ? »¹⁹³. Avant de se faire un peu plus pressante : « Par egzemple, continua Zazie impitoyable, si je te demandais, t'es un hormosessuel ou pas ? »¹⁹⁴. La tension monte au point que la situation tourne à un simulacre de procès, Pedro-Surplus jouant le rôle de l'inquisiteur allant récolter des témoignages, il fait aussi figure de menace légale : « Non mais vous voyez pas ce qui vous

¹⁹⁰ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 62

¹⁹¹ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 63

¹⁹² Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 78

¹⁹³ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 66

¹⁹⁴ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 94

pend au nez ? dit le type avec un air de plus en plus vachement méphistophélique. Prossenetisme, entôlage, hormosessualité, éonisme, hypospadié balanique, tout ça va bien chercher dans les 10 ans de travaux forcés »¹⁹⁵. Et Gabriel est en position d'accusé qui s'accroche à sa défense : « Mais puisque je vous dis que j'en suis pas. D'accord, je fais mon numéro habillé en femme dans une boîte de tantes mais ça veut rien dire [...] La preuve c'est que je suis marié »¹⁹⁶. Ce mystère et ces interrogations constantes donnent lieu à l'association absurde de stéréotypes grotesques : pour prouver l'hétérosexualité de Gabriel, un de ses amis avance « Gabriel est un honnête et honorable citoyen. D'ailleurs tout le monde l'aime dans le quartier »¹⁹⁷.

Dans tous ces exemples, le comique est relayé par l'écriture autant que par l'absurde, puisque le néo-français fait corps avec l'humour. La simple orthographe du mot « hormosessuel » porte à rire. Mais, à son habitude, le mouvement humoristique dévoile une critique virulente, et comme le dit Laurie Laufer, professeur de psychopathologie à Paris (allant ainsi dans le sens de Freud) : « L'humour et le mot d'esprit sont à la fois dévoilement d'un refoulé tourné en ridicule et en surgissement. Il donne à la fois du sens et le défait dans le même mouvement, ce qui déclenche le rire. C'est à la fois le dévoilement d'une vérité et sa ridiculisation »¹⁹⁸. Le refoulé, ici, c'est la position de la société vis-à-vis de l'homosexualité, vis-à-vis des « tantes », des travestis, bien plus que le refus de Gabriel de « s'avouer » homosexuel. C'est l'angoisse des adultes vis-à-vis d'une situation qui vient les bousculer dans leurs habitudes, leur bien-pensance. Ils préfèrent nier, fermer les yeux, défendre Gabriel corps et âme. Et le ridicule,

¹⁹⁵ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 64

¹⁹⁶ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 63

¹⁹⁷ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 80

¹⁹⁸ Laufer et Roux, « Avant-propos », p. 1

c'est cette incapacité de la part des adultes à répondre correctement à Zazie, c'est le fait que des clichés, des idées reçues fondées sur l'intolérance soient maintenus et transmis aux enfants. En témoigne l'absurdité de cet échange entre Zazie et Charles : « Et vous, vous l'êtes, homosessuel ? - Est-ce que j'ai l'air d'une pédale ? - Non, pisque vzêtes chauffeur. - Alors tu vois. - Je vois rien du tout »¹⁹⁹.

Elle a conscience qu'on lui refuse sciemment la clef de l'énigme, mais cette conscience ne l'empêche pas d'emmagasiner les paroles de ces grandes personnes ignorantes et, par là-même, cruelles. Elle se retrouve ainsi à faire une blague sans en connaître la portée : « et lui, c'est ma tante, ajouta Zazie qui croyait la plaisanterie encore assez neuve ce qu'on escusa étant donné son jeune âge »²⁰⁰. Le narrateur lui-même semble lassé de la redondance de la situation. À défaut d'être éclairée sur le sujet, le vocabulaire de Zazie s'étend, perpétuant la violence des synonymes. Sans même connaître la définition de l'homosexualité, elle l'aborde en termes négatifs : « Qu'est-ce que c'est au juste qu'une tante ? lui demanda familièrement Zazie en vieille copine. Une pédale ? une lope ? un pédé ? un homosessuel ? Y'a des nuances ? »²⁰¹. Mais personne n'est fustigé, tout cela ressort avec subtilité. Les amis de Gabriel, en le défendant, ont plus l'air naïf qu'autre chose. L'insistance de Zazie est basée sur une réelle curiosité, assez infantile. En appuyant sur la question, même avec humour, Queneau pousse à s'y arrêter. En faisant rire le lecteur, il l'emmène tranquillement à prendre conscience du ridicule de la situation, et de son absurdité. La réponse en elle-même importe peu, mais la façon dont elle est posée est, elle, essentielle.

¹⁹⁹ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 110

²⁰⁰ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 106

²⁰¹ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 131

Comme le dit Roland Barthes « la dérision vide le sérieux, mais le sérieux comprend la dérision. Face à ce dilemme, *Zazie dans le métro* est vraiment une œuvre témoin : par vocation, elle renvoie le sérieux et le comique dos à dos »²⁰². Et ce renvoi sert, en plus de critiquer la position de la société sur l'homosexualité, à engager une réelle et profonde réflexion sur la masculinité. Précurseur, Raymond Queneau va parvenir, par les mots et par l'humour, à créer une nouvelle façon de l'aborder et de la concevoir. Le deuxième mouvement va nous laisser dans un espace où les normes genrées explosent sous l'effet du rire.

2. Performance et travestissement : l'humour et la langue troublent le genre

Dans *Zazie dans le métro*, tout comme dans *Midnight's Children* et *Crève-matin*, des stéréotypes sont utilisés afin d'être déconstruits. Cela est particulièrement visible à travers le traitement de la masculinité et de la féminité dans le roman de Raymond Queneau. Avant de me concentrer sur Gabriel et Marceline, il convient de passer brièvement sur les figures masculines afin de marquer le cadre non hégémonique mis en place par l'auteur. En dehors de Gabriel, on trouve Charles, son ami chauffeur de taxi, qui demande à Zazie s'il a l'air d'une « pédale » d'un air vexé, mais qui à côté de ça recherche sa future femme dans « la chronique des cœurs saignants »²⁰³, et qui part en courant, terrorisé, lorsque Zazie lui parle de façon un peu trop insistante de « sensualité »²⁰⁴. Citons également Turandot, le patron de bar qui « ne veut pas d'une petite salope »²⁰⁵ de douze ans à peine dans le quartier, mais qui adopte très vite le « mon cul » de l'enfant en question, et qui s'est enrichi pendant la guerre avec le

²⁰² Barthes, *Essais critiques*, pp. 156-157

²⁰³ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 11

²⁰⁴ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 87

²⁰⁵ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 27

marché noir. Il convient d'ailleurs de revenir sur le fait que Gabriel a fait le Service du Travail Obligatoire (« l'esstéo »²⁰⁶) : la guerre, habituellement symbole de fierté masculine et nationale sert ici à dévoiler la supercherie du mythe résistant, et par la même occasion celui du soldat comme homme droit et héroïque. Enfin, le père de Zazie n'est mentionné que pour sa tentative d'inceste, Gridoux, un cordonnier, semble simple d'esprit et Pédro-Surplus oscille entre potentiel violeur, pédophile, policier sans autorité, avant d'apparaître sous les traits de Satan en chemise noire fasciste.

En bref, toutes les figures masculines sont ridiculisées, infantilisées, malmenées par Zazie, sauvées par Marceline à la fin du roman²⁰⁷, et dominées en sagesse et raison par Gabriel, un travesti. La société patriarcale est critiquée et les structures dominantes, incarnées par l'autorité policière, militaire, politique, le sont également.

Les pions sont donc assez bien placés pour permettre à l'écrivain d'exprimer de l'hors normes, de s'écarter des standards, puisque ceux que l'on nous propose sont présentés comme n'ayant aucune valeur de vérité. Les définitions normatives sont considérées inatteignables, incohérentes, construites, et à déconstruire. C'est d'abord par petites touches que Queneau dévoile le côté atypique de ces deux personnages, qui viennent procéder à cette déconstruction. Le choix des mots, encore une fois, est essentiel.

Dans son métier de travesti Gabriel ne cherche pas à faire oublier la réalité de son corps et joue sur le contraste entre sa carrure et le fait d'être danseuse de charme. On peut donc dire que sur scène et dans la vie, il est en représentation. L'écrivain brouille les pistes, propose des

²⁰⁶ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 70

²⁰⁷ Lors de la bataille finale, Marceline apparaît comme par miracle, et fait descendre le groupe par un monte-charge menant aux catacombes, leur permettant de fuir le combat. Queneau, pp. 189 - 190

identités très floues. La performance de Gabriel n'a rien d'un rôle que l'on endosse, d'un choix. Le terme de performance et la force des mots renvoient à la théorie du genre de Judith Butler. Selon elle, un travesti qui évolue dans un espace de fiction, codé, ne vient pas questionner la vision socialement acceptable du genre, puisque la performance est temporelle, fictive, et perçue comme telle. Judith Butler parle de « dé-réalisation »²⁰⁸, et c'est exactement le cas avec Gabriel. Il se justifie en maintenant que c'est uniquement pour faire rire, il répète plusieurs fois que c'est un métier comme un autre. Il a conscience, et on le lui rappelle régulièrement et agressivement, que s'il sort des conventions sociales hors de la scène, il risque des « sanctions »²⁰⁹, terme également emprunté à Judith Butler. Si Gabriel est un travesti, ce n'est pas grave tant qu'il reste dans la matrice hétérosexuelle. Ce métier de l'ombre, du Paris « baïlle-naïte »²¹⁰ ne doit pas déborder sur le petit jour. Et nous pourrions croire que Gabriella, comme il est appelé dans le milieu, ne sort pas de ce cadre. Auquel cas, le personnage n'aurait qu'un pouvoir comique, mais en aucun cas subversif. Or il y a bien débordement, par petites touches.

Ainsi, le personnage de Gabriel est particulièrement ambigu. Dans la façon de le décrire, l'auteur oscille en permanence entre des caractéristiques dites viriles et d'autres plus fines, considérées comme féminines. C'est une « armoire à glace »²¹¹, un « costaud »²¹², un

²⁰⁸ Butler, « Performative Acts and Gender Constitution » (1988). p. 527. « de-realize » Traduction libre. L'auteure y aborde directement la différence entre le travestissement en tant que métier et hors du cadre professionnel : « the sight of a transvestite instage can compel pleasure and applause while the sight of the same transvestite on the seat next to us on the bus can compel fear, rage, even violence. The conventions which mediate proximity and identification in these two instances are clearly quite different. [...] In the theatre, one can say, 'this is just an act', and de-realize the act, make acting into something quite distinct from what is real. »

²⁰⁹ Butler, p. 527

²¹⁰ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 96

²¹¹ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 8

²¹² Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 8

« colosse »²¹³, il porte « barbouze de chez Fior » un « parfum d'homme »²¹⁴, Zazie remarque qu'il « a la peau douce »²¹⁵. Il ne rentre dans aucune catégorie préfabriquée. Il a « la main légère mais puissante »²¹⁶, se fait les ongles avec un kit de manucure en chantant des chansons paillardes. Il « passe tristement sa main sur son menton qu'il n'a pas eu le temps d'épiler »²¹⁷ et non de raser. Il se fait appeler Gabriella en plein jour, aux pieds de la tour Eiffel, par un ami chauffeur de bus²¹⁸. Et tout cela est présenté comme naturel. La théorie populaire, que dénonce Butler, ce lieu commun qui veut que la performance soit le reflet du genre en tant qu'entité fixe et naturelle, est mise à mal par Gabriel. Dans son chapitre « Binary genders and the heterosexual contract »²¹⁹, Butler affirme que dans l'imaginaire populaire, le genre est une entité formée de la correspondance entre la psychologie, l'esprit et le sexe d'un individu. Queneau défait ces correspondances, il met en relief, à travers le discours, les mots, le ridicule de ces idées préconçues, donc construites.

Ici intervient le personnage de Marceline, qui, dans un mouvement analogue à celui de Gabriel, vient bousculer les normes féminines. La douceur lui colle à la peau, ponctuée tous ses faits et gestes : « Zazie, crie-t-elle doucement, à table. Elle se met à verser doucement des contenus de louche dans les assiettes. »²²⁰; « Oui, répondit doucement Marceline »²²¹ ; « ça m'empêcherait de dormir, répond doucement Marceline »²²², etc. L'adverbe l'accompagne également pour marquer son calme, sa discrétion. Elle est belle, elle séduit : Gabriel bien sûr,

²¹³ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 7

²¹⁴ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 9

²¹⁵ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 24

²¹⁶ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 12

²¹⁷ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 40

²¹⁸ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 95

²¹⁹ Butler, pp. 524-531

²²⁰ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 21

²²¹ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 23

²²² Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 159

qui est un mari fier et jaloux, mais aussi Pédro-Surplus qui tombe instantanément amoureux d'elle, et même Mado-Ptit-Pieds, une autre femme avec qui elle engage un jeu de séduction. Ce flirt homosexuel est bien plus discret que l'ambiguïté sexuelle de son mari, il apparaît comme un écho, qui marque que dans ce domaine aussi, les femmes sont marginalisées, la question tournant autour de l'homme. Et pour que le portrait soit complet, Marceline est bien sûr une parfaite femme au foyer : « Madame pourrait-elle me dire quelle profession elle exerce ? – Ménagère, répond Gabriel avec férocité »²²³. Elle laisse même son mari s'exprimer à sa place. Mais comme l'on pourrait s'y attendre ce stéréotype est trop parfait pour ne receler qu'un cliché. Elle est trop douce, trop lisse, correspond bien trop à ce que la société attend. Elle est l'excuse par excellence de son conjoint.

Elle complète en réalité le propos engagé par Gabriel, et vient finalement confirmer les doutes qui l'entourent, dans un dénouement théâtral et inattendu. Lors des deux dernières scènes, alors que le groupe d'amis est au cœur d'une bagarre, un mystérieux « lampadophore »²²⁴ apparaît. En dehors de l'ironie contenue dans le néologisme, il importe de noter que celui-ci est désigné par un pronom masculin : « il » prend les choses en main, sauve tout le monde, et décide de ramener Zazie à sa mère pendant que le reste du groupe se disperse. Il est désigné comme « l'autre »²²⁵, et sur le quai, lorsqu'il dépose Zazie, le narrateur nous informe qu'elle est « accompagnée par un type »²²⁶. Un type qui remarque « doucement »²²⁷ que le métro remarque. Et enfin, un type que Jeanne Lalochère salue ainsi : « Tiens. Marcel »²²⁸. La

²²³ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 67

²²⁴ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 190

²²⁵ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 190

²²⁶ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 193

²²⁷ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 190

²²⁸ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 193

suggestion est sans équivoque : Marceline Marcel, la bonne femme au foyer, et en fait un homme. D'ailleurs, dans ces scènes finales, son vocabulaire change un peu, il est plus affirmé, plus direct. Elle / il est donc le spectacle de l'ombre, c'est un pied de nez à la « réalité » du genre, il / elle la réinvestissant et la subvertissant parfaitement. Marceline est femme-homme, Gabriel est homme-femme, ironiquement encouragé lors de son spectacle de cabaret par un touriste américain : « Go, femme ! »²²⁹. Dans sa théorie, Butler affirme que les attributs de genre sont performatifs plutôt qu'expressifs²³⁰, dans le sens où ils sont des construits sociaux que nous recréons dans la vie quotidienne, comme des rôles que nous incarnons. Dans cette veine, s'ils constituent effectivement l'identité qu'ils sont censés exprimer ou révéler, Gabriel et Marceline incarnent cette absence d'identité fixe.

Le genre, fluide et instable « par nature », et non pas figé comme on voudrait nous le faire croire, devient un modèle de vérité. Une vérité qui n'en contient aucune, qui s'incarne dans l'absence de vrai ou de faux. Ce relativisme qui prône l'ouverture fonctionne par l'humour et rejoint l'ensemble des œuvres à l'étude. Ce qui est vrai du genre dans *Zazie dans le métro* l'est pour l'identité nationale dans *Midnight's Children* et rejoint la réflexion sur la religion dans *Crève-matin*. Et tous ont pu se permettre de renverser les codes parce que le rire permet la revitalisation des sujets.

3. La revitalisation permise par l'humour

C'est une fiction de considérer que les mots parviennent à décrire le réel, mais reproduire, par le langage, des clichés, des stéréotypes, une structure binaire, cela revient à

²²⁹ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 155

²³⁰ Théorie exposée dans *Performative acts and gender constitution : an essay in phenomenology and feminist theory*.

tenter de les entériner. À l'inverse, permettre à un espace nouveau de se développer c'est revitaliser la société par le langage. Ainsi, allant contre le présupposé de la mimesis, le langage humoristique crée des mondes, des décalages. Salman Rushdie, Claude Daubercies et Raymond Queneau partagent la particularité d'agir sur le fond et la forme de la langue. Et le procédé est exacerbé par l'auteur de *Zazie* et son néo-français. Heaven-Lee Roskam, dans son mémoire *Komantradwuir !* s'intéresse au néo-français en tant que « nouvelle langue », porteuse de nouvelles possibilités discursives, donc de nouvelles pistes de description et de création du monde²³¹. Il s'appuie notamment sur Roland Barthes :

chaque élément de l'univers traditionnel une fois pris [...] Queneau le déprend, il soumet la sécurité du roman à une déception : l'être de la littérature tourne sans cesse, à la façon d'un lait qui se décompose ; toute chose est ici pourvue d'une double face, irréaliste, blanchie de cette lumière lunaire, qui est le thème essentiel de la déception [...] l'événement n'est jamais nié [...] il est toujours partagé, à la façon du disque sélénien, mythiquement pourvu de deux figures antagonistes²³².

Si Roland Barthes se concentre sur une analyse très littéraire, sur les procédés employés, nous pouvons étendre cette réflexion aux implications sociologiques des romans à l'étude. Même dans ceux ne contenant pas de néo-français, rien n'est littéral, ils exposent plusieurs couches de lecture, l'écriture et le sens ne sont que mouvements. Une fois de plus, nous sommes plongés dans cet espace qui permet la pluralité, l'interprétation infinie.

L'image de la double face évoquée par Roland Barthes résonne dans cette étude avec la notion de mouvement. Outre la sécurité du roman, c'est la sécurité des notions traditionnelles que Queneau remet en cause. Le traitement du genre et de la masculinité est en ce sens une mise en abyme du mouvement humoristique. Voilée est son homosexualité, voilé est son métier,

²³¹ Roskam Heaven-Lee, *Komantradwuir ? Zazie dans le métro et la traduction du langage de Queneau*, Université d'Utrecht, mémoire, Master « Vertalen », 2010

²³² Barthes, *Essais critiques*. pp. 129 - 135

voilé est le sexe de sa « femme », et le « dévoilement » final n'en est pas un ! Ce qui importe ce n'est jamais la réponse mais la curiosité malsaine que suscite la question, et la drôle absurdité finale. L'auteur décale le dévoilement, en déplaçant le focus de Gabriel à Marcel.ine, de l'homosexualité à la nécessité de vivre caché, à la possibilité de pluralité dans les réponses. Et tout cela se fait sous forme d'un jeu subtil de dissimulation. Nous avons évoqué l'intertextualité présente dans les œuvres, l'onomastique est également à prendre en compte. Dans la veine du traitement du genre, le prénom de Marcel.ine est significatif. Il semble faire référence, non sans humour, à Marcel Proust, lui-même homosexuel. Et cette filiation est confirmée par l'adaptation cinématographique de Louis Malle. Continuant ce jeu, le jeune réalisateur, dont le film est très fidèle au livre, ne se permet qu'une seule modification vis-à-vis des personnages : à l'écran, Marceline devient Albertine, en référence cette fois au personnage de *La Recherche du temps perdu*, dont l'homosexualité est également suggérée. Tout cela est donc absolument indissociable de l'humour. C'est lui, en agissant en « virus », qui nie le général, ne s'appliquant qu'au moment particulier, à l'individu et son expérience, par le biais d'un mouvement de balancier qui passe par le global pour mieux revenir à l'échelle individuelle (comme on l'a vu avec le traitement de l'Histoire dans *Midnight's Children* et l'épopée tragique des enfants de *Crève-matin*). Dans ces romans, le comique est présent à chaque page, il anime le récit d'une vie propre. Le sens est déplacé, décalé, sans cesse en mouvement et cette mobilité est essentielle pour le traitement des thèmes abordés. La création d'un sens totalisant est relativisée.

Comme on l'a vu, les récits brisent l'illusion romanesque, ils font éclater la bulle du réel en éclatant celle de la fiction. Leur ironie permet aux lecteur.ice.s d'avoir une vision moins « terre à terre », littérale, des livres, et engage à poser un regard plus acéré sur les thèmes

abordés, qui permet d'entrer dans un nouvel espace où toutes les visions sont permises. Par exemple, Raymond Queneau profite de l'ambiance humoristique qu'il a établie et des nouvelles possibilités qui vont avec, pour mentionner « un Écossaise »²³³ (un des spectateurs de « la boîte de tantes » de Gabriel), laissant ainsi entendre que cette personne est un.e travesti.e. Mais, encore une fois, sans que cela ne soit souligné, sans que l'expression ne fasse l'objet d'une explication. Simplement, il propose, et de ce fait crée, une nouvelle possibilité discursive, donc déjà presque effective, de représentation du genre.

Ces nouveaux traitements humoristiques de la masculinité, de l'hétérosexualité, de la religion ou encore de la nation ont en commun une rupture avec les représentations passées. Foncièrement iconoclaste et moderne (à chaque époque), l'humour écrase la notion de sacré. Plus rien ne l'est, il est possible de se moquer de tout, même si la moquerie ne veut pas dire, comme on l'a vu, vider un sujet de son sérieux. Simplement, en ne restant pas figé dans les anciennes visions, le mouvement humoristique permet de varier les angles et les points de vue sur des thèmes sclérosés par la sacralisation. Rien n'y échappe, à commencer, comme on l'a démontré, par la littérature. Cette liberté retrouvée, l'auteur peut se permettre d'associer les contraires, d'explorer les non-sens et les innovations formelles à travers l'absurde. Mais cette absurdité témoigne simplement de l'abrogation des frontières, des carcans et des canons. Si l'humour, dans l'imaginaire populaire, permet de relativiser, nous pouvons appliquer l'adage aux questions littéraires et philosophiques : relativiser ici ne veut plus dire ne pas prendre au sérieux, mais ouvrir la voie à d'autres formes d'expression de la gravité.

²³³ Queneau, Fourcaut, et Ferranti, p. 151

L'humour introduit donc la polysémie dans le sérieux, l'équivocité. Dans les trois œuvres cela se remarque sur le fond comme sur la forme, puisque l'ensemble des romans est un condensé de mises en abyme de cette pluralité : *Midnight's Children* prône la prise en compte de tous les récits lorsque l'on aborde l'Histoire ; *Zazie dans le métro* déconstruit l'autorité conférée aux adultes, aux auteurs, et à la littérature ; *Crève-matin* enlève toute crédibilité au sacré et engage aussi l'ouverture et fustige le récit unique, la parole unique. Les trois n'hésitent pas à associer et à confronter les contraires, afin d'explorer toutes les possibilités, tous les extrêmes, quitte à passer par l'absurde, le non-sens et les innovations formelles. Ce système permet d'être toujours dans la remise en question, le mouvement et la recherche de la nouveauté, d'angles différents. Selon Brigitte Bouquet et Jacques Riffault,

sous ses différents aspects contestataires, notamment politiques, la dérision incarne l'esprit qui refuse de se soumettre et tente de se penser dans le cours de l'Histoire, le révèle à lui-même et le transfigure. Par sa fonction cathartique, et comme violence politiquement correcte, elle assure le bon équilibre d'un système social. Plus, la dérision est une force qui plie mais ne rompt pas, même sous l'action des pires systèmes répressifs²³⁴.

La transfiguration mentionnée est le renouvellement exposé dans cette étude, cela permet une contestation permanente. Et il est vrai que la violence du procédé est acceptée parce que difficile à cerner et impossible à extraire. Parce qu'il n'a ni frontière ni tabou, et parce que tout le monde peut le pratiquer, l'humour peut être toujours présent, même dans les situations les plus catastrophiques. Et ce que nous montrent les auteurs à l'étude c'est aussi que tous les systèmes sont répressifs, et que l'humour reste la forme de lutte la plus constante à défaut d'être la plus efficace, du moins sur le court terme.

²³⁴ Bouquet et Riffault, « L'humour dans les diverses formes du rire » (2010). p. 19

En revanche, concernant les possibilités discursives (donc de vision du monde), c'est sur le long terme qu'il faut considérer les traits d'esprits, qui peuvent bouleverser des façons d'être, de parler et de penser.

Conclusion

« Dans une société de pures intelligences on ne pleurerait probablement plus, mais on rirait peut-être encore »²³⁵.

La notion de dévoilement qui initiait ce mémoire s'est transformée au fil de l'étude : les spécificités de l'humour littéraire, autant que celles des procédés qui l'accompagnent, ont confirmé l'idée que le dévoilement ne pouvait être que partiel. La notion de mouvement fut omniprésente, comme celle de décalage. Le sens est apparu dans toute sa fluidité, les auteurs ajoutant sans cesse des couches de sens, sans offrir de réelle clôture. Finalement, l'étude de ces œuvres me pousse à renverser le concept freudien de décharge, d'une relâche à travers l'humour, pour proposer l'idée qu'il y a au contraire un investissement d'énergie. L'humour littéraire tragique n'apporte pas de soulagement.

Les auteurs entament des réflexions et nous encouragent à les suivre, ce qui suppose une implication : cet humour n'est jamais offert sans contrepartie. La forme même que prennent ces réflexions nous pousse à l'effort : le lecteur doit accepter d'être bousculé, de laisser de côté la lecture traditionnelle, celle qui s'appuie sur un fil romanesque cohérent et un narrateur fiable. Toujours tel un virus, le chaos de l'organisation humoristique, allié à l'ambiguïté du rire, élargit la tension présente dans le sujet et son traitement à l'acte de lecture même. Enfin, le tragique sous-tendu dans cet humour demande une implication particulière, en comparaison aux romans qui en sont exempts : il faut consentir à voir se dérouler sous nos yeux des horreurs, des douleurs, des maux cachés de nos sociétés, le rejet et la violence. Pour que ce

²³⁵ Bergson, p. 3

soit tolérable (ou du moins pour nous faire croire que ça l'est) nos auteurs utilisent cet élément de surprise présent dans l'humour, relevé par tous les théoriciens du rire. Et la part de tragique de ce rire lui donne une nouvelle impulsion, qui sert à voiler le fond et à piéger les lecteur.ice.s, qui sont pris au dépourvu par l'implication exigée. Difficile, en ouvrant *Zazie dans le métro*, de se douter de la multitude des thèmes qui s'y trouvent. Prenons exemple sur l'intertextualité, l'auteur demande une grande curiosité intellectuelle, et dans l'ensemble du roman plusieurs lectures ne suffisent parfois pas à cerner toute sa richesse, tous les thèmes qui y sont abordés.

Il en est de même avec *Midnight's Children* : les premières pages exposent un narrateur mégalomane, apparemment incapable de mettre de l'ordre dans ses pensées, et qui présente sans en avoir l'air un ensemble de faits de façon dérisoire et épique, risible et terriblement sérieuse. Un narrateur drôle, en somme, qui ne nous laisse en rien présager les chemins douloureux où il va nous entraîner. L'abondance et la violence qui se trouvent dans le livre s'avèrent donc insoupçonnables.

Quant à *Crève-matin*, la surprise réside plus dans la profondeur du tragique que dans sa simple présence. S'il apparaît vite que l'existence des trois orphelins est pénible et émaillée d'épreuves, chaque chapitre nous mène un peu plus loin dans la souffrance, à des degrés imprévisibles. Il arrive un moment dans la narration où les lecteur.ice.s peuvent légitimement se demander où cela va s'arrêter, comment un tel déchaînement de cruauté peut être possible, surtout dans un livre à l'écriture si légère. Nous ne reviendrons pas sur la combinaison de facteurs servant à dissimuler le tragique, mais la notion de surprise est essentielle quand il s'agit d'aborder les retombées de ce travail. Le versant dramatique est d'autant plus éclatant que cette violence est dissimulée, et que la souffrance dont nous rions est finalement accentuée

par le procédé. Finalement, c'est le drame qui laisse sa plus grande trace. C'est un mal pour un bien, puisqu'il contient les réflexions proposées par ces romans. Une fois la surprise passée, une autre spécificité de l'humour littéraire nous permet un nouveau mouvement : un retour sur ces thèmes. Les éléments critiques mis en avant dans le but de provoquer des prises de conscience sont figés par les mots. Si rien de tout cela n'était prévu dans l'acte de lecture, la littérature est bel et bien un médium qui favorise ce procédé critique.

Ce procédé douloureux et stupéfiant (de par la neutralité avec laquelle la souffrance se déploie) porte les germes de nouvelles possibilités. L'humour tragique nous éloigne de nos zones de confort ; il se doit de rejeter le pathos, c'est la condition *sine qua non* s'il ne veut pas être limité dans les sujets qu'il traite. Henri Bergson notait déjà cette particularité :

Signalons maintenant, comme un symptôme non moins digne de remarque, l'insensibilité qui accompagne d'ordinaire le rire. Il semble que le comique ne puisse produire son ébranlement qu'à la condition de tomber sur une surface d'âme bien calme, bien unie. L'indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion²³⁶.

Si le théoricien avait en tête le rire, cette citation fait écho à un postulat d'André Breton sur l'humour noir : « Il est par excellence l'ennemi mortel de la sentimentalité aux abois »²³⁷. L'indifférence qu'André Breton et Henri Bergson évoquent renvoie à la neutralité du ton adoptée par les narrateurs. Et il est vrai qu'une trop grande charge émotive ne permet pas l'émergence de l'humour tragique. Cependant, j'avance qu'il s'agit du premier mouvement, nécessaire à l'existence et l'installation de l'humour dans un contexte de drame. Il est bien sûr possible, par la suite, de rester indifférent face aux horreurs traitées, mais il s'agirait là d'un rire cynique qui appartiendrait aux lecteurs, non à l'œuvre.

²³⁶ Bergson, p. 3

²³⁷ Breton, p. 14

D'autant plus, et ce sera mon postulat final, qu'il y a un arrière-plan tragique commun à ces trois romans, qui transcende leurs particularités culturelles. Nous l'avons vu, l'absurdité est omniprésente dans ces récits, et si elle se décline en fonction des sujets traités, elle renvoie toujours notre condition de mortel. L'analyse a montré de quelle façon elle est traitée dans *Zazie dans le métro*, mais la mort est également omniprésente dans les autres œuvres. Ce thème commun s'accorde parfaitement aux visées humoristiques évoquées et démontrées : l'humour s'oppose à toute forme de vérité radicale, de coercition en vertu d'une prétendue supériorité morale ou intellectuelle. Et s'il y a bien un aspect de notre vie qui encourage à repenser l'idée d'un savoir supérieur, d'une vérité transcendante, c'est bien notre finitude. Cela est mis en évidence dans *Zazie dans le métro* : la vie peut finalement se résumer à ce hasard terrifiant, qui engage à vivre de manière absurde pour évoluer dans une existence qui l'est. Cette idée s'associe aussi à l'éviction du sacré dans nos textes. L'absence d'une entité supérieure qui régirait nos vies ôte la possibilité de trouver un sens à l'existence.

Finalement, la seule chose que les auteurs se permettent de dénoncer, c'est la violence gratuite, elle aussi profondément absurde, qui peut donc servir de matière humoristique. En restant dans l'idée de mouvement, ces récits semblent nous montrer que la souffrance dirigée vers autrui apparaît comme une autre forme de décalage : cette déraison est source d'angoisse, pour la combler certains la rejettent sur d'autres. L'impossibilité d'en rire montre l'incapacité d'y faire face, et devient source de violence.

Cette impuissance explique également que les minorités soient le sujet de prédilection de ces livres : les enfants, les minorités religieuses, les *queers*, etc. Les auteurs ne soutiennent plus aucune vision d'un réel normé, ils font place à l'extravagance, ils engagent à voir et à traiter le monde en acceptant l'absurdité de nos représentations, de nos pensées. L'humour tragique,

fondamentalement ouvert sur le monde, engage à prendre en compte les souffrances, à les accepter comme faisant partie de ce qui nous entoure, pour essayer de créer des nouveautés sans prétention d'absolu.

Un tel tiraillement entre le rire et le désespoir montre en outre qu'il faut prendre en compte les paradoxes, travailler avec, éviter de les rejeter par peur ou incompréhension. L'acceptation de sentiments contradictoires permet d'élargir les angles sous lesquels les sujets sont traités.

Ainsi, en assumant les contradictions, les récits peuvent se permettre d'être paradoxaux : *Midnight's Children* entend redonner une voix aux victimes directes et collatérales de l'indépendance de l'Inde, faire une place plus grande aux récits des particuliers, mettre en avant l'existence singulière. Or, cette masse d'individus finit par noyer le héros. Si l'ensemble de l'œuvre est basé sur ce qu'il veut nous faire entendre, sur des péripéties très particulières qui ont jalonné sa vie, et sur sa vision de l'indépendance ; si Saleem cherche à exposer d'autres vies particulières, d'autres individus, la fin du roman le voit se désagréger dans tous ces récits qu'il portait en lui. L'homme n'est plus qu'un être parmi tant d'autres, aux paroles absurdes et aux actions vaines.

Cette clôture renvoie à *Zazie dans le métro*, où les personnages n'ont aucune intériorité et où les répliques des uns pourraient être dites par d'autres sans que cela pose un problème. Du reste, c'est ce que l'auteur fait, allant même jusqu'à faire prononcer la tirade « Tu causes, tu causes, c'est tout ce que tu sais faire » non plus au perroquet, mais à un humain, Turandot. Dans le film également, Louis Malle conserve les répliques, mais ce ne sont pas toujours les mêmes personnages qui les énoncent.

Les paroles, les idées, les actes et les personnalités sont présentés comme interchangeable, les auteurs semblent simplement demander la liberté d'évoluer dans cette absurdité.

Si la société de « pures intelligences » évoquée par Henri Bergson venait à voir le jour, il est probable que les larmes seraient contenues dans le rire.

Bibliographie

ARISTOTE, et Pierre PELLEGRIN. *Oeuvres complètes*. Paris : Flammarion, 2014.

AJAVON, François-Xavier. « Pourquoi l'humour est une forme de cancer », *Le Philosophoire*, vol. 17, no. 2, 2002, pp. 89-95, <https://doi.org/10.3917/phoir.017.0089> (page consultée le 8 mars 2018).

AVANESSIAN, Armen. « Le rire comme impossibilité philosophique ? » *Le Philosophoire*, vol. 17, no. 2, 2002, pp. 29-45, <https://doi.org/10.3917/phoir.017.0029> (page consultée le 10 mars 2018).

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris : Seuil, 2002.

———. *Leçon: leçon inaugurale de la Chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*. Paris: Seuil, 1978.

———. « Linguistique et littérature ». *Langages*, no. 12, 1968, pp. 3-8, <https://doi.org/10.3406/lgge.1968.2348> (page consultée le 16 septembre 2017).

BAUDELAIRE, Charles. *De l'essence du rire : et généralement du comique dans les arts plastiques*. Paris : Sillage, 2008.

BERGSON, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris : Presses universitaires de France, 1978.

BOULGAKOV, Mikhaïl. *Le maître et Marguerite*. Paris : Robert Laffont, 2016.

BOULLANT, François. *Henri Bergson, le rire*. Paris : Bertrand-Lacoste, 1994.

BOUQUET, Brigitte, et Jacques RIFFAULT. « L'humour dans les diverses formes du rire », *Vie sociale*, vol. 2, no. 2, 2010, pp. 13-22, <https://doi.org/10.3917/vsoc.102.0013> (page consultée le 15 février 2018).

BRETON, André. *Anthologie de l'humour noir*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1972.

BUTLER, Judith. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”. *Theatre Journal*, vol 40, no. 4, december 1988, pp. 519-531, <https://doi.org/10.2307/3207893> (page consultée le 1^{er} décembre 2017).

- CHANADY, Amaryll Beatrice. *Magical realism and the fantastic: resolved versus unresolved antinomy*. Garland publications in comparative literature. New York: Garland, 1985.
- DAUBERCIES, Claude. *Crève-matin ou À l'aube de rien du tout*. Nasbinals : Bon Albert (réédition), 2012.
- DE MAN, Paul. *Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*. 2nd ed., rev. Theory and history of literature, v. 7. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- DOPPAGNE, Albert. « Le néologisme chez Raymond Queneau ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, no. 25, 1973, pp. 91-107, <https://doi.org/10.3406/caief.1973.1025> (page consultée le 20 février 2018).
- DUEZ, Bernard. « L'humour, mise en scène des rapports originaires à l'autre et plus d'un autre ». *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe*, vol. 44, no. 1, 2005, pp. 27-45 <https://doi.org/10.3917/rppg.044.0027> (page consultée le 3 mars 2018).
- DUPRIEZ, Bernard. *Gradus: les procédés littéraires : dictionnaire*. Paris : 10/18, 2017.
- ÉVRARD, Franck. *L'humour*. Collection Contours littéraires. Paris : Hachette, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société : cours au Collège de France, 1975-1976*. Hautes études. Paris : Gallimard/Seuil, 1997.
- . *Histoire de la sexualité, tome I : La Volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1997.
- FRENETTE, Christian. « Heidegger, la vérité de l'oeuvre d'art, Comparaison entre deux versions de l'Origine de l'oeuvre d'art ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2006.
- FREUD, Sigmund. *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Paris : Gallimard, 1974.
- FRIEDMANN, Joë. *Rire et littérature*. Saint-Denis : PUV, 1998.
- GARBIT, Philippe. « Les nuits de France culture ». *Raymond Queneau : « Avec "Exercices de style" j'ai peut-être un peu décapé la littérature de ses rouilles diverses et de ses croûtes »*. Paris : 18 février 2018.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Collection Points Essais 257. Paris : Seuil, 1992.

- GINÉ, Marta. « De quelques avatars de mythes féminins dans Travesuras de la niña mala de Mario Vargas Llosa: Lilith, la magicienne et la sorcière ». *Revue de littérature comparée*, vol. 335, no. 3, 2010, 319 p.
- GO, Nicolas. « Le rire philosophique ». *Le Philosophoire*, vol. 17, no. 2, 2002, pp. 47-60. <https://doi.org/10.3917/phoir.017.0047> (page consultée le 30 septembre 2017).
- HOBBS, Thomas, et Richard TUCK. *Leviathan*. Cambridge texts in the history of political thought. Cambridge [England] ; New York: Cambridge University Press, 1991.
- JURANVILLE, Alain. « L'humour de la sagesse. Humour et philosophie ». *Le Journal des psychologues*, vol. 269, no. 6, 2009, pp.36-38. <https://doi.org/10.3917/jdp.269.0036> (page consultée le 4 mai 2017).
- KANT, Emmanuel, et Alain RENAULT. *Critique de la faculté de juger*. Paris : Flammarion, 2015.
- KERBAT-ORECCHIONI, Catherine. « L'ironie comme trope », *Poétique*, no. 41, Paris : Seuil, février 1980.
- KOFMAN, Sarah. *Pourquoi rit-on? Freud et le mot d'esprit*. Débats. Paris : Galilée, 1986.
- KORTENAAR, Neil ten. *Self, nation, text in Salman Rushdie's Midnight's children*. Montréal ; London ; Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2004.
- LA FONTAINE, Jean de et Roger DUCHÊNE. *Fables : livres I à VI*. Collection Le Livre de poche. Paris : Librairie générale française, 1987.
- LAROUSSE (Firme). *Le petit Larousse illustré en couleurs*. Paris : Larousse, 2012.
- LAUFER, Laurie, et Annie ROUX. « Avant-propos: L'humour et le rire ». *Champ psy*, vol. 67, no. 1, 2015, pp. 5-8. <https://doi.org/10.3917/cpsy.067.0005> (page consultée le 22 septembre 2017).
- LEGARE, Steven. « Les origines évolutionnistes du rire et de l'humour ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2009.
- LETHIERRY, Hugues. *Penser l'humour: le rire des (h)auteurs*. Les philosophes. Saint-Jean des Mauvrets : Éditions du Petit Pavé, 2016.

- LEVI, Primo, et Martine SCHRUOFFENEGER. *Si c'est un homme*. Pocket 3117. Paris : Julliard, 1990.
- LIMAT-LETELLIER, Nathalie, et Marie MIGUET-OLLAGNIER. *L'intertextualité*. Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté 637. Paris : Diffusé par les Belles Lettres, 1998.
- MALLE, Louis (producteur, réalisateur et scénariste), RAPENEAU Jean-Paul (scénariste). 1960. *Zazie dans le métro* [Comédie burlesque]. Paris : Consortium Pathé.
- MOURA, Jean-Marc. *Le sens littéraire de l'humour*. Paris : Presses universitaires de France, 2010.
- NOMINÉ, Bernard. « Trouble de l'humour ». *L'en-je lacanien*, vol. 13, no. 2, 2009, pp. 81-90. <https://doi.org/10.3917/enje.013.0081> (page consultée le 8 août 2018).
- PLATON, et Emile CHAMBRY. *Sophiste ; Politique ; Philèbe ; Timée ; Critias*. Paris : Flammarion, 2008.
- , Luc BRISSON, et Jean-François PRADEAU. *Les lois*. Paris : GF Flammarion, 2006.
- POSTHUMUS, Stephanie. *French écocritique: reading contemporary French theory and fiction ecologically*. University of Toronto. Romance series. Toronto ; Buffalo ; London: University of Toronto Press, 2017.
- QUENEAU, Raymond, Laurent FOURCAUT, et Ferrante FERRANTI. *Zazie dans le métro*. Paris : Gallimard, 2011.
- . *Si tu t'imagines*. Le Point du jour. Paris : Gallimard, 1952.
- RAMONE, Jenni. "Faithful versus Free: Padma and Saleem as Competing Translators". In *Midnight's Children : Critical Insights*. Critical Insights. Massachusetts: Salem Press, 2014.
- REEDS, Kenneth. "Magical Realism: A Problem of Definition". *Neophilologus*, vol. 90, no. 2, avril 2006, pp. 175-96. <https://doi.org/10.1007/s11061-005-4228-z> (page consultée le 5 octobre 2018).
- RIFFATERRE, Michael. *La production du texte*. Paris : Seuil, 1979.
- RUSHDIE, Salman. *Midnight's Children*. Toronto: Vintage Canada, 2006.
- SCOPENHAUER, Arthur. *Le monde comme volonté et représentation*. Paris : Gallimard, 2009.

SLEMON, Stephen. "Magic realism as post-colonial discourse". *Canadian Literature*, no. 116, pp. 9-24.

TRAN-GERVAT, Yen-Mai. *Adapter le comique et l'humour*. Paris : CORHUM, 2013.

VAN REETH, Adèle. « Barthes et la tyrannie de la langue ». *Les chemins de la philosophie*, 14 mars 2016.

VANDEUREN, Mikhaël, et Jean-Pierre VANDEUREUN. *Théorie générale sur le rire et l'humour: unification des théories philosophiques du rire et de l'humour par le développement d'une théorie générale sur ces phénomènes*, Casual Intellectual Edition, 2016.

VEATCH, Thomas C. « A theory of humor ». *Humor - International Journal of Humor Research*, vol. 11, no. 2, 1998. <https://doi.org/10.1515/humr.1998.11.2.161> (consulté le 22 octobre 2017).

VEISSID, Jacques. *Le Comique, le rire et l'humour*. Paris : Lettres du monde, 1978.

WALSH MATTHEWS, Stephanie. « Le réalisme magique dans la littérature contemporaine québécoise ». Thèse de doctorat, University of Toronto, 2011.

ZIMMERMANN, Laurent. « De l'humour dans la théorie littéraire ». *Littérature*, vol. 132, no. 4, 2003, pp. 100-111. <https://doi.org/10.3406/litt.2003.1824> (page consultée le 15 août 2017).