ISSN: 1824-7482

Publif@rum 8, 2008

AFFRONTER LA CRISE : OUTILS ET STRATEGIES

Elisa BRICCO

Le rire et le sourire ou comment narguer la crise

Nota

Il contenuto di questo sito è regolato dalla legge italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'editore.

Le opere presenti su questo sito possono essere consultate e riprodotte su carta o su supporto digitale, a condizione che siano strettamente riservate per l'utilizzo a fini personali, scientifici o didattici a esclusione di qualsiasi funzione commerciale. La riproduzione deve necessariamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il documento di riferimento.

Qualsiasi altra riproduzione è vietata senza previa autorizzazione dell'editore, tranne nei casi previsti dalla legislazione in vigore in Italia.

Farum.it

Farum è un gruppo di ricerca dell'Università di Genova

Pour citer cet article :

Elisa BRICCO, *Le rire et le sourire ou comment narguer la crise*, AFFRONTER LA CRISE : OUTILS ET STRATEGIES, Publifarum, n. 8, pubblicato il 2008, consultato il 30/04/2024, url: http://www.farum.it/publifarum/ezine_pdf.php?id=82

Editore Publifarum (Dipartimento di Lingue e Culture Moderne - Univerità di Genova)

http://www.farum.it/publifarum/

http://www.farum.it

Documento accessibile in rete su:

http://www.farum.it/publifarum/ezine_articles.php?art_id=82

Document généré automatiquement le 30/04/2024.

Le rire et le sourire ou comment narguer la crise

Elisa BRICCO

> Moi je suis toujours en vacances. Je ne fais rien, je me contente d'écrire sans conviction des choses qui ne convainquent personne.1

Ainsi s'exprime le narrateur au début de *Dit-il*, le premier roman de Christian Gailly. La dimension d'auto-ironie marque le héros qui va raconter ses aventures et ses mésaventures, et en même temps affecte aussi l'auteur, vu que son héros est son alter ego qui pose ainsi un soupçon d'autodérision sur son travail d'écrivain. L'ironie sera présente très intensément chez Gailly jusqu'au moment de sa consécration, en tant qu'écrivain reconnu, par le Prix du Livre Inter décerné à *Un soir au club*2 en 2002. À partir de ce moment-là, dans les deux romans suivants, *Dernier amour*3 et *Les Oubliés*4, l'ironie s'estompe : l'écrivain semble avoir trouvé une sorte d'apaisement, dû sans doute à la reconnaissance du public et du monde des lettres en général. Cependant le regard dérisoire, rivé sur le travail de l'écrivain et sur l'existence en général, laisse la place à une note plus intime et à un pessimisme de fond qui désormais imprègne les pages. La réflexion sur le rôle et les enjeux de l'ironie et de l'humour chez Gailly5 m'a permis de constater que ces deux pratiques discursives sont très utilisées dans la littérature contemporaine, et qu'elles traversent la production de plusieurs écrivains. Je pense peut-être que le rire et le sourire en littérature masquent un regard critique porté sur le monde, sur la réalité, sur la société et même sur l'individu même qui est pris dans les pièges et les dynamiques de la vie d'aujourd'hui. Olivier Bessard-Banquy, dans son *Le Roman ludique*6, a traité de la « fiction rieuse » et de ces écrivains qui « emportés par une même volonté d'invention du monde, […] ont aussi constaté ensemble que le meilleur moyen de donner corps à ce projet d'écriture était de sombrer à corps perdu dans la fiction rieuse »7. Les romanciers que l'on a qualifiés d'impassibles et de minimalistes8 arrivent en fait à mettre en place une « narration minuscule [qui] finit toujours par éclater de rire sous les coups de boutoir d'une stylistique loufoque »9. Echenoz, Chevillard et Toussaint nous ont habitués, surtout dans leurs premiers romans, aux jeux textuels, aux détours absurdes de leurs personnages, aux situations loufoques qu'ils doivent affronter et à une langue où le jeu et le clin d'œil tiennent le lecteur dans une tension constante. Bessard-Banquy, dans l'introduction à son ouvrage, propose une première interprétation de ce phénomène par le biais d'une réflexion qu'on pourrait étendre aux ouvrages d'autres romanciers n'utilisant pas de manière explicite la perspective ludique et le rire :

> On ne pourra manquer de constater au bout du compte comme cette nouvelle liberté du texte est à l'image de la nouvelle liberté de l'individu, affranchi des carcans d'hier, mais donc également seul, sans soutien. On verra précisément comme ces œuvres, que l'on a parfois taxées de légèreté, trouvent à littérariser la dualité nouvelle de la vie contemporaine, plus libre et plus angoissée. (p.21)

Je voudrais m'arrêter sur la deuxième partie du propos cité, sur le constat que le roman met en scène la complexité toute contemporaine de la réalité et affiche une prétendue aisance et insouciance pour dissimuler des problématiques profondes et de grands questionnements. Il est d'ailleurs plausible d'appliquer ce propos à d'autres auteurs et à d'autres textes puisqu'il s'agit d'un constat pessimiste, car il est vrai que l'homme apparaît de plus en plus angoissé. Gilles Lipovetsky dans *Les Temps hypermodernes*10 a donné un tableau très lucide de la situation de la société contemporaine, où les individus sont confrontés à de nouvelles formes de civilisation auxquelles ils doivent faire face : « L'ambiance de la civilisation de l'éphémère a changé la tonalité émotionnelle. Le sentiment d'insécurité a envahi les esprits […] ».11

Les écrivains sont parmi les témoins privilégiés de cette situation parce qu'ils ont la chance de pouvoir fuir quelque peu les logiques de la vitesse et de la rentabilité auxquelles nous sommes plus ou moins tous soumis, et qu'ils peuvent par conséquent se pencher avec un regard en surplomb sur la réalité pour la scander, l'interroger et la raconter dans leurs œuvres. On constate ainsi qu'un certain nombre d'auteurs contemporains utilisent les dispositifs du rire ou du sourire pour mettre la réalité un peu à distance, pour s'en détacher et pour montrer, le cas échéant et à des degrés de profondeur différents, ses défauts et ses problématiques.

Christian Oster et Antoine Volodine sont des écrivains moins ludiques et insouciants que réflexifs : leurs propos visent, par le côté dérisoire et parfois - c'est le cas de Volodine - iconoclaste, à insinuer dans l'esprit du lecteur une petite gêne qui lui fait pressentir quelque chose de caché et de non dit dans les situations racontées. En fait, on peut facilement se convaincre que ces situations ont été construites à dessein pour stimuler l'interrogation du lecteur, pour lui suggérer que derrière la réalité fictionnelle s'en cache sans doute une autre, tout aussi contestable et dépourvue de certitudes.

Humour ou ironie ?

Je suis consciente qu'il est très audacieux d'assimiler ces deux écrivains. En effet ni leur style, ni leur langue, ni les problématiques envisagées, ni leur récits ne sont comparables. La perspective ludique de ces œuvres permet toutefois cette juxtaposition qui trouve sa raison d'être dans ce que Domique Noguez appelle « l'éthique de l'humour »12. Le critique explique que l'humoriste est celui qui adhère au monde qu'il prend en dérision et c'est justement pour ce fait qu'il peut en montrer l'absurdité par des propos qui doivent être interprétés par le récepteur. Or, la bonne réception de l'humour implique un partage des codes de la part des deux acteurs de l'échange en question : si le lecteur ne comprend pas le code humoristique utilisé par l'auteur, il lira le récit selon une perspective unique tout en négligeant la possibilité d'une double interprétation qui en révèlerait le caractère dérisoire.

L'une des raisons qui m'ont poussée à juxtaposer deux parcours de création romanesque aussi différents et étrangers que ceux de Christian Oster et d'Antoine Volodine, réside dans la conviction que les deux auteurs produisent des œuvres qui peuvent être perçues comme humoristiques. Il ne s'agit pas là de considérer ici l'humour dans une perspective élargie, en tant que notion aux frontières poreuses qui inclurait toute idée concernant le rire, le comique et l'ironie, mais de le considérer comme une notion et une pratique intellectuelles plutôt que rhétoriques, que déjà Bergson opposait à l'ironie. Dans le fameux essai *Le rire*13, le philosophe a établi en fait une opposition nette entre les deux notions et leurs mouvements :

> Tantôt on énoncera ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est : en cela consiste l'*ironie*. Tantôt, au contraire, on décrira minutieusement et méticuleusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être : ainsi procède l'*humour*. L'humour, ainsi défini est l'inverse de l'ironie.14

Cette perspective antithétique a été reprise par Gérard Genette dans *Figures V*15 où il approfondit l'étude en opposant l'ironie considérée comme antiphrase factuelle à l'humour perçu comme antiphrase axiologique. Ce qui change c'est donc la perspective selon laquelle l'humoriste envisage la réalité qu'il prend en compte : il ne la critique pas mais l'accepte et l'assume16. Compte tenu de ces présupposés théoriques, il me semble que les romans de Volodine et Oster se situent du côté de l'humour. En effet, en tant qu'instances auctoriales, ces auteurs ne se placent pas en opposition avec les réalités et les événements qu'ils racontent, mais ils les acceptent comme étant indiscutables et donc logiques. C'est le lecteur qui sourit, parfois, lorsqu'il se trouve en face d'une réalité ou de circonstances si bizarres qu'elles provoquent en lui cette réaction. À ce propos, Robert Escarpit parle de « complicité fraternelle »17 qui s'établit entre lecteur et auteur/narrateur lorsque le sujet de la narration « se raconte lui-même (ou en racontant le personnage), de telle sorte que sont surtout mis en lumière ces traits de caractère ou ces pensées secrètes que les conventions empêchent d'avouer, mais à l'affût desquels on est toujours chez les autres, avec l'espoir de les justifier en les partageant. »18

Christian Oster ou « La persécution de l'humoriste »

> Il apparaît commeun persécuté volontaire : il est perdu au milieu du monde hostile auquel il ne comprend rien et dont les détails les plus rassurants éveillent chez lui des inquiétudes de bête traquée. 19

Je perçois cette attitude du sujet humoriste dans les romans autodiégétiques de Christian Oster, où un narrateur-personnage principal raconte ses aventures et surtout ses mésaventures qu'il endure dans une posture absolument passive, ou du moins pas du tout agressive, ni combative non plus. En évoquant le comportement anodin de ces héros, hommes voués à l'échec total de tous points de vue - sentimental, professionnel, amical et relationnel –, j'aime les comparer avec un personnage très humoristique qui fait partie de la culture italienne populaire depuis les années soixante-dix, Fantozzi de Paolo Villaggio20. Fantozzi, ouvrier de l'Italie du nord, protagoniste de livres et de films, est tellement malchanceux que le lecteur/spectateur ne peut que rire aux éclats à chaque fois que le destin s'acharne contre lui. Ce qui m'intéresse dans ce personnage ce n'est pas le comique un peu grotesque des scènes dans lesquelles il se trouve impliqué malgré lui, mais c'est plutôt son attitude profondément passive envers la vie et envers tout ce qu'elle lui propose, un comportement que je trouve très proche de celui des héros de Christian Oster. Effectivement, les narrateurs des romans ostériens sont moins en proie à des événements du

destin foncièrement négatifs que Fantozzi. Le sort ne s'acharne pas vraiment contre eux, pourtant ils ont une attitude absolument inerte vis-à-vis de la réalité et assument sans arrière pensée ce que l'existence leur impose. Ils se conforment avec une capacité d'adaptation extraordinaire aux accidents de la vie.

Cette approche existentielle me paraît être la caractéristique sociologique des derniers romans d'Oster que d'ailleurs Patrick Kéchichian a beaucoup critiquée dans un compte-rendu paru dans *Le Monde des livres*21 à propos de *Les Rendez-vous*22. En effet le critique a mis l'accent sur la tendance du romancier à utiliser dans ses livres la même « recette », en variant quelques ingrédients et en surchargeant l'intrigue de « complications angoissantes et humoristiques ». Rien de nouveau, parait-il, chez Oster : un héros, homme ordinaire que le lecteur suit dans ses péripéties très ordinaires, affronte des problèmes qu'il partage avec tout le monde, dans une existence assez banale et en fin de compte prévisible. Néanmoins, la variation des « recettes » joue un rôle important dans la création diégétique et permet à l'écrivain d'imaginer des circonstances toujours renouvelées en démontrant que sa prétendue « méthode » ne produit pas des textes si prévisibles que l'on croirait. En outre, le compte-rendu terminait avec l'affirmation que le roman concerné pouvait être considéré comme une « œuvre d'attente », et si l'on s'en tient à cette perspective, il faudrait considérer les romans qui sont venus après comme des œuvres d'attente, notamment *L'Imprévu*23 en 2005 et en partie aussi le dernier *Sur la dune*24 en 2007, puisqu'ils présentent les mêmes caractéristiques de ressassement et de répétition des complications qui accablent la vie des héros. En ce qui me concerne, je préfère envisager la « méthode Oster » comme une lente mais progressive évolution vers une prise de conscience du Sujet contemporain et de ses problématiques. Déjà Christine Jérusalem a étudié cette sorte de recherche existentielle des héros osteriens en mettant le Sujet en rapport avec les objets « fétiches » qui l'entourent et « qui font signe et sont des signes. L'objet-indice se définit par un jeu de présence/absence, de plein/vide qui se cristallise dans l'opposition homme/femme. »25
Mais la réflexion est encore plus intéressante lorsqu'elle prend en compte le rapport entre l'objet et l'identité des héros :

> L'objet vide signe le retour de l'identité postmoderne : il n'y a pas de vérité du Sujet mais une mise en scène des analyses qui conduisent à la quête du sens et du Sujet. Les romans d'Oster ne prétendent pas saisir une vérité mais les conditions qui permettent de fabriquer cette vérité. Le savoir sur le Sujet reste forcément parcellaire, acquis non par la raison mais par l'émotion, la sensibilité.26

Cette nouvelle quête identitaire se poursuit dans les romans postérieurs à ceux pris en compte par Christine Jérusalem, à partir de *Les Rendez-vous* jusqu'au dernier *Sur la dune*, où le rapport à l'objet s'estompe pour mettre en relief le questionnement réalisé par les tâtonnements des héros, par le ressassement des situations et par la correction infinitésimale de leurs tentatives de survie. Les héros se cherchent et avec leur recherche c'est aussi leur existence et leur conscience intime qui progressent : « Ce qui retient mon attention, c'est la faculté de l'événement à engendrer une pensée qui fait agir le narrateur »27 explique l'auteur après avoir affirmé que ses personnages « sont habités par un manque »28. Et c'est justement le « mal être »29 des narrateurs qui est au centre de tous ses romans aux couleurs très autobiographiques et très humoristiques où la répétition consent de progresser par une force d'inertie permettant de poursuivre la quête.

La énième, mais non la dernière, variation de la recette se retrouve dans *L'Imprévu* où, dès le début, le lecteur perçoit l'atmosphère d'un récit dans lequel un narrateur malchanceux avec quelques problèmes de santé et, encore une fois, des difficultés à gérer son rapport avec les femmes, explique la situation principale :

> Les femmes, à mon contact, tombent malades. Elles s'enrhument. Elles éternuent. Il arrive aussi que leur gorge soit prise. Pour elles, c'est la première fois. Leur bonne santé me précède.
> C'est ma faute. Le rhume ne me quitte pas. À force, elles l'attrapent. Une fois guéries, ce sont elles qui me quittent. Je reste avec mon rhume à moi.30

Cette petite séquence recèle la clé de l'humour chez Oster : dans la syntaxe hachée, qui mime le surgissement du monologue intérieur, l'opposition entre le narrateur et les femmes (elles) devient inévitable par une incompatibilité presque physique et aussi par l'incapacité à réagir contre une réalité négative. C'est le contraste entre la prise de conscience d'un défaut, la perception exacte et sans illusions de la réalité et le manque de réaction, l'inertie fatale qui empêche le héros de prendre sa vie en main, qui suscite le rire. Le narrateur se limite à exposer des faits et leurs conséquences, il n'apporte aucun jugement sur la situation et cette attitude est justement ce qui provoque le sourire du lecteur : comment ne pas entrer en empathie avec un homme si infortuné ? Comment ne pas éprouver de la compassion et en même temps lui souhaiter un changement dans son existence ? En poursuivant la lecture ce sentiment accompagnera le lecteur, comme l'a si bien expliqué Dominique Noguez : « l'humour est profondément lié à la mélancolie et à des affects gravitant autour du désespoir et de la tristesse ; et tout message humoristique, aussi bénin qu'il paraisse, essaie toujours de susciter une réaction émotionnelle chez son récepteur, souvent la

sympathie. »31.

L’avancement du crabe

À partir de la scène initiale illustrée ci-dessus, le récit progresse et met en œuvre la situation annoncée dans l’incipit : le narrateur vit de vraies péripéties qui l’éloignent de sa compagne jusqu’à ce qu’elle l’abandonne complètement. Les deux cent cinquante pages du livre racontent deux jours de la vie du protagoniste. Deux journées pendant lesquelles il est contraint de laisser sa compagne seule à soigner son rhume ; il entreprend en solitaire le voyage qui aurait dû les mener en Bretagne pour fêter l’anniversaire d’un ami ; il vit des péripéties autant invraisemblables que comiques ; il rencontre des gens qui s’occupent de lui très généreusement ; et, arrivé au bout de son voyage, il découvre que l’ami est mort en même temps qu’il réalise que son amie l’a quitté.

Dans ce roman le lecteur n’est pas confronté à une intrigue et à des aventures, à moins d’envisager la notion d’intrigue et d’aventure d’un point de vue minimaliste : un seul véritable personnage raconte à la première personne par un monologue intérieur ininterrompu sa vie, ses sentiments, ses pensées, les petits accidents et incidents de son existence, ses réactions. L’humour, ou du moins la réaction émotionnelle du lecteur évoquée par Noguez est déterminée par une composition textuelle savante qui alterne l’espoir dans l’avenir avec le pessimisme foncier du héros, où l’expression de ses craintes est toujours suivie de l’avènement de celles-ci. Si on devait définir l’attitude du héros envers son existence les mots justes seraient : l’indécision, la contradiction, la sous-estimation de lui-même, la détresse, le sentiment d’absurde et d’incongru de l’être au monde. Ces caractéristiques caractérielles, illustrant aussi son attitude face au monde, se concrétisent dans le texte par l’utilisation de procédés linguistiques et stylistiques visant à mettre le lecteur dans la peau ou dans l’esprit du personnage. Le lecteur arrive ainsi à en suivre les pensées et le parcours un peu tordu de sa réflexion. L’itinéraire mental en évoque aussi un autre, celui qu’il est en train de parcourir pour arriver au bout de son voyage, scandé par les étapes de la prise de conscience qu’il a été définitivement quitté par la femme aimée.

Ainsi, de manière tout à fait spéculaire, les détours du voyage physique, ses haltes et ses changements de parcours sont d’une certaine façon le miroir de cette espèce de voyage au travers de lui-même. Plusieurs évocations de ce cheminement problématique démontrent cette perspective : « Je démarrai, certes, prenant le chemin du retour, mais, était-ce de revenir sur mes pas, d’interrompre et même de contredire en quelque façon le mouvement d’autodéfense dont j’étais la proie depuis la veille, d’être pris cette fois dans l’évidence d’un rebroussement, je poursuivis […] » (p.107). L’éloignement dont il est ici question c’est celui depuis la femme qui l’a presque obligé à poursuivre le voyage vers la Bretagne. Il est très clair que l’homme comprend que leur relation est arrivée au terminus, mais il n’est pas encore prêt pour assumer clairement cette vérité et pour l’intégrer dans sa perspective existentielle : « Je ne pouvais plus me cacher que Laure et moi, désormais, nous roulions en sens inverse. Je ne cherchais pas à me le cacher. J’essayais seulement de me représenter que nous avions chacun un projet. » (p.115) La fin de la citation montre le jugement positif et le pas vers le futur accompli par le narrateur qui n’est pas pessimiste et qui ne se replie pas sur lui-même, tout en procédant, dans un mouvement d’auto défense, à un détournement et à un dépassement par le changement de perspective : l’essai de construire un objet sur lequel poser son attention dénonce la douleur mais aussi la volonté de se réfugier dans autre chose, d’aller au-delà.

Cette démarche vers l’avant se révèle aussi en dégageant les lois qui régissent la construction du parcours. Je dirais ainsi que le héros progresse avec l’allure du crabe : vers l’avant mais de biais et avec bien des détours.

> … sitôt mes membres rassemblés, mes pensées, elles, encore éparses, mais chaque chose en son temps, me disais-je, j’en eus une, pensée, déjà, pour les Traversière, qui s’installa, non domestiquée encore, sauvage, en quelque sorte, coupée de tout le reste, et que je ne me mêlai pas de maîtriser, où transparaissait clairement la dimension de regret que j’avais projetée pour plus tard. » (p.177)

La syntaxe dans *L’Imprévu* est éminemment hypotaxique : le monologue intérieur du héros met en scène les mouvements de son esprit avec toutes ses décisions, ses pensées, ses réflexions et leurs circonvolutions. En effet, la présence massive de propositions conjonctives illustre le tâtonnement et l’indécision dans sa démarche comme dans son esprit. En plus, les propositions hypothétiques expriment son penchant vers l’autoculpabilisation : « Je peux quand même te rapporter quelque chose, non ? Non. Or, si je ne lui rapportais pas quelque chose, que je revinsse les mains vides, c’était bien la question de mon retour qui se posait, de mon retour nu, sans rien, bref, de mon retour, et ça me souciait de sortir comme ça, sans vrai motif… » (p.27) ; et les concessives sont le miroir de sa progression physique et mentale : « C’était contrariant, quoique à la réflexion je ne fusse pas fâché de trouver bientôt un lit. » (p.180). Il arrive que ces deux typologies de propositions se côtoient dans la même pensée :

> …je m’aperçus qu’à lui parler ainsi de moi je m’éloignais davantage encore d’elle, comme si mes mots eussent

> résumé en creux notre brève histoire d'un seul tenant, jusqu'à sa fin. Elle n'en parut pas affectée, au contraire. Quoiqu'elle n'eût rien à me raconter de semblable, n'ayant pas dans sa vie, à entendre ses silences, d'amour qui la guidât, je ne semblais pas, mais pas du tout, être l'homme qui pût corriger un tel sens. (p.223)

Le narrateur se montre aussi absolument conscient de sa condition, il manque d'assurance et beaucoup de ses pensées en liberté composent sa vie et remplissent son attention. Au-delà de cette extrême indécision frôlant la pathologie, le narrateur est parfois la victime de son manque de confiance en lui-même et se retrouve mêlé à des situations très embarrassantes :

> Cependant, je ne sus jamais s'ils allaient nous emboîter le pas ou s'ils étaient à tout le moins habités par le regret de ne pas le faire, car, à ce moment, je me pris les pieds dans un kilim qui était là, plissé en plusieurs endroits par le piétinement de la fête. Je chutai vers l'avant, m'accrochant de justesse au bras de Florence qui malheureusement ne put me retenir. Je l'entraînai avec moi jusqu'au sol, où nous nous reçûmes diversement… (p.172)

Et c'est justement dans ces moments où le récit d'événements circonstanciels se fraie un chemin dans le monologue intérieur que se développe le sourire humoristique du lecteur : après tant de réflexions, de considérations et d'indétermination le héros bute contre la réalité matérielle des choses et des êtres humains qui l'entourent et le côtoient ; et cette rencontre est toujours négative voire fatale pour son bien-être physique et mental. Le comique de la situation présentée ci-dessous est caractéristique de l'attitude du héros face au monde : il est victime des événements et d'un destin cruel et fatal qui s'acharne contre lui. En même temps, et nous revenons aux réflexions présentées avant, son attitude par rapport à la vie et à ses imprévus est passive, il n'arrive pas à réagir et à faire face de manière concrète à l'acharnement du destin contre lui.

Le double rire de Volodine

Lorsque Antoine Volodine dans son ouvrage *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*[32]donne au lecteur les clés pour entrer dans l'univers et l'écriture post-exotiques, il se situe dans une position d'auteur-adjuvant tout en signalant le côté humoristique de son entreprise scripturale et romanesque. On sait désormais que pour pénétrer dans un tel monde de fiction il faut faire un acte de rémission : le lecteur doit en fait abandonner tout désir d'assimilation et de ressemblance avec la réalité fictionnelle et avec les héros et les circonstances présentées dans les romans. Ainsi pourra-t-il entrer dans la perspective post-exotique et percevoir les liens tissés entre les différents textes, circonstances et personnages[33]. La dimension métatextuelle est toujours accompagnée de celle humoristique consistant en une attitude dont l'auteur fait preuve de multiples manières : il s'agit d'un regard de biais, d'un clin d'œil qu'il fait au lecteur lorsqu'il lui présente un nouveau volet de l'illustration de son univers scriptural.

Je vais cibler mon propos sur le rire ou sourire volodinien, celui qui réside justement dans un signal préparé et envoyé au lecteur pour qu'il jouisse de la grande capacité créatrice de l'auteur, visant de quelque manière à créer une communauté d'*aficionados* aussi par la reprise et la variation des thèmes, des circonstances et des personnages dans des fictions toujours différentes mais qui partagent l'appartenance au même univers fictionnel. En outre, à mon avis, chez Volodine il faut distinguer entre la perspective humoristique et celle ironique, cette dernière toujours présente et active dans les textes, parce que l'ironie ne vise pas la construction de l'univers post-exotique mais tend plutôt à la destruction de tout espoir humain à l'intérieur de celui-ci. L'humour serait donc un discours extérieur, auctorial ou diégétique, qui participerait de la création fictionnelle tandis que l'ironie consisterait dans un discours qui se développe à l'intérieur des mondes post-exotiques et contribuerait à la mise en scène du désastre et de toutes ses facettes et avatars.

Interrogé sur l'humour que l'on retrouve dans ses romans[34], Volodine donne une illustration qui me semble étonnamment proche de la perspective par laquelle j'ai appréhendé l'attitude des héros osteriens :

> Oui, c'est un type d'humour, mais il y a un autre type d'humour plus profondément enfoui dans le texte, plus présent, plus fréquent. C'est l'humour du désastre, c'est-à-dire des descriptions du désastre extérieur et intérieur, de sa propre décomposition, de sa propre disparition, de sa fatigue, de son incapacité à parler, à avoir des relations avec les autres, à faire la révolution. […] Tout cela est formulé d'une manière qui *intègre le désastre à la normalité du monde*, ce qui permet un détachement presque total, qui devient drôle. […] quelque chose qui n'est pas de humour noir, mais une pratique de survie ou, plutôt, de continuation de l'agonie. Le regard se décale, alors que normalement, il ne devrait absolument pas pouvoir se décaler. […] on *peut utiliser cette technique pour rendre l'abominable, supportable*. On résiste à l'insupportable en se décalant soi-même dans et par la parole. [35]

Le désastre devient naturel et sa normalité, toute fictionnelle, est la particularité d'un univers auquel on se conforme et que l'on intègre dans son expérience en tant que lecteur. Ainsi, vu de l'intérieur rien n'est plus acceptable que la fatalité de la réalité, même négative, à laquelle il faut faire face et avec laquelle il faut faire ses comptes pour survivre. Volodine définit cette aptitude une « technique » par laquelle ses héros acceptent une réalité infirme et hostile. Voici qu'il démontre sa grande capacité de contrôler et de gérer dans les moindres replis le monde dont il se dit le porte-parole et aussi de maîtriser l'art du romancier qui construit et compose ses textes tout à fait sciemment. Joëlle Gleize a bien perçu cet aspect : « Ainsi parce que la fiction et l'humour instituent une distance face au désastre, parce qu'ils ajoutent au silence du texte d'autres non-dits, tous les propos tenus sur la littérature 'post-exotique' […] sont tout à la fois éclairants et frappés d'incertitude. »36
Et c'est justement cette incertitude qui est très proche du sentiment d'inadéquation de l'homme moderne évoqué plus haut et dont la littérature contemporaine témoigne depuis plusieurs décennies.

Humour et ironie : que reste-t-il de l'humain ?

Pour revenir aux textes, je vais chercher à démontrer comment se construit le double rire de Volodine dans un texte très particulier et déroutant, *Nos animaux préférés*37. À partir du titre on comprend que les héros de ce livre ne seront ni des hommes, ni des *untermenschen*, ni des figures post-exotiques entre l'humain et l'animal ou en voie de transformation, mais simplement des animaux. La page de couverture indique aussi le genre du texte : il s'agit d'*entrevoûtes*, des nouvelles dont l'auteur avait illustré la structure et le fonctionnement dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze* :

> Le terme entrevoûte est un terme heureux. Il suggère des pratiques magiques, un envoûtement et, en même temps une intimité musicale, faite d'onirisme entrecroisé, de réciprocité et de partage ; il met bien en évidence la nature circulaire de cette structure, sa courbure simple et solide.38

À l'intérieur de la poétique formaliste post-exotique, le genre des *entrevoûtes* est donc très clairement codifié : chaque recueil est composé de sept parties introduites dans une structure figée et significative – il s'agit au début de « textes allant de pair » où le premier est lié au dernier, le deuxième à l'avant-dernier et au texte central, et les deux autres se font écho parce qu'il s'agit de *shaggås* composées de sept petits textes accompagnés d'un commentaire concernant les conditions de leur composition. Le rapport qui relie les entrevoûtes est thématique : « Un premier texte, la *nouvelle*, crée un champ littéraire. […] Un deuxième texte, qu'on appellera *annexe* ou le *répons*, s'empare d'un moment choisi dans le corps de la narration précédente et il le fait prospérer, sans pour autant chercher à éclairer le premier récit ou à le compléter. » Le volume est ainsi très structuré et chaque partie se répond tout en maintenant une cohérence et une autonomie propres.

Dans ce contexte, qui pourrait apparaître très factice mais qui ne l'est pas du tout, Antoine Volodine joue avec les codes ironiques et humoristiques. L'humour englobe l'opération créatrice dans sa totalité pour bien montrer la crise de l'humain et l'impossibilité de l'homme à s'imposer dans une réalité qui lui est hostile, tellement que nous avons vu que l'absence de l'humanité se manifeste déjà dans le titre. Ainsi, dans le premier récit, voit-on clairement l'opposition entre humain et animal avec la prédominance de ce dernier. Au début, le héros, l'éléphant Wong parcourt un territoire hostile à son espèce, et sa curiosité est très forte car : « Même s'il devait affronter le désagrément d'une mauvaise rencontre, il était curieux de découvrir quel genre de personnes, après tout ce temps, avaient survécu dans la forêt. Quelle catégorie coriace de personnes humaines. » (p.9) En fait, il rencontre une seule personne humaine, une femme qui sera toujours désignée par la locution « la petite femme », tandis que dans le dernier texte, qui va de pair avec celui-ci, elle aura un nom : Tatiana Crow. Cependant, nous sommes ici dans le cadre de l'ironie destructrice, car le déni de l'humanité ne relève pas d'une constatation objective, vu que Wong rencontre véritablement une personne appartenant à l'espèce humaine, mais d'une action en cours qui s'engendre par le texte : l'ironie envers tout ce qui appartient à la notion d'humain est grinçante et dévastatrice. Voici donc que, lors de leur rencontre, la considération de Wong pour la petite femme n'est pas flatteuse : « La petite femme n'avait pas l'air commode. Elle n'était pas jolie selon les critères de Wong, qui n'appréciait pas les naines malcommodes, et encore moins quand celles-ci exhalaient des odeurs d'excréments. » (p.11) et ensuite : « L'unique odeur humaine que décelait Wong le ramenait toujours à cette petite femme, qui, manifestement, vivait dans la solitude et sans respecter la moindre hygiène, comme souvent les représentants de cette espèce. » (p.13) Cette dernière comparaison est tout à fait explicite et rentre dans les stratégies discursives mises en place dans tout discours ironique : la visée est celle de détruire par le sourire. Dans le texte final on retrouve la même argumentation anti-humaine : « Un non-éléphant avait là, de toute évidence, établi un passage. Wong tendit la trompe plusieurs fois et analysa ce qu'il captait : feu et cendres, crasse, haleine de charognard, étoffes puantes, tout indiquait qu'un humain avait ses aises dans les environs. » (p.140)

Doucement, l'humain est en train de devenir une entité secondaire, un être de second voire de dernier rang, on le qualifie ici de

non-éléphant et on lui attribue toujours des caractéristiques qui le rendent antipathique et pas fréquentable :

> … un animal habillé se hissa sur le talus et s'immobilisa. C'était un humain *typique*, avec un chapeau de brousse et des vêtements en toile tels qu'on n'en fabrique plus depuis cent ans, et une paire de jumelles qui pendaient sur sa poitrine. Il sentait fort l'urine, la transpiration, la nourriture mal digérée, la fumée, le naphte. (p.141, je souligne)

L'adjectif *typique* opère un clin d'œil vers le lecteur et introduit dans la lecture du morceau cette deuxième dimension de la réception propre au discours ironique. La même opération est produite par la comparaison suivante : « En tant qu'humain, elle était un peu désaxée au niveau sexuel, comme tous ses congénères, mais ce n'était pas sa faute. » (151) Le commentaire, qui pourrait être proféré par le narrateur ou par le personnage, renchérit le discours ironique en abaissant encore plus la femme et avec elle toute son espèce.
À partir de la deuxième nouvelle le lecteur entre de plain-pied dans une atmosphère fantastique39 et inhumaine, où le roi Balbutiar est aux prises avec un très grave problème de survie. Ici, l'ironie qui met à mal les hommes s'exprime non plus à travers le contenu mais par le style. En effet, dès le début de la nouvelle, le narrateur établit un dialogue avec le lecteur :

> Le roi Balbutiar se réveilla dans une situation quasiment désespérée et cela le mit de très, très mauvaise humeur.

> On rencontre parfois l'expression familière : de mauvais poil. Nous nous garderons bien d'y avoir recours ici. D'une part, en raison de la haute qualité stylistique qui gouverne notre prose et que jusqu'à l'empoussièrement terminal, jusqu'à ce qu'on nous réveille ou qu'on nous tue, nous aimerions préserver, et, d'autre part, parce que, fût-elle maigrichonne ou sous forme d'ébauche, aucune follette pilosité ne venait orner la nudité royale. (p.19)

Ce véritable pacte de lecture met le lecteur en situation. On apprend des informations sur le héros du texte, sur sa situation personnelle et surtout sur les intentions du narrateur qui définit le style dans lequel il racontera l'histoire, ses motivations et ses convictions. La deuxième instance locutrice, qui est indispensable lorsqu'on compose un discours ironique, jette sur le texte à venir un sourire voilé et en donne la teneur de manière très explicite : on raconte des aventures tragiques où le roi est mis à l'épreuve, mais il faut tout lire au second degré, ne pas y croire vraiment. La « feintise ludique partagée » préconisée par Jean-Marie Schaeffer40 n'est pas réalisable ici puisque l'ironie entrave dès le début sa mise en place. Donc il ne reste au lecteur qu'à poser un regard critique et ironique sur sa lecture. En même temps, il apparaît aussi une visée humoristique tendant à relativiser la vitalité de l'humanité, puisque celle-ci est totalement absente du récit, bien que dans le royaume de Balbutiar, les rapports avec les sujets et les dynamiques sociales qui s'y instaurent relèvent tous de l'humanité la plus ordinaire. En effet, malgré cela, le roi a une forme physique qui le rapproche plutôt d'un crustacé que d'un homme et ceux qui l'entourent ne sont jamais décrits. La négation de l'humain est donc ici totale, et une fois de plus l'ironie rabaisse l'homme vers le règne animal comme le suggéraient les descriptions de la petite femme rencontrée par Wong :

> Or Balbutiar CCXV, au contraire de nombreuses altesses de l'aristocratie mondiale, possédait des ressources cérébrales. […] Tandis que l'onde flicflaquait nonchalamment contre ses jarrets, le roi donc entama une réactivation de ses vésicules mentales e il poussa sur ses glandes intellectuelle, aussitôt produisant une bave que, dans la langue qui ici sert de langage, nous appelons parfois de l'*intelligence*. (pp.22-23)

Inutile de souligner l'ironie anti-humaine qui est toujours à l'œuvre et le langage familier représenté par ce *flicflaquait* à l'intérieur d'une phrase qui se voudrait haute sans y parvenir. C'est justement le discours sur le langage qui relie cette nouvelle à la quatrième du volume qui forme avec la sixième un triptyque dédié au roi Balbutiar. Ici encore le narrateur établit un pacte de lecture explicite, mais renversé par rapport au précédent puisque le style de ce récit est recherché et littéraire comme il convient quand on met en scène l'histoire d'une altesse royale :

> Dans la littérature des classes inférieures, quand on veut décrire cet état d'âme des altesses, il n'est pas rare qu'on utilise la locution : *de mauvais poil*. Pareille vulgarité n'apparaîtra pas ici. D'autre part parce que nous méprisons fort le bas style, et, d'autre part, parce que Balbutiar XI, dont ici on narre les aventures, était pourvu d'une carapace sur quoi

> nulle plumule ne saillait et nulle barbule, rien qui pût être associé à la notion de pilosité mauvaise ou bonne. (p.59)

Par la mise en regard des deux incipit on découvre les stratégies ironiques et le pacte de lecture qui sont quasiment assimilables même si thématiquement opposés. Dans cette nouvelle le style et le lexique sont recherchés et littéraires, la syntaxe hypotaxique avec la présence de plusieurs propositions subjonctives, des concessives et des hypothétiques, le temps verbal prédominant est le passé simple : « Quoique disciple des philosophes, le monarque ne parvint pas à retenir une violente régurgitation d'atrabile. S'étant mis en hâte en voix, et sans chercher l'accord avec les fas et rés bémols et las qui montaient sous ses flancs, il se mit à baréter follement et à glapir […] » (p.61). Plusieurs effets de style enrichissent ce texte en échos sonores et en figures poétiques comme l'allitération et la personnification : « Juste en dessous de lui ahanaient le flux et les rouleaux et rauquait le reflux. L'eau lui léchait les pieds […] » ; la métaphore : « Il s'interdisait aussi de clignoter des palpèbres […] » (p.66) ; l'oxymoron : « […] à travers la nuée de gouttelettes qu'elles soulevaient, des arcs-en-ciel en noir et blanc fugitivement se déployaient. » (p.71) ; les images comiques : « Le roi s'affola. Ses entrailles se vrillèrent dans le sens des aiguilles d'une montre, puis dans le sens inverse, et sa flore intestinale devint fongueuse. » (p.71). Le style est prétendument recherché, mais les thématiques restent souvent triviales, et c'est justement ce mélange de style recherché et de contenu trivial qui compose l'ironie : « Diaprée ou non par les rayons lunaires, une diarrhée balbutiarienne n'est pas un spectacle qui mérite de figurer dans les Annales, et le roi n'eût peut-être pas puisé dans l'événement motif à fierté si son intelligence ne s'était trouvée, du même coup, débarrassée de toute scorie. » (p.76)

Rien de semblable n'apparaît dans les quatorze textes composant les deux shaggås centrales qui sont encore une fois conformes aux règles du genre, et les deux commentaires qui accompagnent chacun des deux ensembles reprennent les grandes lignes soutenant la composition des textes. Ces métatextes illustrent la liaison de ces récits avec l'univers concentrationnaire où se déroulaient les premiers romans de Volodine. Dans ces romans, des victimes et des opposants au système composaient des textes pour fuir par le rêve la réalité oppressive dans laquelle ils vivaient en même temps que pour en témoigner. Ici sont présents les traits du double rire de Volodine : l'ironie affecte la première shaggå - « L'amertume nihiliste et un ton goguenard caractérisent la *Shaggå des sept reines sirènes* » (p.54) – tandis que l'humour semble disparaître de la deuxième où : « […] l'humour du désastre semble atteindre sa limite. Tout ironie s'en était allée ; l'épuisement physique, l'épuisement psychique, l'épuisement idéologique se sont substitués au rêve qui voulait transformer le réel. » (p.89) Dans ce deuxième commentaire le lecteur respire encore un peu l'atmosphère post-exotique, il est ramené, peut-être pour la nier définitivement dans la situation d'enfermement des camps parce que toutes ces nouvelles sont : « Imaginées par des détenus oubliés de tous, par des révolutionnaires non repentis » (quatrième de couverture), mais là encore, ces narrateurs n'en reproduisent aucunement la situation difficile voire à la limite du supportable pour eux. Cette constatation engendre deux réflexions : d'une part il est clair que ces narrateurs à bout de forces préfèrent mettre en scène des réalités autres que celle dans laquelle ils sont plongés, et d'autre part, ils rêvent d'ailleurs presque déserts d'humanité sans doute parce que les hommes sont arrivés à l'autodestruction avec des guerres et des conflits de toute sorte causés par les idéologies, l'égoïsme et leur nature essentiellement prévaricatrice.

Conclusion

Chez Volodine l'humain disparaît peu à peu des récits des narrateurs post-exotiques ; chez Oster le désespoir conduit vers l'absence et la mort. Tel est le bilan final que l'on peut tirer des œuvres analysées et des deux parcours d'écriture éloignés qui présentent deux approches du rire différentes : plus explicitement évoqué et conscient chez Volodine, plus sous-entendu et tourné vers la réception du lecteur chez Oster. Ces deux attitudes scripturales ont été rapprochées parce que l'une et l'autre traduisent un malaise tout contemporain et mettent en scène celle qu'on pourrait définir comme la synthèse d'une crise. La première, par l'humour du désastre qui englobe la réalité fictionnelle post-exotique et l'ironie ciblée contre l'homme et son humanité.La seconde, par l'humour et la posture éthique des héros osteriens au regard toujours rivé sur le futur, à la recherche d'un projet qui puisse donner un sens à leur difficile existence. C'est la crise de l'homme contemporain que les deux auteurs déclinent dans des romans toujours différents, où elle prend des visages divers et des tournures toujours différentes. Seul reste le regard humoristique qui affecte en profondeur les situations racontées, les personnages présentés et les mondes fictionnels créés : tout en les disant on les nie, on les mine de l'intérieur en faisant semblant d'y adhérer et de les accepter.

Je voudrais conclure cette étude par cette citation tirée de l'ouvrage de synthèse que Robert Escarpit a consacré à l'humour, parce qu'elle me semble illustrer les raisons profondes liant les démarches scripturales dont il a été question ici :

> Aujourd'hui, l'humour peut apparaître comme la valeur refuge de notre époque, l'ultime sauvegarde contre l'absurdité et la noirceur des temps. 41

Notes

? 1 Ch. Gailly, *Dit-il*, Paris, Minuit, 1987, p.15.

? 2 Ch. Gailly, *Un soir au club*, Paris, Minuit, 2002.

? 3 Ch. Gailly, *Dernier amour*, Paris, Minuit, 2004

? 4 Ch. Gailly, *Les Oubliés*, Paris, Minuit, 2007.

? 5 E.Bricco, *Ironie et humour : aller et retour*, in *Christian Gailly :« l'écriture qui sauve »,* sous la direction de E. Bricco et Ch. Jérusalem, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2007, pp.69-82.

? 6 O. Bessard-Banquy, *Le Roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, PU du Septentrion, 2003.

? 7 Ivi, p.15.

? 8 Cf.pour la définition F. Schoots, *Passer en douce à la douane. L'écriture minimaliste de Minuit*, Rodopi, 1997 et J. Lindon,

? 9 O. Bessard-Banquy, *Op. cit.*, p.16.

? 10 G. Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004.

? 11 Ivi, p.89.

? 12 D. Noguez, *L'homme de l'humour*, Paris, Gallimard, 2004. Déjà R. Escarpit dans *L'humour*, PUF, "Que sais-je?", 1960, avait mis l'accent sur le rapport de l'humoriste avec son récepteur, mais il s'agissait là de décrire un contexte où le récepteur est conscient d'être en train de lire un ouvrage humoristique, ce qui n'est pas toujours le cas dans le roman contemporain.

? 13 H. Bergson, *Le rire*, Paris, PUF ("Quadrige"), 1940 (1995).

? 14 Ivi, p.97.

? 15 G. Genette, *Figures V*, Paris, Seuil ("Poétique"),

? 16 Le dossier présent dans l'*Atelier de théorie littéraire* sur le site Fabula nous a été très utile pour l'étude des notions d'ironie et d'humour. www.fabula.org

? 17 R Escarpit, *L'humour*, PUF, "Que sais-je?", 1960, p.116.

? 18 Ibid.

? 19 Ivi, p.106.

? 20 P. Villaggio, *Fantozzi*, Milano, Rizzoli, 1971.

? 21 P. Kéchichian, *Les limites de la « méthode Oster »*, *Le Monde des livres*,

? 22 Ch. Oster, *Les Rendez-vous*, Paris, Minuit, 2003.

? 23 Ch. Oster, *L'Imprévu*, Paris, Minuit, 2005.

? 24 Ch. Oster, *Sur la dune*, Paris, Minuit, 2007.

? 25 Ch. Jérusalem, *Constellation d'objets dans quelques romans de Christian Oster*, in *Christian Oster et Cie*. *Retour au romanesque*, Études réunies par A. Mura Brunel, CRIN, 45, Amsterdam/New York, NY, Rodopi, 2006, pp. 93-104: p.102.

? 26 Ibid.

? 27 F. Augier, *Entretien avec Christian Oster*, in *Christian Oster et Cie*. *Retour au romanesque*, cit., pp. 125- 132: p.127.

? 28 Ibid.

? 29 Cf. L'entretien avec Aline Mura Brunel dans *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, sous la dir. De B. Blanckeman, A Mura Brunel, M. Dambre, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, pp.469-472 : 471.

? 30 Ch. Oster, *L'Imprévu*, cit., p.7.

? 31 D. Noguez, *Op. cit.*, p.

? 32 A. Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1999.

? 33 C'est pour cette raison que les premiers romans de Volodine sont parus dans une collection de science fiction « Présence du futur » chez Denoël.

? 34 A.Volodine/ S. Nicolino, S. Omont, L. Roux, « Entretien. L'humour du désastre »,*La Femelle du Requin*, 19, automne 2002, pp.38-49.

? 35 Ivi, p.41, je souligne.

? 36 J. Gleize, « 'Pour une meilleure transparence de la désinformation'. Commentaire-fiction d'Antoine Volodine »,*Antoine Volodine, fictions du politique*, Écritures contemporaines 8, textes réunis et présentés par Anne Roche en collaboration avec Dominique Viart, Lettres modernes Minard, Caen, 2006, pp. 69-84 (p.82).

? 37 A. Volodine, *Nos animaux préférés*, Paris, Seuil, 2006.

? 38 A. Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, cit., p.55.

? 39 Cf. A. Volodine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, cit., p.55-56.

? 40 Cf. J.-M. Schaeffer, *Logiques de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

? 41 Franck Evrard, *L'humour*, Hachette supérieur, 1996, p. 78.

Pour citer cet article :

Elisa BRICCO, *Le rire et le sourire ou comment narguer la crise*, AFFRONTER LA CRISE : OUTILS ET STRATEGIES, Publifarum, n. 8, pubblicato il 2008, consultato il 30/04/2024, url: http://www.farum.it/publifarum/ezine_pdf.php?id=82