



HAL
open science

**L'humour dans la littérature de science-fiction :
identification et spécification de ses contours, ses
attributs, ses techniques et ses variations**

Gaëlle Dordain

► **To cite this version:**

Gaëlle Dordain. L'humour dans la littérature de science-fiction : identification et spécification de ses contours, ses attributs, ses techniques et ses variations. Littératures. Université de Bourgogne, 2014. Français. NNT : 2014DIJOL003 . tel-01127142

HAL Id: tel-01127142

<https://theses.hal.science/tel-01127142>

Submitted on 7 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE DE BOURGOGNE
UFR Lettres et Philosophie, École doctorale LISIT,

THÈSE

Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Bourgogne en littérature comparée
par

Mlle Gaëlle DORDAIN

Thèse soutenue le 7 mars 2014.

L'Humour dans la littérature de science-fiction.

**Identification et spécification de ses contours,
ses attributs, ses techniques et ses variations.**

Directeur de thèse :

M. Georges ZARAGOZA.

Professeur émérite de Littérature comparée – Université de Bourgogne

Jury :

M. BRIDET Guillaume
Professeur de
littérature française
Université de Bourgogne

M. HUBIER Sébastien
Maître de
conférences habilité
Université de Reims

M. MOURA Jean-Marc
Professeur de
Littérature comparée
Université de Paris-Ouest
(Président du jury et
rapporteur)

Mme TOUDOIRE-
SURLAPIERRE Frédérique
Professeur de
Littérature comparée
Université de Mulhouse
(rapporteur)

Remerciements.

Je remercie M. Georges Zaragoza, mon directeur de thèse, pour avoir accepté mon sujet, ainsi que pour ses conseils.

J'exprime mon infinie gratitude à toute mon équipe de relecture : Mélanie, Célia, Scarlett, Chloé, Audrey et Mélanie qui ont gentiment pris sur leur temps libre pour corriger mes erreurs.

Enfin, je remercie également tous mes proches, amis, collègues et famille, pour leur soutien moral et leurs encouragements.

Résumé.

Cette thèse se compose de deux parties. La première propose une théorie de l'humour, elle commence par étudier la notion en explicitant ses structures énonciatives, logiques ou encore syntaxiques afin d'en dégager une vision claire, avant de proposer une première tentative de définition. Puis elle établit des distinctions nécessaires entre les diverses catégories du risible afin d'affiner la délimitation des contours de l'humour. Une fois la notion circonscrite, la théorie de l'humour propose une typologie originale des thèmes humoristiques et une étude des trois variations principales de l'humour, avant de s'arrêter sur sa finalité.

La deuxième partie aborde, à la lumière de certains concepts développés dans la première partie, la question de l'humour dans la littérature de science-fiction. En raison du peu d'études préalables sur la question, elle privilégie une optique large et traite divers aspects du phénomène.

Dans un premier temps, la réflexion s'arrête sur la genèse, les thèmes et le pacte de lecture de la science-fiction pour analyser leur impact sur l'humour. Puis elle analyse la part effective de l'humour au regard des autres genres du risible avant d'interroger son développement et son rayonnement dans la science-fiction. Le dernier développement de la thèse interroge et classe l'interaction entre l'humour et la science-fiction de la moins significative à la plus typique. Il aboutit au constat de l'existence d'un humour science-fictionnel qui s'appuie sur la puissance créatrice du genre.

Enfin l'étude constate une distinction entre l'existence d'humour dans la science-fiction et la science-fiction humoristique en fonction de la quantité d'humour présente dans les textes. Elle s'intéresse alors plus précisément à la science-fiction humoristique et en dégage les structures en analysant les éléments saillants des récits, avant de s'intéresser à l'impact de cette dynamique relationnelle sur la construction des personnages.

Summary.

This thesis is divided in two parts. The first part suggests a theory of humour, it starts studying that concept by explaining its enunciative, logical or syntactical structures in order to draw a clear vision of it, before offering a first attempt to define it. Then it establishes necessary distinctions between the various categories of the risible to refine the delineation of the contours of humour. Once the concept is marked out, the theory of humour suggests an original typology of humourous themes and a study of the three main variations of humour, before focusing on its purpose.

The second part discusses, in the light of certain concepts developed in the first part, the question of humour in science fiction literature. Because of the few previous studies on the matter, it opts for a broad perspective and deals with various aspects of the phenomenon.

At first, thought dwells on the origins, themes and reading pact of science fiction to analyze their impact on humour. Then it analyzes the actual share of humour compared to the other categories of risible before studying its development and its influence in science fiction. The last development of the thesis examines and classifies the interaction between humour and science fiction from the least significant to the most typical. It reaches the conclusion of the existence of a science-fictional humour that leans upon the creative power of the genre.

Finally, the study finds a distinction between the existence of humour in science fiction and humourous science fiction depending on the amount of humour in the texts. It then focuses on the humourous science fiction and identifies its structures by analyzing the prominent elements of the stories, before looking at the impact of this relational dynamics on the construction of the characters.

Introduction.

L'humour et la science-fiction sont complexes à saisir et à analyser. Ils peuvent tous deux se comparer à l'athlétisme : une dénomination extrêmement large sous laquelle sont regroupés des éléments hétérogènes. Tout comme il est difficile de trouver des points communs entre le lancer de marteau et le cent dix mètres haies, l'humour noir tranche avec l'humour gras et un monde post-apocalyptique comme celui de *Dr Bloodmoney* de Philip K. Dick a peu à voir avec la découverte d'une société extraterrestre telle qu'on peut la trouver dans *Les Chroniques martiennes* de Ray Bradbury. Avant d'étudier leur interconnexion, il est nécessaire d'interroger séparément l'humour et la science-fiction, afin d'asseoir leurs spécificités. Ainsi, le début de notre introduction jalonne leurs parcours, commençant à dégager leurs racines, ce qui nous semble être le premier réflexe à avoir pour pouvoir ensuite tenter d'éclaircir le mystère qui constitue le cœur de notre réflexion : l'entremêlement de leurs branchages.

En 1939, Breton écrivait à propos de l'humour noir :

Échange auquel, depuis un siècle et demi, s'est trouvé attaché un prix croissant qui tend à en faire aujourd'hui le principe du seul commerce intellectuel de haut luxe. Il est de moins en moins certain, vu les exigences spécifiques de la sensibilité moderne, que les œuvres poétiques, artistiques, scientifiques, les systèmes philosophiques et sociaux dépourvus de *cette sorte* d'humour ne laissent pas gravement à désirer, ne soient pas condamnés plus ou moins à périr. Il s'agit ici d'une valeur non seulement ascendante entre toutes, mais encore capable de se soumettre toutes les autres jusqu'à faire que nombre d'entre elles cessent universellement d'être cotées¹

Montrons-nous moins restrictif que Breton et élargissons la valeur de ses paroles à l'humour en règle générale, on est alors frappé en lisant ces quelques lignes par leur caractère paradoxalement erroné et prémonitoire.

L'humour est toujours aujourd'hui une valeur ascendante et omniprésente. Télévision, publicité, discours politique, tous essaient (avec plus ou moins de bonheur) de maîtriser l'insaisissable principe de l'humour afin d'en faire usage dans leur intérêt. L'exigence de la sensibilité moderne impose effectivement de l'humour, sous toutes les

¹ BRETON, André, « Paratonnerre », *Anthologie de l'humour noir*, Edition de Sagittaire, 1950, p.8, en italique dans le texte.

formes, pas uniquement noir comme le suppose Breton, dans de nombreuses circonstances ; et, si les entreprises humaines qui ne possèdent pas d'humour n'en meurent pas pour autant, elles sont, il faut l'avouer, bien moins plaisantes à considérer. Cependant l'humour noir n'est pas devenu la valeur universelle, l'humour dans son acception générale non plus, et au regard de l'usage qui en est fait aujourd'hui, il faut s'interroger : peut-on, doit-on, le désigner comme un commerce intellectuel de haut luxe ?

L'omniprésence de l'humour ne garantit pas sa qualité. De nos jours, la plupart des messages qu'on lui fait véhiculer dans les médias sont faciles, afin d'assurer un maximum de repos au cerveau du récepteur. On évoque souvent le sens de l'humour lorsque l'on parle de la capacité de quelqu'un à comprendre et à accepter l'humour, mais il semble que la tendance soit à oublier que l'humour a un sens, une signification, une utilité autre que de vendre un paquet de lessive ou un programme électoral. En fait, bien que très largement usité, il est bien loin d'être connu pour lui-même.

L'humour a une histoire, une structure, un sens, une logique, une poétique et même une esthétique. C'est une notion qui dépend d'un très grand nombre de domaines de recherches, elle est riche, fournie et difficile à cerner. Ce qui a pour effet que la première démarche à entreprendre lorsque l'on veut étudier l'humour consiste à déterminer la nature de ce que l'on souhaite analyser, à en placer les limites ou l'absence de limite ; avant d'examiner l'humour, il faut commencer par le chercher. En outre, l'humour connaît des variations d'interprétation, la première partie de cette thèse va déterminer notre conception de l'humour, mais avant, afin d'épurer partiellement l'impressionnante quantité de critères que comprend la notion, l'introduction va clarifier quelques points.

La première constatation que l'on peut faire est que la notion est ancienne, puisqu'elle trouve ses racines dans l'antiquité, et qu'elle a connu des évolutions considérables. Pourtant, aujourd'hui encore, l'humour est nimbé de mystère, comme si les siècles qu'il a traversés l'avaient plus obscurci, avaient plus brouillé, voire modifié, sa nature, qu'ils ne l'auraient rendue plus intelligible. Comment peut-on comprendre au regard de sa genèse cette évolution qui semble inversée ?

Lorsque l'on recherche l'humour dans le passé, on le reconnaît tout d'abord sous une appellation médicale légèrement différente : l'humeur. Selon la théorie d'Hippocrate, les humeurs sont des fluides qui circulent dans le corps de chaque

personne. Au nombre de quatre, elles possèdent chacune des caractéristiques déterminant un type de tempérament : connectées chacune à un organe, celle qui domine décide du caractère général de l'individu. Parfois un déséquilibre des humeurs se produit et la maladie survient.

La bile, l'humeur qui est attribuée à la rate, gouverne le caractère mélancolique, lorsque celui-ci se manifeste, il peut prendre la forme d'un désespoir qui se dissimule derrière une apparente gaieté : l'humour. C'est ce que Pollock appelle le « rire de Démocrite » : Hippocrate, appelé pour diagnostiquer le philosophe pris d'un rire dément, conclut d'emblée que celui-ci est travaillé par la bile noire, celle de la mélancolie, mais il constate très vite que ce n'est pas tout : si Démocrite se conduit comme un fou, c'est parce que sa sagesse lui a fait constater la folie de l'homme, car comme l'affirme Pollock « Si la bile noire soulève le rire fou, c'est la folie des hommes qui suscite le fou rire² ».

Cette interprétation de l'humour comme une forme de mélancolie (le rire serait une manière pour le mélancolique de cacher le désespoir qu'il ressent en observant le monde), a toujours une certaine persistance à l'époque moderne, l'humoriste selon Baldensperger « donne un masque de gaieté à son sérieux intime³ ». La relation entre l'humoriste et le monde qui l'entoure est éminemment problématique, car l'humour louvoie entre un détachement qui permet le regard critique et un intérêt qui suscite le regard critique.

Baldensperger nous rappelle dans son article, « Les Définitions de l'humour », que l'humour n'est pas un concept homogène d'un pays à l'autre ; ce concept, il l'étudie dans son évolution, il cherche ce qui se cache derrière le mot humour du seizième au dix-neuvième siècle dans plusieurs pays. Son travail, bien qu'ayant plus d'un siècle, est très complet puisqu'il y envisage même l'avenir de l'humour au vingtième siècle, qu'il dépeint à tort comme condamné à plus ou moins long terme. Malgré son ancienneté, l'article va être l'un des deux points de départ d'un bref relevé historique qui va nous permettre de dater les principaux bouleversements de la notion jusqu'au vingtième siècle, le second étant l'ouvrage de Pollock, *Qu'est-ce que l'humour ?*.

² POLLOCK, Jonathan, *Qu'est-ce que l'humour ?*, Klincksieck, coll. Klincksieck études, 2001, p.25.

³ BALDENSPERGER, Fernand, « Les Définitions de l'humour » (1907), *Études d'histoire littéraire*, vol. I, Slatkine reprints, Genève, 1973, p.182.

Baldensperger commence l'analyse de l'humour à la Renaissance italienne qui « paraît avoir la première sollicité le mot *umore* dans un sens propice à des applications intellectuelles et artistiques », p.176, sous l'impulsion de la critique de la Renaissance « soucieuse de déterminer les conditions de l'activité artistique et de définir les éléments de l'œuvre d'imagination », p.176-177, l'humour se serait détaché de l'humeur, notion purement médicale, pour un sens plus vaste, qui, tout en gardant l'idée de tempérament, rejette la dimension physiologique.

Mais c'est dans l'Angleterre élisabéthaine que les critiques situent le déclencheur de l'évolution de la notion d'humour. Pollock, qui lui consacre toute la seconde partie de son ouvrage, estime que « toute investigation sur la nature de l'humour doit s'ancrer dans la culture élisabéthaine⁴ ». Pour le critique, les dramaturges anglais s'emparent d'« un signe vide » et le remplissent d'un sens nouveau qui se détache totalement de l'aspect médical, pour devenir un caractère. Ben Jonson le théorise, mais l'humour se partage alors encore entre plusieurs significations, dont celle de moquerie du ridicule, acception terriblement proche de celle qu'on lui connaît aujourd'hui.

En Angleterre, l'humour se popularise. Pour Escarpit, se développe le *sense of humour* élisabéthain qui « est l'équivoque par excellence, le *no man's land* des valeurs où, de même que l'excentricité avec l'équilibre moral, le conformisme joue à cache-cache avec la révolte, le sourire avec l'amertume, le sérieux avec le scepticisme⁵ ». Résumé ainsi, les contours du visage moderne de l'humour se dessinent. L'humour n'est plus subi, il devient peu à peu volontaire. Pollock le démontre en analysant les sens des verbes « *to humour* » et « *to humorize* » : utilisés intransitivement, ils prennent le sens général de faire usage de son tempérament ou de son imagination, et dans le second cas, le sens se rapproche de celui de faire de l'humour.

Baldensperger le constate également : c'est en Angleterre que l'humour va devenir une notion aussi bien littéraire qu'extra-littéraire. Il estime qu'à la fin du dix-septième siècle, l'humour « est dans la conversation, une plaisanterie moins fine que l'esprit, mais plus imprévue, plus spontanée, plus révélatrice du tempérament même de l'homme : c'est, dans la littérature, une verve plus drue et plus concrète que l'invention comique, moins rationnelle aussi, et relevant moins du sens commun que du sens particulier », p.179. La notion d'humour évolue, on constate qu'elle se détache, malgré

⁴ POLLOCK, Jonathan, *op. cit.*, p.38.

⁵ ESCARPIT, Robert, *L'Humour* (1960), P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1991, p.26.

l'idée rémanente de « tempérament » dans les définitions données, de celle d'humeur pour acquérir un sens plus singulier.

En France la séparation entre humeur et humour va être plus tardive, de nombreux auteurs français refusant le mot humour, car le terme d'humeur est considéré comme suffisant pour exprimer le phénomène. L'humour va franchir « la Manche mais en contrebande et à côté de l'esthétique propre⁶ ». Si, majoritairement, l'humour est considéré au dix-huitième siècle comme une spécificité anglaise, cette hégémonie commence à être contestée, les auteurs découvrant dans certaines formes de risible de leur littérature, une analogie avec l'humour. À l'instar de Voltaire, qui dément la maternité de l'Angleterre quant au concept d'humour, lequel ne serait que la transformation d'une signification que l'on trouvait déjà dans le mot français humeur. Il tente, par conséquent, d'empêcher l'implantation du vocable humour en France ; dans le même temps d'autres observateurs estiment que l'humour est trop anglais pour qu'il puisse s'exporter.

En dehors de ces querelles de clochers internationales, il faut souligner que dans *L'Arc-en-ciel des humours*, Noguez situe au dix-huitième siècle la séparation définitive de l'humour et du tempérament, éloignant ainsi définitivement le spectre de l'humeur. L'humour prend à cette époque un tournant définitif « parce que le mot y prend son sens moderne – non plus tempérament original, mais plaisanterie masquée, gaieté affectant le sérieux (et *étant*, au deuxième ou troisième degré, profondément sérieuse)⁷ ». La voie est, à partir de là, ouverte au « romantisme allemand et (au) grand effort philosophique de la fin du XVIII^e siècle, l'âge d'or des définitions et des démonstrations⁸ ». Au cours de cette période, on assiste à une spiritualisation de l'humour par l'intermédiaire des philosophes et des esthéticiens romantiques.

Les théoriciens du dix-neuvième et du tout début du vingtième siècle vont donc formaliser l'humour. Si, comme l'estime Noguez, l'humour moderne date du dix-huitième siècle, on peut dire qu'il acquiert durant cette période une nouvelle modernité, une modernité seconde qui le transcende de simple plaisanterie fine en phénomène complexe recouvrant plusieurs domaines d'études : l'esthétique, la philosophie, la

⁶ BALDENSPERGER, Fernand, art. cit., p.184.

⁷ NOGUEZ, Dominique, *L'Arc-en-ciel des humours*, Le livre de poche, coll. biblio essais, 2000, p.14.

⁸ BALDENSPERGER, Fernand, art. cit., p.192.

psychanalyse, la psychologie et la sociologie. L'introduction va ici relater brièvement les caractéristiques attribuées à l'humour dans des textes qui, parmi d'autres, ont fait date dans l'histoire de la notion. À savoir, successivement, les parties que Jean Paul lui consacre dans le *Cours préparatoire d'esthétique*, celles de Schopenhauer dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, le point de vue de *Le Rire* de Bergson, l'article de Kline, « The Psychology of Humor », paru dans l'*American Journal of Psychology*, les pages accordées par Freud dans *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, mais également, bien qu'il ne corresponde pas à la temporalité traitée, leur prolongement dans l'article « L'Humour », enfin pour finir de l'étude de Cazamian, intitulée « Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour ? », parue dans la *Revue Germanique* en 1906.

Dans son *Cours préparatoire d'esthétique*, Jean Paul s'intéresse longuement au comique, à l'humour ainsi qu'à d'autres catégories du risible. Il commence par critiquer les opinions des autres théoriciens⁹, avant d'avancer sa propre théorie du comique dans le VI^e programme, puis celle de l'humour dans le VII^e programme. Elles ont pour point de départ l'idée de sublime, lequel constitue une sorte d'absolu créateur, qui offre au monde des réponses dans une quête idéale de satisfaction des sens. Le sublime comble les questionnements métaphysiques, Jean Paul le qualifie d'« *infini appliqué* ». Au contraire, l'humour est un absolu, mais un absolu destructeur, il offre une vision du monde dénuée de tout sens. L'infini devient alors insignifiant. Il se constitue comme un sublime inversé, ce qui signifie que « l'humour anéantit non pas l'individuel, mais le fini, par le contraste avec l'idée. Il n'existe pas pour lui de déraison individuelle ni d'individus déraisonnables, mais seulement la déraison et un monde insensé¹⁰ ».

L'humoriste de Jean Paul est un homme singulier car si « Le sérieux est à la portée de tous, l'humour [est à la portée] de peu de gens seulement¹¹ » ; s'il lui arrive fréquemment de se prendre pour cible, l'humoriste est avant tout un philosophe, qui tout en ayant conscience de son appartenance au monde, est capable de se détacher de celui-ci. Et après l'avoir observé depuis les hauteurs éthérées, tout en prenant garde de ne

⁹ Il cite près d'une demi-douzaine de noms, ce qui montre à quel point le sujet était alors débattu.

¹⁰ JEAN PAUL, *Cours préparatoire d'esthétique*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. Bibliothèque de l'Âge d'homme. Série Germanique, 1979, (première division, VII^e programme, « Sur la poésie humoristique »), p.129.

¹¹ JEAN PAUL, *Cours préparatoire d'esthétique*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. Bibliothèque de l'Âge d'homme. Série Germanique, 1979, (première division, VIII^e programme, « Sur l'humour épique, dramatique et lyrique »), p.146.

blessé personne, il exprime ses observations désabusées sur la vanité du monde sur le ton de la plaisanterie, « Ce qui explique [...] la profonde gravité, déjà signalée, des grands humoristes¹² ».

Schopenhauer n'est pas aussi prolifique sur ce thème. Il estime qu'on peut avoir une explication complète de tous les cas du rire, en les ramenant à

un syllogisme de la première figure, où la majeure est incontestable, où la mineure a un caractère inattendu et n'est parvenue à se glisser que par une sorte de chicane ; et c'est en raison de la relation établie entre ces deux propositions que la conclusion est affectée d'un caractère ridicule¹³

Il développe ensuite sa théorie du ridicule et finit par aborder plus spécifiquement l'humour qu'il introduit en l'opposant à l'ironie, où la plaisanterie se dissimule derrière le sérieux, « Le contraire de l'ironie serait donc le sérieux caché derrière la plaisanterie. C'est ce qu'on appelle l'*humour*¹⁴ ». Il insiste sur son aspect subjectif, l'humour est alors la confrontation de la subjectivité supérieure d'un moi avec un monde extérieur, avec lequel il est en conflit en raison de sa vulgarité.

Dans *Le Rire*, Bergson ne s'intéresse que peu à l'humour, il élabore sa théorie du rire en réfléchissant sur les formes du comique en général. Tout d'abord, il établit un certain nombre de préalables au comique : il faut être humain, savoir faire taire sa sensibilité, être en société et se faire complice des autres rieurs. Ces éléments nécessaires, Bergson les réunit en une formule unique, « Le comique naîtra, semble-t-il, quand des hommes réunis en groupe dirigeront tous leur attention sur un d'entre eux, faisant taire leur sensibilité et exerçant leur seule intelligence¹⁵ ». Ensuite, il détermine les premiers degrés du comique, la raideur et la mécanisation du vivant, il affirme que le rire est « une espèce de geste social » qui vise à réprimer l'engourdissement de la vie et de l'être humain. Puis, il étudie ce qui fait naître le rire en fonction de la source du comique : les formes, les mouvements, les situations, les mots et les caractères.

¹² JEAN PAUL, « Sur la poésie humoristique », art. cit., p.132.

¹³ SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, P.U.F., coll. Quadrige, 2003, (Supplément aux quatre livres, chapitre VIII « À propos de la théorie du ridicule »), p.772.

¹⁴ *Ibid.*, p.781.

¹⁵ BERGSON, Henri, *Le Rire*, P.U.F., Coll. Quadrige, 2002, p.6.

C'est dans le chapitre « Le comique de mots » que l'on trouve les quelques lignes qu'il accorde à l'humour. Bergson construit sa conception en opposant l'ironie et l'humour, ce dernier décrivant « minutieusement et méticuleusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce qui devrait être ». Si cette prime définition est relativement exacte, il est en revanche fondamental de noter qu'il considère ces deux catégories comme des formes de la satire, ce qui est, on le verra plus tard, un point de vue discutable. Pour le philosophe, l'humour décrit avec minutie un phénomène du réel intolérable en faisant semblant de croire qu'il est tout à fait normal, il mentionne également qu'on peut l'accentuer « en descendant de plus en plus bas à l'intérieur du mal qui est, pour en noter les particularités avec une plus froide indifférence¹⁶ ». Cette dernière description, qui allie sordide et froide indifférence, peut être vue rétrospectivement comme une définition possible de l'humour noir. Il conclut en analysant l'humoriste, qu'il dépeint comme « un moraliste qui se déguise en savant¹⁷ », vision cohérente avec son appariement de l'humour et de la satire.

L'article de Kline se décompose en plusieurs parties, dont une qui fait le point des recherches sur l'humour qui faisaient référence à l'époque. Tout en expliquant ces études, il tente de trouver une théorie définitive qui les transcenderait toutes. Selon Kline, l'humour casse la tension de la conscience. L'humour « *is a switch on the railway of life preventing human collision*¹⁸ », une espèce de soupape de sécurité, c'est l'arme des pauvres contre la dureté de la vie. Il estime que l'humour est un phénomène social, qui se déclenche suite à un stimulus, qu'il nécessite le sens de la liberté et qu'il suit toujours un moment de tension. Les stimuli peuvent être de nature variée, l'incongruité du phénomène étant souvent la raison du rire. Pour expliquer pourquoi l'humour fait rire, le critique envisage une théorie de la liberté qui, à son sentiment, dépasse en les englobant tous les autres systèmes.

Il présuppose un sens de la liberté, qu'il met en rapport avec ce que Bergson appelle le « mécanique plaqué sur du vivant », que l'humoriste ressent face au monde. L'humour sert à remettre en question les lois sociales qui étouffent l'homme, il appelle à la liberté en les dénonçant comme factices. Au final Kline résume ainsi le rôle de

¹⁶ *Ibid.*, p.97.

¹⁷ *Ibid.*, p.98.

¹⁸ KLINE, L. W., « The Psychology of Humor », *American Journal of Psychology*, vol. XVIII, 1907, p.421.

« L'humour est un aiguillage sur les rails de la vie qui évite les collisions humaines ».

l'humour : « *Perhaps its largest function is to detach us from our world of good and evil, of loss and gain and enable us to see its proper perspective*¹⁹ », il aide l'homme à acquérir une conscience plus lucide.

Aujourd'hui encore, Freud reste la référence dans les travaux psychanalytiques sur l'humour, un ouvrage et un article fondent sa théorie : *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* et « L'Humour » dans *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*. Dans le premier, paru en 1905, il n'évoque l'humour que sur quelques pages. Au cours de celles-ci, il explique que ce dernier sert à économiser une émotion, ce qui provoque le plaisir, « l'humour est un moyen d'obtenir le plaisir en dépit des affects pénibles qui le perturbent²⁰ », selon cette théorie il prend alors la place de cette émotion. Freud estime que « L'humour est la moins exigeante des variétés du comique ; son processus s'accomplit à l'intérieur d'une unique personne, la participation d'une autre ne lui ajoute rien de nouveau²¹ », cette position, en contradiction avec celles de la majeure partie des autres observateurs, peut s'expliquer par le fait que le psychanalyste estime que le spectateur ressent le plaisir humoristique par simple sympathie. Ce qui intéresse le plus Freud, c'est l'humoriste et le réflexe défensif sous-entendu par le processus de décharge des affects.

Le second, daté de 1926, ne fait également que quelques pages mais il est entièrement consacré à l'humour. Si Freud revient rapidement sur le fait que « l'essence de l'humour consiste à économiser les affects que la situation devrait occasionner²² », c'est sur des aspects qu'il avait négligés dans son travail précédent qu'il porte majoritairement son intérêt. Freud développe le rapport de l'humour au moi et au surmoi, il estime que « Le caractère grandiose [de l'humour] est manifestement lié au triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité victorieusement affirmée du moi²³ », l'humour en déplaçant l'accent psychique du moi vers le surmoi, qui représente l'instance paternelle de la psyché, fait grossir ce dernier. La conjonction entre le surmoi

¹⁹ *Ibid.*, p.438.

« Sa plus grande fonction est peut-être de nous détacher de notre monde de bien et de mal, de pertes et de profits, et de nous permettre de le voir dans sa véritable perspective ».

²⁰ FREUD, Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard, coll. Folio essais, 2005, p.399.

²¹ *Ibid.*, p.400.

²² FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Folio-essais, Gallimard, 2004, (« L'humour »), p.322-323.

²³ *Ibid.*, p.323.

grossi et le moi amoindri produit une résistance aux traumatismes qui se traduit par une infantilisation de la peur.

D'autre part, il est notable qu'en rapport avec cette infantilisation, il réfute le droit à l'humoriste d'exercer son humour contre d'autres personnes. L'humour attribuant le rôle de figure paternelle à celui qui en use, Freud s'interroge sur les raisons qui habiliteraient l'humoriste à s'arroger cette faculté de juger. Il finit en affirmant que l'humour ne « se prodigue jamais en francs éclats de rire » et que tout le monde n'est pas apte à faire de l'humour, ni à le comprendre.

Bien que proposée par une revue de psychologie, l'étude de Cazamian est pluridisciplinaire, le critique lui-même reconnaît que certaines de ses analyses faites « du point de vue psychologique, répond(ent) en gros à celle(s) qui (sont) souvent faite(s) du point de vue littéraire²⁴ ». Dans son essai, il insiste sur le caractère conscient de l'humour, dénonçant la croyance en un humour involontaire ou spontané, selon lui, « L'humoriste le plus spontané a conscience de l'écart entre sa façon de réagir et celle de l'instinct normal²⁵ ». Il rappelle également la distinction essentielle entre forme et matière : la première étant relativement simple à définir dans sa conformation la plus pure qui « consiste dans un arrêt volontaire de nos perceptions normales, rehaussé par une perception attentive²⁶ » et la seconde étant impossible à cerner en raison de sa profusion.

Rédigé en réponse à *Le Rire*, l'article commence par évoquer ce que Bergson appelle la transposition, c'est-à-dire l'expression d'une idée sur un autre ton que celui qui lui est naturel. Là où Bergson voyait une expression du comique mais sans nommer explicitement l'humour, Cazamian évoque immédiatement celui-ci comme une forme particulière de transposition : « L'humour est une transposition, une façon anormale de présenter les choses²⁷ ». Mais il arrive rapidement à la conclusion que l'humour ne se résume pas à cela, il dégage alors ce qu'il appelle « les principaux jugements sur lesquels s'exerce la transposition humoristique ».

Le premier est le « jugement de comique », il constitue la forme la plus courante de l'humour : « la perception du caractère comique des choses. L'arrêt

²⁴ CAZAMIAN, Louis, « Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour ? », *Revue Germanique*, 1906, p.217.

²⁵ *Ibid.*, p.605.

²⁶ *Ibid.*, p.629.

²⁷ *Ibid.*, p.602.

volontaire, c'est-à-dire apparent, de ce jugement, produit la variété d'humour la plus fréquente, la plus typique peut-être ; celle qui consiste dans la présentation sérieuse d'effets par eux-même comiques²⁸ ». Cazamian rappelle que l'humour d'une manière générale repose sur une triade : un décalage entre ce qui est, ce qui devrait être et la manière sérieuse de présenter cette incongruité. Il décrit ensuite le « jugement affectif » :

une seconde espèce de réaction générale à la vie. Tous les êtres nous sont, à quelque degré, sympathiques ou antipathiques ; tous les faits provoquent en nous une émotion légère ou profonde ; une nuance affective est impliquée dans toute perception. L'arrêt apparent de ce jugement produit une variété d'humour, celle qui se caractérise par l'insensibilité volontaire²⁹

L'abdication de l'affectif n'est pas la même que celle de Freud, ici la dénégation n'est qu'apparente, la sensibilité se dissimule pour mieux impacter le récepteur de l'humour. La retenue dont fait preuve l'humoriste vise à générer une réaction émotionnelle inversement proportionnelle à sa feinte indifférence. Cet humour est celui « où le rire se mêle aux larmes et les larmes au rire ». Le « jugement moral » se rapproche du jugement affectif, mais il cesse de s'intéresser aux sentiments pour se pencher sur « la moyenne des consciences » pour laquelle « l'expérience entière est perçue sous l'aspect de la moralité. Une nuance spéciale s'ajoute ainsi au sentiment que nous avons des faits et des êtres. L'arrêt du jugement moral caractérise un humour fait d'indifférence apparente à la valeur éthique des choses³⁰ ». Ici l'humour flirte avec la satire comme « une protestation implicite contre la morale commune ». Le « jugement philosophique » est la conséquence logique des deux jugements précédents, puisqu'il se fonde sur :

la forme que revêtent les décisions de notre sensibilité humaine ou morale, en s'élargissant jusqu'à prendre, sous l'influence de l'intelligence, une valeur générale et absolue. Pour les esprits réfléchis, toute perception n'est pas seulement agréable ou désagréable ; elle accroît en nous le sentiment du mal

²⁸ *Ibid.*, p.610.

²⁹ *Ibid.*, p.612.

³⁰ *Ibid.*, p.614.

ou du bien universels, elle est orientée vers l'optimisme ou le pessimisme. Cet élargissement philosophique de la perception particulière se fait de lui-même, et ses directions principales sont tracées d'avance par le bon sens et l'expérience moyenne de l'humanité³¹

L'humour se manifeste alors par « L'arrêt volontaire de ce mouvement instinctif [qui] produit une nuance caractérisée par l'abdication apparente de la faculté généralisatrice », une nouvelle fois, il prend le contre-pied du sens commun.

Cazamian achève en soulignant la filiation des quatre jugements : « il est clair maintenant que nos quatre variétés d'humour, distinctes par la nature de la perception qu'elles transposent, du sentiment qu'elles inhibent, se fondent en réalité l'une dans l'autre par transitions insensibles³² ». Alors qu'après des pages d'analyses riches et approfondies, le critique conclut sur l'impossibilité de définir l'humour : « Pour nous, l'humour échappe à la science parce que ses éléments caractéristiques et constants sont en petit nombre et surtout négatifs, alors que ses éléments variables sont en nombre indéterminé ; parce que sa matière, avons-nous dit, dépasse infiniment sa forme³³ », il offre un panorama des plus pointus et des plus signifiants sur la nature de celui-ci, sans doute le plus proche d'une définition complète de sa forme moderne.

À l'aube du vingtième siècle, l'humour moderne a été modélisé par la critique. Son statut a glissé de plaisanterie légère à phénomène complexe, porteur de nombreuses problématiques, lesquelles seront encore approfondies par les critiques postérieures. Lorsqu'on les combine, les différentes analyses citées donnent la définition la plus probable de l'humour moderne. Cette définition, au demeurant vaste, nous allons maintenant l'explicitier en synthétisant les conclusions auxquelles nous sommes arrivées après la lecture des divers auteurs, en retenant, en cas de désaccord entre plusieurs travaux, l'avis admis par la majorité.

L'humour moderne se définit d'abord par le rapport de l'humoriste au monde. Il a besoin d'une cible contre laquelle il va s'exercer : le monde, la société, l'humanité, l'humoriste lui-même ; face à sa victime, ce dernier adopte une attitude de juge teintée de tendresse, la méchanceté n'est pas du ressort de l'humour. Il suppose du recul, une

³¹ *Ibid.*, p.615.

³² *Ibid.*, p.616.

³³ *Ibid.*, p.629.

prise de distance critique vis à vis d'un monde qui lui fournit sa matière, mais une critique adoucie par la conscience qu'a l'énonciateur de faire partie intégrante de ce monde. Il est ambivalent, l'imprégnation et le recul sont nécessaires, il faut être intéressé par le sujet et en même temps savoir le regarder de loin pour en voir les défauts. Il se définit également par le rapport de l'humoriste à l'autre. L'humour a une nature sociale, on ne rit pas seul, il faut une compagnie à qui faire partager son opinion.

Si l'humour moderne pointe les défauts du monde, il le fait de manière dissimulée. Il montre la réalité du monde sans jamais émettre le moindre doute sur la logique des choses, il aime l'exactitude, mais s'il tente de paraître objectif, il est en réalité entièrement subjectif. L'humour n'existe pas sans le moi de l'humoriste. Ce dernier est un être singulier, souvent considéré comme légèrement supérieur. Pour produire l'humour, il va consciemment adopter une attitude qui va à l'encontre de celle requise afin que le décalage fasse rire. L'humour demande de la lucidité, une grande facilité à manier le langage, une capacité à faire taire sa sensibilité, ces exigences font que l'humour n'est pas considéré comme accessible à tous.

Enfin l'humour moderne engendre un certain nombre de conséquences, il masque les émotions : en les remplaçant, il protège, notamment de la peur en la faisant paraître dérisoire. Il invite à réfléchir sur l'absurdité des lois ou de la société. L'humour joue le rôle de gardien de l'humanité, il rappelle à l'ordre ou empêche la crise en introduisant de la dérision. Face à un thème grave, voire tragique, l'humour crée une distance qui facilite l'acceptation.

On peut estimer que cette définition générale et lacunaire est relativement représentative de la conception de l'humour avec laquelle la majeure partie des critiques du vingtième siècle a travaillé. Un humour polyvalent, ambivalent, insaisissable dans ses rapports aux autres formes du risible, abusivement utilisé pour désigner des phénomènes qui n'en sont pas ; enfin un humour considéré comme une technique offensive et défensive qui n'épargne aucun sujet, si douloureux soit-il, évoquant sans remords aussi bien la folie des hommes que la mort.

Cet aspect touche-à-tout constitue un lien de cœur entre l'humour et la science-fiction. Ils partagent une richesse et un foisonnement qui les rendent difficiles à appréhender dans leur ensemble et comme nous allons pouvoir le constater dans la suite de notre introduction, nombre de remarques associées à l'insaisissable humour sont,

moyennant parfois une légère réadaptation, applicables à la science-fiction. Pour lire, il n'est pas nécessaire de connaître l'histoire de la littérature, il suffit de se laisser emporter par l'œuvre ; mais pour en pénétrer la subtilité, un minimum de savoirs est requis. Ce truisme est d'autant plus vrai pour la science-fiction que celle-ci jouit d'une réputation ou, plutôt, de réputations antinomiques : trop simple, trop complexe, pour les enfants, les adultes attardés à l'adolescence³⁴, les férus de science... Nombreuses sont les idées reçues sur le genre, comme le rappelle Murail « Les commentaires qu'elle inspire aux non-spécialistes sont presque toujours caricaturaux et, de surcroît, offrent un formidable tissu d'opinions contradictoires³⁵ ». Contextualiser la science-fiction permet de mieux aborder sa spécificité, nous allons donc nous intéresser brièvement à certaines de ses particularités afin que ces dernières ne soient pas un obstacle pour la compréhension du lecteur, qu'il soit néophyte, et par conséquent relativement méconnaissant de celles-ci, ou expert, ayant peut-être développé un système normatif différent de celui utilisé dans la suite de cet ouvrage.

D'un point de vue interne au genre, la première caractéristique qu'il faut garder à l'esprit lorsque l'on étudie la science-fiction est son relatif jeune âge. Elle prend racine en Europe au dix-neuvième siècle, propulsée par deux « pères fondateurs » : Jules Verne et Herbert Georges Wells, par l'intermédiaire desquels « la science-fiction forge ses codes, ses symboliques et sa signification³⁶ ». Au vingtième siècle, aux États-Unis, sous l'égide d'Hugo Gernsback, elle adopte son nom et ses caractéristiques définitives. En un siècle et demi, elle va connaître une forte expansion et de multiples évolutions. Pour pouvoir analyser un phénomène, il faut commencer par le circonscrire. Sans limites, même souples ou incertaines, comment formaliser ? Les exégètes de la science-fiction l'ont bien perçu et nombreux sont ceux qui se sont attaqués à l'essentielle question : qu'est-ce que la science-fiction et comment la définir ?

³⁴ Pour anecdote, alors que recherchions un ouvrage au magasin FNAC de Dijon, nous avons pu constater qu'à la faveur d'un déménagement, leur rayon de science-fiction avait quitté le quartier des romans pour adulte pour rejoindre celui de la littérature enfantine, ce qui donnait donc l'enchaînement suivant : Romans 6-8, Romans 8-12, Romans pour adolescents, Science-fiction, Bandes-dessinées. Nous avons trouvé cela assez révélateur de la place accordée à cette littérature dans certains esprits. Lesquels n'ont sans doute jamais ouvert les romans parmi les plus représentatifs du genre (qui sont loin d'être réservés à un public adolescent), se contentant certainement pour fonder leur opinion des *space opera* déversés par la télévision et le cinéma.

³⁵ MURAIL, Loris, *Les Maîtres de la science-fiction*, Bordas, coll. Les Compacts, 1993, p.9.

³⁶ MANFREDO, Stéphane, *La Science-fiction*, Le Cavalier Bleu Édition, coll. Idées reçues, 2005, p.19.

Notre étude n'ayant pas pour objet de proposer une définition générale de la science-fiction, et au vu de la complexité des propositions observables, nous allons résumer notre point de vue en nous appuyant sur trois citations de critiques qui se sont plus longuement penchés sur le sujet. On admet donc avec Raynaud que « Bien qu'encore jeune, la S.F. est l'une des formes littéraires dont la définition a fait couler le plus d'encre, tout en demeurant évasive³⁷ », avec Demetre qu'« En réalité, le terme de S.F. englobe un domaine dont les limites sont suffisamment imprécises pour justifier la multiplication des définitions³⁸ », pour conclure avec Goimard qu'assez étrangement « si les amateurs ne parviennent pas à définir la S.F., ils n'ont, rappelons-le, aucun mal à l'identifier³⁹ ». La première difficulté lorsque l'on étudie de la science-fiction est finalement de savoir ce dont il est question et ce que l'on peut étudier sous ce nom⁴⁰. Pour simplifier notre tâche nous avons fait notre la sentence de Goimard : en tant que lecteur nous nous sommes considérés comme apte à identifier la science-fiction, même lorsqu'elle se cache sous des couvertures de littérature générale. Par conséquent, toutes les œuvres étudiées dans la seconde partie de la présente thèse sont de la science-fiction, sauf indication contraire bien entendu.

Si définir la science-fiction est problématique, il est en revanche aisé de retracer précisément son parcours de sa naissance à ses développements et de déterminer une liste des œuvres qui ont mené le genre à son point actuel. *Le Meilleur des mondes* de Huxley, *1984* d'Orwell, *Neuromancien* de Gibson, *Dune* de Herbert, ou encore *Les Robots* d'Asimov, sont autant de récits qui jalonnent l'histoire de la science-fiction, qui la modèlent, en étant une source d'inspiration ou de contrepoint et, qui, en conséquence, sont reconnus par la critique dans son ensemble comme hautement signifiants.

Ce que l'on peut retenir d'un rapide survol historique, c'est que, malgré un rôle de détonateur, Jules Verne et H. G. Wells n'ont pas laissé une grande postérité en

³⁷ RAYNAUD, Jean, « Hors-d'œuvre : le mot et la chose. D. Les définitions. b) Une impasse : le contenu », *La Science-fiction par le menu, problématique d'un genre*, Europe, Revue littéraire mensuelle n°580-581, 1977, p.25.

³⁸ DEMETRE, Ioakimidis, « Hors-d'œuvre : le mot et la chose. D. Les définitions. a) Une idéologie du progrès », *La Science-fiction par le menu, problématique d'un genre*, Europe, Revue littéraire mensuelle n°580-581, 1977, p.24.

³⁹ GOIMARD, Jacques, « Apéritifs. A. Prologue dans le logos », *La Science-fiction par le menu, problématique d'un genre*, Europe, Revue littéraire mensuelle n°580-581, 1977, p.10.

⁴⁰ Certains critiques considèrent par exemple *Le Seigneur de anneaux* comme de la science-fiction, estimant que la Terre du milieu est un univers parallèle.

Europe. Si l'on recense quelques grands auteurs français et britanniques de la fin du dix-neuvième siècle à la mi-vingtième siècle, ils restent assez marginaux et ne se constituent pas en groupe, certains refusant purement l'étiquette d'auteur de science-fiction. C'est en traversant l'Atlantique que le genre va achever sa croissance. Pendant que l'Europe, durement touchée par les horreurs de la Première Guerre mondiale, perd foi en l'avenir et la technologie, aux États-Unis s'affirme vigoureusement ce que Jacques Sadoul nomme *l'expression moderne* de la science-fiction.

Cette dernière, le critique la sectionne en divers âges, objets d'un relatif consensus au sein de la critique. Pour notre part, nous adoptons sa chronologie et ses appellations, dont il use notamment dans les intitulés de sa pentalogie, parue chez Librio, *Une histoire de la science-fiction*. De 1901 à 1937 œuvrent *Les premiers maîtres*. Durant cette période, la science-fiction reste étroitement mêlée au fantastique et à la *fantasy*. Mais à partir du milieu des années vingt, d'abord sous la férule de Hugo Gernsback, qui, en fondant en 1926 *Amazing Stories*, « fut assurément le cristallisateur de [l']expression moderne [de la science-fiction] aux États-Unis ⁴¹ », elle commence à expurger le fantastique qui la teinte encore largement.

L'arrivée de John W. Campbell à la tête du *pulp Astounding Science-Fiction* accélère le mouvement, franchement séparée du fantastique et de la *fantasy*, la science-fiction se massifie. Par l'entremise des rédacteurs des *pulps* et des lecteurs du *fandom*, elle entame une profonde codification, et, au milieu des grands auteurs, des centaines d'écrivains la dotent d'un fonds important d'écrits, principalement des nouvelles, de qualité extrêmement inégale : c'est *L'âge d'or* qui s'étend de 1938 à 1957. Alors que la période de creux de la production science-fictionnelle européenne perdure jusqu'au milieu du vingtième siècle, la science-fiction évolue rapidement sous une unique influence : celle des États-Unis. Lorsque les auteurs américains de l'âge d'or commencent réellement à s'exporter, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, ils apportent avec eux plusieurs décennies de récits qui ont façonné le genre. C'est donc une littérature déjà formée que les lecteurs et les futurs écrivains du vieux continent vont découvrir.

En France, il faut attendre 1951 pour voir apparaître les premières collections consacrées à la science-fiction. Elles proposent, tout d'abord, plus de traduction que de texte en langue française. À la fin de la décennie, tandis que débute selon Sadoul

⁴¹ SADOUL, Jacques, *Histoire de la science-fiction moderne* (1911-1984), édition révisée et complétée, Robert Laffont, coll. Ailleurs et demain /essais, 1984, p.29.

L'expansion qui s'étale de 1958 à 1981, apparaissent des magazines spécialisés (qui sont soit originaux, soit repris sur un modèle américain préexistant) et une distinction consacrée à la production nationale. Mais, comme le souligne Bozzetto⁴², la science-fiction en France ne prend pas, dans un premier temps, un essor considérable, tant du point de vue de la quantité des auteurs que de celle du lectorat.

Mais, comme souvent lorsqu'un phénomène prend de l'ampleur, il tend à perdre ses repères si bien que, durant l'expansion, la science-fiction connaît sa première crise existentielle. Le genre se cherche un second souffle, les nouveaux auteurs appellent à une écriture plus littéraire, plus adulte, à un renouvellement des thèmes, au final c'est une régénération du fond et de la forme qu'ils tentent de mettre en place. Cette recherche d'un sens s'exprime, par exemple, durant les années soixante, par l'éclosion de la *New wave*, un mouvement britannique, qui interroge les fondements de la science-fiction. Entre crise et dynamisme, la machine est lancée : la science-fiction européenne se développe, gagne en poids et en crédibilité, tandis que la science-fiction américaine domine toujours largement le marché mais peine à se revivifier. C'est chose faite avec *Le renouveau* qui commence en 1982 et dont il est nous est pas possible de dire, à l'heure actuelle, si nous en sommes sortis.

Si le coup d'œil sur l'histoire de la science-fiction peut se permettre d'être rapide, c'est parce que celle-ci reste relativement consensuelle : en revanche, la question du statut du genre dans le panorama littéraire réclame une attention soutenue. Sous-littérature ou paralittérature pour certains, littérature au moins aussi importante, en qualité et en quantité, que la littérature générale pour d'autres, la science-fiction paraît suivre une voie qui lui est propre, ainsi que Boyer le rappelle « Beaucoup, ne pouvant, à la fin des années 1960 encore, se résigner à intégrer par exemple la science-fiction dans le courant littéraire dominant⁴³ ». Cette littérature dominante, également appelé *mainstream* ou littérature générale, se présente, aux yeux d'une frange de la critique et du public, comme la seule digne de lecture et d'étude, les littératures dites parallèles étant *de facto* discréditées et déconsidérées.

⁴² BOZZETTO, Roger, « Écrits sur la Science-Fiction : Notes pour un bilan portant sur la Science-Fiction et sa critique. Éléments d'enquête sur la Science-Fiction en France de 1945 à 1975 », <http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/bilan/france.html>, date de consultation : le 09/03/2011.

⁴³ BOYER, Alain-Michel, *Les Paralittératures*, Armand Colin, coll. 128. Lettres, 2008. p.16.

Bozzetto le souligne : « En fait, sous cette opposition se trouvent des enjeux qui renvoient à la fois à la notion de “valeur” (la “littérarité”) et à celle de légitimité littéraire (“être recensé dans des revues et des magazines généralistes”)⁴⁴ », le cœur du problème est que, pour la frange des anti-science-fiction, celle-ci n’est pas légitime, elle est une pièce rapportée présentant des auteurs et des histoires de qualité douteuse. Pourquoi un tel rejet ? Il est difficile de donner une réponse claire à cette question, d’autant plus que la question de la littérarité est complexe, y compris au sein de la littérature générale. Mais il est toujours possible d’essayer de trouver des éléments de réponse en se penchant brièvement sur ses conditions d’édition. Sont impliqués dans l’affaire : les *pulps*, le *fan-dom* et la *sci-fi*.

Les *pulps* constituent le mode de publication particulier par lequel la science-fiction s’est déployée. Ce terme désigne des magazines fabriqués avec du papier de très mauvaise qualité destinés à être jetés après usage. Bon marché, ils permettent une production intensive et créent un système dynamique, qui nécessite un abonnement ou des achats réguliers, car ils proposent, au milieu des nouvelles majoritaires, des récits plus longs sous forme de feuilleton. Payant les textes au mot, ils incitent un grand nombre de personnes à tenter l’aventure de l’écriture, avec plus ou moins de bonheur, et surtout plus ou moins de disposition. Certains auteurs connaissent une carrière aussi brillante que fulgurante, d’autres approvisionnent les magazines d’histoires plus ou moins formatées, d’un intérêt littéraire allant de correct à médiocre. Jusqu’à l’explosion des éditions de poches, tous les écrivains passent par ces magazines, et c’est par leur intermédiaire que les plus talentueux commencent à être reconnus.

Les *pulps* sont un facteur important dans le développement de la science-fiction, mais ils génèrent une littérature de qualité extrêmement variable, ce qui contribue à la mauvaise réputation du genre. Conjointement, en raison de leur nature de magazines spécialisés, ils intéressent en premier lieu les déjà-adeptes, ce qui tend à accentuer sa marginalisation. Et comme ils lui offrent son propre espace d’existence, ils la préservent de l’obligation de s’imposer au sein de la littérature générale.

Par sa parution cyclique et régulière, le *pulp* fidélise son lectorat et grâce à la souplesse de son format, il peut se permettre d’être un espace d’échange : « C’est l’éditeur de science-fiction Hugo Gernsback qui est à l’origine d’un vrai courrier des

⁴⁴ BOZZETTO, Roger, « La SF, le *mainstream*, et le cas J. G. Ballard », *Colloque de Cerisy. Les Nouvelles Formes de la science-fiction* (2003), Bragelonne, coll. Essais, 2006, p.48.

lecteurs lorsqu'il décide de publier dans sa revue un "Courrier d'amateur" ». Dans un premier temps, les lettres sont avant tout une manière de commenter ou de faire valoir son opinion, parfois d'influer sur la ligne éditoriale, voire sur les auteurs, qui ont le plus souvent été lecteurs avant de proposer eux-même leur texte. Mais cette relation va évoluer : « Ces derniers, cependant, après avoir par la suite correspondu entre eux, constituèrent un *fan-dom* (domaine réservé)⁴⁵ ». Le *fan-dom* désigne globalement les férus de science-fiction. Dans une acception plus précise, il s'agit aussi de groupements de connaisseurs, particulièrement cultivés dans leur partie, souvent très exigeants, qui se retrouvent pour partager leur passion. Discuter avec un membre du *fan-dom Star wars* vous fait vite réaliser que la trilogie originelle et sa préquelle ne constituent que quelques atomes de l'univers développé par George Lucas et que, de l'avis de certains, il ne suffit pas d'avoir vu les films pour se prétendre fan.

Le *fan-dom* génère deux problématiques : tout d'abord une partie va revendiquer l'ostracisme comme marqueur de leur originalité, notamment vis-à-vis d'une littérature générale perçue comme sclérosée et peu imaginative : « Attitude partagée par les auteurs et amateurs américains de science-fiction, qui ont longtemps tenu à préserver à tout prix leur secteur de prédilection à l'écart de ce qu'ils nomment le *mainstream*⁴⁶ ». Cette différence souhaitée et affichée peut aller jusqu'au rejet de la lecture de toute œuvre appartenant au courant dominant, comme pour éviter la contamination. Cette posture ne favorise pas, bien entendu, l'intégration, et la constitution d'un cercle fermé et exclusif peut renvoyer aux observateurs extérieurs, alors même que certains possèdent déjà de solides préjugés négatifs, l'image d'une littérature et d'un lectorat à part, assez peu fréquentable.

Ensuite, tout amateur au fait du genre que l'on soit, il n'est pas assuré d'être un défenseur de la qualité littéraire. Ce phénomène de dévaluation est accentué par le rejet de l'intellectualisme, soit par conviction, soit par manque d'éducation, d'une partie des fans. Dans la foule des lecteurs, certains n'apprécient au final que la *sci-fi*. Sous cette dénomination, l'on désigne la part de la production de basse qualité de la science-fiction, soit écrite sous franchise, à l'instar des romans de *Star wars* ou *Star trek*, soit tirée à la ligne, soit rédigée consciencieusement mais sans talent. Car, contrairement à la littérature générale qui est originellement éditée à grands frais, le système

⁴⁵ BOYER, Alain-Michel, *op. cit.*, p.59.

⁴⁶ *Ibid.*, p.28.

particulièrement économique des *pulps*, puis de la parution en format de poche, a permis la floraison d'auteurs qui vont produire des récits formatés pour répondre aux appétences et requêtes des lecteurs, mais pas nécessairement aux exigences du bon récit et de la belle écriture. Il faut noter que nombre d'écrivains de renom, sous divers pseudonymes, s'adonnent à cette science-fiction « alimentaire » pour arrondir leur fin de mois, produisant en masse des textes de qualité médiocre en toute conscience.

Tout ceci approvisionne une littérature de quai de gare destinée à une consommation et un oubli rapide et explique une grande partie des réticences que le genre rencontre : elle nourrit les préjugés en fournissant l'exemple d'une science-fiction facile, souvent peu intéressante. À tel point que non seulement certains auteurs refusent l'étiquette, mais plus encore que l'appellation est repoussée pour des œuvres écrites en tant que telles, lorsque celles-ci sont jugées de trop bonne qualité. Cette réalité constitue l'une des premières difficultés dans l'étude de la place de l'humour dans la science-fiction : pour pouvoir travailler sur des textes dont la qualité littéraire ne peut pas être remise en doute, le commentateur doit laisser de côté tout un pan la science-fiction.

Mais cela ne doit pas arrêter le critique, car comme le rappelle la "loi de Sturgeon", citée par Bozzetto : « 99 % de ce qui s'écrit en SF est de mauvaise qualité, mais 99 % de ce qui est édité ailleurs est aussi de mauvaise qualité⁴⁷ », ce que confirme Goimard, « La S.F. est un peu comme l'iceberg : le fond baigne dans la littérature de gare, le haut siège à l'Académie française. En quoi elle ne diffère peut-être pas beaucoup des autres genres littéraires⁴⁸ ». La différence majeure étant que la littérature générale s'appuie sur une tradition ancienne pour s'auto-légitimer. Que l'on considère la science-fiction comme une littérature à part entière, qui se développerait de manière parallèle, ou qu'on la perçoive comme une sous-littérature à peine digne d'intérêt, l'on est forcé de constater que celle-ci a des spécificités qui la distinguent du reste de la littérature. Ces dernières s'expliquent, pour Bozzetto, par le fait que « la SF n'est pas un "genre" mais un "état d'esprit" qui donne lieu à des textes proposant une perspective

⁴⁷ BOZZETTO, Roger, « Écrits sur la Science-Fiction. Notes pour un bilan portant sur la Science-Fiction et sa critique. La littérature de science-fiction : recherche critique désespérément », *Quarante-Deux*, XLII/Archives stellaires, publié le 6 janvier 2001, <http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/bilan/recherche.html>, consulté le 09 mars 2011. Theodore Sturgeon est un auteur qui a débuté sa carrière durant l'âge d'or et l'a poursuivie sous l'expansion. Spécialisé dans les nouvelles, ses deux romans *Les Plus qu'humains* et *Cristal qui songe* sont considérés comme essentiels dans l'histoire du genre, il a été également critique pour plusieurs magazines.

⁴⁸ GOIMARD, Jacques, « Apéritifs. A. Prologue dans le logos », art. cit., p.4.

singulière sur la réalité⁴⁹ » ce qui, avance-t-il, la rapproche de l'humour « C'est en quelque sorte un merveilleux gisement d'images à base d'inventions sémantiques, sur fond d'onirisme et de simulations. Il se renouvelle sans cesse puisque, comme l'humour, la SF est d'abord un état d'esprit, et on y puise sans vergogne⁵⁰ ».

Le rapprochement qu'opère Bozzetto entre l'humour et la science-fiction, qui seraient tous deux un état d'esprit, nous ramène à l'un des enjeux majeurs de notre problématique : la difficile détermination de ce qu'est l'humour qui influe directement sur la spécification de son interpénétration avec la science-fiction. Alors même que le terme humour est galvaudé, que son interprétation est variable d'une personne à l'autre, les exégètes de la science-fiction qui abordent le sujet se contentent, le plus souvent, de laisser la question de sa définition de côté. L'on a parfois l'impression que cette dernière ressemble à celle de la science-fiction par Frederik Pohl : « C'est cette chose que les gens qui savent ce qu'est la science-fiction désignent en disant : "C'est de la science-fiction."⁵¹ »... Ils affirment que l'humour existe dans leur courant de prédilection, mais ils ne lui laissent que peu d'espace. Pis, ils traitent pêle-mêle l'humour, la parodie, la satire ou encore l'absurde, catégories dont il est certes impossible de faire abstraction, mais que l'on peut raisonnablement différencier un minimum du thème principal⁵².

C'est, au final, ce défaut de l'appareil critique qui nous a poussée à nous pencher sur l'étude du rapport entre l'humour et la science-fiction. Au cours de nos lectures pour un travail antérieur, nous avons remarqué ce phénomène étrange : lorsque des auteurs, au demeurant peu nombreux, se penchent sur la question, ils oscillent entre le résumé bibliographique et la réflexion générale lapidaire. Baretts dans le volume un de *Le Science-fictionnaire*, Versins dans son *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, ou encore, Clute et Nicholls dans *The Encyclopedia of Science-fiction* survolent le phénomène de l'humour dans des articles

⁴⁹ BOZZETTO, Roger, « Écrits sur la Science-Fiction. Notes pour un bilan portant sur la Science-Fiction et sa critique. La littérature de science-fiction : recherche critique désespérément », art. cit.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ MURAIL, Lorris, *op. cit.*, p.18.

⁵² À l'instar de Clute et Nicholls qui ont, dans leur *Encyclopedia*, une entrée « Humour » et une entrée « Satire », bien que l'article « Humour » laisse une large place à la problématique de la satire.

sommaires. Si la forme même de l'article appelle la brièveté, faut-il pour autant réduire l'analyse à une quasi-énumération d'œuvres ?

Parmi les textes critiques qui tentent une approche générale, nous pouvons nous arrêter un instant sur le plus long dont nous disposons : le chapitre 13 de l'ouvrage *La Science-fiction* de Labbé et Millet. Celui-ci, sobrement intitulé « Humour et science-fiction », comporte moins d'une vingtaine de page, il s'agit d'une ébauche de réflexion qui laisse une grande place aux œuvres et à leur résumé. La première lacune du chapitre est son angle d'attaque. Le choix de leur compartimentation, « Dédramatiser », « Critiquer » ou encore « Inquiéter », démontre que les deux auteurs s'intéressent avant tout aux différents emplois de l'humour, or ceux-ci ne se révèlent pas spécifiques à la science-fiction. La seconde est qu'ils mélangent allègrement humour, absurde, ironie ou encore satire, en donnant l'impression que toutes ces catégories sont équivalentes. La troisième résulte du manque de délimitation de ce qu'est l'humour. Ce qui finit par poser la question de la sur-interprétation qui rattache illégitimement à l'humour des œuvres appartenant au domaine du sérieux. Au final, ils survolent le sujet et n'abordent pas le rapport original de la science-fiction à l'humour.

Attachons-nous également un instant à l'introduction de l'anthologie *Histoires à rebours*, un recueil entièrement consacré à l'humour dans la science-fiction, préfacée par Jacques Goimard. Cette intervention, par sa nature même de préface, est extrêmement succincte, ce qui n'est pas le plus problématique, puisqu'il avance :

Le véritable amateur de science-fiction aime ce qu'il appelle les bonnes idées et ces bonnes idées ont toujours une dimension humoristique : la preuve c'est qu'elles le font rire aux éclats.

Par suite, la science-fiction toute entière apparaît comme un énorme canular, un spectacle de cirque, un jeu de société, et n'importe quel récit est apte à figurer dans une anthologie humoristique⁵³

Bien que joliment tournée, cette remarque est pour le moins erronée. D'abord, il est difficile d'appuyer une théorie affirmant que toutes les « bonnes idées » font rire aux éclats. Pour l'essentiel, la littérature tend à reposer sur une bonne idée, à l'instar de *La Vie de Lazarillo de Tormes* qui propose une inversion des valeurs habituellement

⁵³ GOIMARD, Jacques, « Introduction », *Histoires à rebours*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1976, p.17-18.

attribuées à un héros, ou, plus proche de la science-fiction, de *The Lord of the Rings*, qui déploie sa trame autour d'un concept unique qui fonde la mythologie de l'œuvre :

One Ring to rule them all, One Ring to find them

One Ring to bring them all and in the darkness bind them

*In The Land of Mordor where the Shadows lie*⁵⁴

Certaines bonnes idées sont simplement impressionnantes, à l'instar de celle qui prend place dans *Le Monde inversé* de Christopher Priest, une œuvre qui accroche le lecteur dès sa première phrase « J'avais atteint l'âge de mille kilomètres », et, dans laquelle, une ville, montée sur rail, poursuit littéralement « l'optimum » en tentant d'échapper à un terrible danger. Que dire des si déterminantes et influentes bonnes idées, telles que les *Lois de la robotique*, édictées par Asimov, ou, le premier paradoxe temporel imaginé par René Barjavel, connu sous le nom de *Paradoxe du grand-père*, et que, quinze ans plus tard, l'auteur explicite ainsi :

Il a tué son ancêtre ?

Donc il n'existe pas.

Donc il n'a pas tué son ancêtre.

Donc il existe.

Donc il a tué son ancêtre.

Donc il n'existe pas

[...]

Ce n'est pas alternativement que Saint-Menoux existe et qu'il n'existe pas.

*C'est en même temps*⁵⁵

⁵⁴ TOLKIEN, J. R., *The Lord of the Rings, Part. 1, The Fellowship of the Ring* (1954), Londres, HarperCollins Publishers, 2007, pas de pagination, en italique dans le texte.

« Un Anneau pour les gouverner tous, Un Anneau pour les trouver,
Un Anneau pour les amener tous et dans les ténèbres les lier
Au Pays de Mordor où s'étendent les Ombres ».

TOLKIEN, J. R., *Le Seigneur des anneaux* (1954), Christian Bourgeois éditeur, 2001, pas de pagination, traduction de Francis Ledoux.

⁵⁵ BARJAVEL, René, *Le Voyageur imprudent* (1949), *Romans extraordinaires*, France Loisir, 1996, p.296. En italique dans le texte.

Goimard appuie sa démonstration sur une dangereuse non-définition de l'humour. En attribuant une valeur humoristique à toute œuvre de science-fiction, il nie la spécificité de l'écriture humoristique, le travail qu'il demande, le sens qu'il véhicule. On peut lui reconnaître le mérite d'aller au bout de son concept, mais celui-ci produit une image erronée de la réalité, qui induit le lecteur en erreur⁵⁶.

Les différents travaux auxquels nous avons eu accès montrent vite leurs limites lorsque l'on souhaite approfondir la question de l'humour dans la science-fiction. Ce qui n'est pas surprenant puisqu'ils trouvent leur place au sein d'ouvrages généraux, lesquels ne peuvent consacrer, à ce qui n'est qu'un thème parmi tant d'autres, que des espaces limités. Ces aperçus rapides, utiles pour celui qui cherche des noms d'auteurs et d'œuvres, mais n'offrant qu'une vision parcellaire, sont frustrants pour qui désire aller plus loin dans la réflexion, c'est ainsi que l'envie de creuser une matière plutôt négligée pointe.

À notre connaissance, aucun critique ne s'est encore lancé dans la caractérisation générale de l'humour dans la science-fiction. Le plus souvent, les études s'arrêtent sur un auteur précis⁵⁷ ou avancent, lorsqu'elles s'attèlent à une vision plus ample, des évidences qui ne lui sont pas spécialement spécifiques. Cette thèse, en adoptant l'angle de vue le plus large, vise à établir un cadre global de ces particularités. Cette volonté s'exprime dans le choix d'un traitement diachronique du sujet. Il prend place dans une étude de type comparatiste, car elle offre la focale la plus large.

Tenter d'ébaucher une esthétique de l'humour dans la science-fiction multiplie les problématiques : comment cerner l'humour, un phénomène en lui-même difficile à englober, dans un genre aussi protéiforme que la science-fiction ? Malgré toutes les variations qui existent, peut-on déterminer des constantes ? Si l'aspect historique de la question n'est que survolé, nous prêtons une attention particulière à la réception et à la structure de la relation. Bien que rédigée dans une optique comparatiste et même si elle ne s'interdit d'y faire référence, cette thèse n'a pas pour vocation de s'intéresser au cinéma, à la bande-dessinée, ou à tout autre support susceptible de soutenir de la

⁵⁶ En revanche, cela explique peut-être que l'inclusion de certaines des nouvelles au sein du recueil nous ait laissé dubitative quant à leur pertinence.

⁵⁷ Ce qui présente le double avantage d'avoir une limite de recherche clairement définie, simplifiant l'analyse, et de ne pas poser la question de la légitimité.

science-fiction : c'est dans son aspect littéraire que la problématique soulevée par l'humour va être étudiée.

Dans le cadre d'une étude générale, l'exhaustivité est l'idéal du commentateur, elle ne permet aucun doute, ne laisse place à aucune ombre, mais comme le rappelle Todorov dans *L'introduction à la littérature fantastique*, celle-ci est illusoire : il est à la rigueur possible de faire le tour de l'Œuvre d'un auteur, mais pas d'une littérature ou d'un genre. Dans le cas de l'humour, il est aisé de déterminer son impact chez tel ou tel auteur, et, dans la littérature générale, les études globales sur l'humour réfèrent régulièrement aux auteurs canonisés (à l'instar de Scarron, Johnson, Voltaire ou encore Swift), mais lorsqu'il s'agit d'évaluer l'importance de l'humour dans la science-fiction les choses se compliquent.

Si la science-fiction est assez récente (cent cinquante ans environ si l'on remonte aux pères fondateurs, mais « seulement » quatre-vingt-dix ans, si l'on tient compte de sa « forme moderne ») sa critique l'est encore plus :

Avant 1945 la critique de S.-F. n'a donc aucune existence, et la production n'ayant aucune homogénéité, la distribution aucune spécificité, il paraît normal qu'il en soit ainsi. Aux USA, l'enfermement de la S.-F. dans le ghetto des revues, s'il promeut des fanzines, des conventions, des échanges entre fans (pensons aux lettres qu'échange Lovecraft avec ses divers correspondants, et qui touchent au genre fantastique plus qu'à la S.-F. — mais c'est un exemple type) ne produit aucune œuvre critique connue⁵⁸

En dehors de la question de la légitimité littéraire externe, le problème de la recevabilité interne se pose également. Car, si certains auteurs semblent déjà inscrits au Panthéon de la science-fiction, tant par la qualité de leur travail, que par son retentissement ou l'influence de celui-ci sur le genre, pour d'autres, le statut de référence n'est pas acquis.

Isaac Asimov, Arthur C. Clarke, James G. Ballard, Ray Bradbury, ou Aldous Huxley sont communément admis comme essentiels dans la génétique de la science-

⁵⁸ BOZZETTO, Roger, « Écrits sur la Science-Fiction. Notes pour un bilan portant sur la Science-Fiction et sa critique. La Science-Fiction devant la critique », *Quarante-Deux*, XLII/Archives stellaires, publié le 24 décembre 2000, <http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/bilan/critique.html>, consulté le 06 août 2011.

fiction, mais que restera-t-il dans quelques années de Johan Heliot, Serge Brussolo, Andrew Weiner, Connie Willis ? Nul n'est prophète en son temps, et il est difficile de déterminer si, parmi la masse d'œuvres laissées de côté par la critique, ne se trouvent pas des écrits dont l'importance aura échappé aux yeux contemporains. Concernant la branche humoristique, facile de déterminer quelques incontournables, ceux-ci étant cités *ad libitum* dans les études : Brown, Sheckley, Pohl ou Harrison. Faut-il pour autant réduire notre étude à ces auteurs consacrés et laisser de côté les manifestations humoristiques apocryphes ? La question se pose d'autant plus que si, après lecture, la filiation de certaines œuvres inscrites au canon ne fait aucun doute, pour d'autres l'assujettissement au domaine proprement humoristique est plus discutable.

Pour notre travail, il a fallu trancher et, au côté des auteurs canoniques, nous avons laissé une place à ceux dont le travail humoristique nous a semblé pertinent. Le corpus est constitué de textes qui proviennent, pour l'essentiel, de trois pays, car comme le souligne Lecaye :

Adopté par le langage courant, le mot science-fiction, popularisé aux États-Unis dès les années 30, désigne un secteur massif de la production culturelle de plusieurs pays hautement développés – principalement les USA, la Grande-Bretagne et la France⁵⁹

Ils constituent la triade principale des producteurs de science-fiction et divisent les auteurs en deux groupes : les anglophones et les francophones. Les premiers ont une audience bien plus large que les seconds, aussi bien en langue maternelle qu'en traduction, les écrivains francophones ayant le plus grand mal à s'exporter, notamment aux États-Unis⁶⁰. Pour le reste, l'on peut signaler, pour la partie en langue française, une

⁵⁹ LECAYE, Alexis, *Les Pirates du paradis, essai sur la science-fiction*, Denoël-Gonthier, 1981, p.5.

⁶⁰ Les différentes études biographiques tendent à esquisser une hiérarchie dans la quantité et le retentissement de la production. : Kingsley Amis en 1960 ignore totalement l'existence de la science-fiction française, hors Jules Verne, et accorde une petite place aux auteurs britanniques. En 1993, dans *Les Maîtres de la science-fiction*, pour la partie « Le dictionnaire des modernes », Murail établit une liste de soixante-quatorze auteurs incontournables : quarante-huit Anglo-Saxons, douze Britanniques, onze Français, deux Soviétiques et un Polonais. Dans *Fifty Key Figures in Science Fiction*, qui date de 2010, la proportion est de dix-neuf Américains, dix Britanniques, un Français, un Polonais, un Canadien, un Tchèque et un Australien. Si la sous-représentation des auteurs européens n'est pas surprenante chez Amis, elle devient significative dans les écrits de critiques bénéficiant d'un recul temporel que celui-ci n'avait pas.

petite production belge et québécoise, et, pour la partie anglophone, australienne et canadienne.

En ce qui concerne les autres pays, bien que le Polonais Stanislas Lem fasse partie des écrivains de référence, et que Lecaye ou Manfredo soulignent la valeur de certains auteurs russes ou italiens, leur part dans le genre reste marginale, ils ne produisent pas un vivier important et s'exportent peu. Manfredo admet d'ailleurs volontiers que « Quantitativement comme qualitativement, la science-fiction anglo-saxonne domine le reste du monde⁶¹ ». Nous ne nous avancerons pas sur la question, somme toute très subjective, de la qualité générale, mais force est de constater qu'en terme de quantité, la science-fiction américaine écrase littéralement les autres, particulièrement dans le domaine de la nouvelle qui était, jusqu'à l'avènement du livre de poche le support majoritaire de l'écriture. La conséquence pour notre étude est une prépondérance des œuvres provenant des États-Unis au sein de notre corpus.

Ce dernier repose sur un vaste panel de références pris aussi bien dans des nouvelles que dans des romans, couvrant un spectre temporel le plus large possible, il est classé d'abord en fonction de la structure du rapport humour/science-fiction que les œuvres présentent, puis en fonction du type de texte. Toutes les œuvres citées ont été lues en français. Lorsque le texte a été acquis dans la langue originelle, la référence bibliographique est indiquée à la suite. Nous avons conscience que la traduction peut avoir une influence considérable sur le texte, néanmoins celle-ci a peu de chance, à elle seule, de transformer un ouvrage sérieux en ouvrage humoristique ; elle peut, au pire, le rendre ridicule, ce qui n'est pas la même chose. Quant au phénomène inverse, rendre sérieux l'humour, c'est négliger les particularités que ce dernier développe au contact de la science-fiction et qui signaleraient le raté. Quant au style de l'auteur, qu'un mauvais traducteur pourrait biaiser involontairement, une telle défectuosité n'est pas réellement gênante dans le cadre de notre étude : la problématique globale a pour contrecoup direct qu'aucune œuvre n'est étudiée pour les spécificités stylistiques de son auteur.

Composée de deux parties distinctes, cette thèse se consacre tout d'abord à définir l'humour. Pour cerner ce sujet polymorphe, plusieurs approches sont tentées, nous nous penchons tout d'abord sur son évolution et ses caractéristiques intrinsèques, avant d'observer la dynamique de ses relations avec les autres genres du risible pour

⁶¹ MANFREDO, Stéphane, *La Science-fiction*, op. cit., p.26.

interroger ses limites. Une fois les contours et les mécanismes généraux définis, l'étude va vers le particulier pour s'intéresser à la catégorisation interne de l'humour. Elle propose alors trois classifications possibles de ce dernier, la première tenant compte de l'aspect spatio-temporel, la seconde des courants reposant sur des divergences formelles et/ou fondamentales au sein de l'humour en général, et la dernière des diverses visées que l'on prête au genre. Tentant d'allier précision et concision, elle vise à édifier une théorie de l'humour, qui, par la suite, servira de fondation pour analyser le rapport entre la science-fiction et l'humour.

La seconde partie s'attache à étudier sous de nombreux angles la relation complexe qui lie l'humour et la science-fiction, le but étant de considérer la spécificité de cette celle-ci au regard des enjeux des deux parties. C'est donc dans leur interaction que nous cherchons les clefs pour la comprendre. En préambule, des précisions terminologiques sur la science-fiction sont apportées, afin d'éviter toute confusion et toute digression trop fréquente dans le développement, déjà fort complexe, qui naît du déploiement des problématiques suscitées par l'interrogation originelle. Après ces spécifications liminaires, la présente thèse part du général pour aller vers le distinctif.

Dans un premier temps, elle focalise son attention sur l'une des questions qui ont motivé son écriture : la réputation du manque d'humour dans le genre. Elle sonde les causes qui peuvent justifier cette idée, afin de déterminer si, au final, cette dernière est légitime. Puis la réflexion s'attarde sur la place réellement occupée par l'humour dans le genre, en commençant par clarifier son statut vis-à-vis des autres catégories du risible qui y œuvrent ; puis en s'intéressant aux conditions de sa naissance et de sa croissance. Toutes ces nécessaires délimitations achevées, il est enfin possible d'examiner en détail les formes que prennent les diverses relations entre l'humour et la science-fiction.

**Proposition
d'une théorie
de l'humour.**

À propos de l'humour... Précisions terminologiques.

Avant d'entamer l'étude de l'humour, un point sur le vocabulaire propre à la recherche critique sur le risible nous semble nécessaire. Au cours de nos lectures, nous avons été confrontée à un problème majeur : la nature pluridisciplinaire de celui-ci. Son aspect profondément protéiforme constitue sa principale richesse, mais amène de grandes complications quand vient le moment de donner des définitions.

Car en dehors de ses ramifications philosophiques, psychanalytiques, physiologiques, psychologiques ou encore sociales, s'entrecroisent dans l'exploration des phénomènes du risible des recherches de type historique, esthétique ou littéraire, qui opèrent d'un point de vue pragmatique, structuraliste ou sémantique. Ces réflexions, absolues ou comparatives, portent sur une ou plusieurs catégories. Au final, l'appareil critique du risible est un immense imbroglio. Dans l'optique d'une étude synthétique comme la nôtre, la question de la terminologie finit par se poser de manière aiguë. Et la constatation est sans appel, il existe dans le domaine du risible une telle confusion des genres que la simple dénomination se révèle piégée.

Le vocabulaire devient alors clairement l'ennemi de l'analyste du risible. Il est difficile d'établir des distinctions lorsque sous un même nom peut se dissimuler un genre, une modalité, un trope, un procédé ou une finalité. L'exemple le plus évident est celui du comique, qui, en fonction des critiques, est utilisé pour désigner tous les phénomènes du risible, ou qui est, dans une acception plus restreinte, l'un de ses genres répondant alors à des critères spécifiques le discriminant des autres catégories.

À la lecture de l'appareil critique, l'on s'aperçoit que les difficultés à l'échelle macroscopique se transposent à l'échelle microscopique : à l'intérieur de l'étude des catégories, la terminologie est équivoque. Sans nécessairement expliciter le sens qu'ils attribuent à chaque mot, les critiques tendent à utiliser les mêmes termes d'une catégorie à une autre, pire, ils peuvent user de l'appellation des diverses catégories pour proposer une explication à l'intérieur d'une autre catégorie, ce qui finit par engendrer des confusions. À côté de cela, il est parfois difficile de faire la part dans certains travaux entre une signification littéraire et une signification populaire, sachant que cette dernière peut être galvaudée. Or ce manque de précision mène au doute.

Comme il n'existe pas de consensus clair, chaque critique établit sa terminologie selon sa propre échelle de valeur, sans forcément déterminer précisément

chaque mot, ce qui oblige à une difficile et périlleuse gymnastique de raccordement ou parfois de nuancement des notions ou du vocabulaire, car ce qui est vrai dans l'absolu de la confrontation de deux notions peut cesser de l'être, lorsqu'une troisième notion entre en ligne de compte.

Bien qu'au cours de la présente étude, nous tenterons de préciser le plus clairement possible les acceptions terminologiques, il nous semble pertinent de proposer au préalable la signification de quelques termes qui peuvent se prêter à une définition sommaire mais signifiante. Cette terminologie n'est pas applicable aux références et aux citations des travaux des critiques.

Nous allons donc nous pencher sur les diverses ramifications de la manifestation : le *risible* est compris ici comme une *sur-catégorie* qui englobe tous les phénomènes et techniques conscients, inconscients, volontaires, involontaires, qui prètent ou qui visent à faire rire. Il s'oppose au sérieux, bien qu'il partage avec lui certains de ses genres. Aussi souvent que possible, pour éviter toute confusion, risible est usité à la place de comique, lorsque celui-ci prend le sens courant de *drôle*. Ce dernier, ainsi que sa forme substantivée, *drôlerie*, sont employés dans une acception analogue à risible au cours de l'étude.

Le risible se subdivise en *catégories* qui ont toutes une valeur égale, au sens où aucune d'elles n'est subordonnée à une autre. Les suivantes sont traitées dans cette thèse : le *comique*, la *satire*, l'*humour*, l'*absurde*, le *grotesque*, le *ridicule*, l'*esprit* et l'*ironie*. Chacune d'entre elles partage avec les autres un fond commun, tout en se discriminant grâce à une ou des spécificités, lesquelles vont être explicitées par la suite. Elles peuvent également être dénommées par le vocable de *genre* ou de *forme*.

À l'intérieur des catégories, prennent place les *variantes*, les *types* et les *valeurs*. Les premières renvoient à une modulation dans l'exploitation des caractéristiques générales de la catégorie-mère. Pour l'humour, nous en observerons trois : d'initié, noir et trivial. Les seconds et les troisièmes sont deux méthodes, différentes mais non concurrentielles, de classification des phénomènes, dans le cas qui nous intéresse, en les regroupant selon une logique prédéterminée, structurelle ou fondamentale.

La première partie de la thèse va achever la définition de l'humour commencée dans l'introduction. Elle explore de nouvelles pistes de réflexion, jusqu'alors laissées de côté, sur l'aspect formel de l'humour, sur ses relations avec les autres catégories du risible, sur les différentes subdivisions de l'humour ; elle s'intéresse également d'une manière plus approfondie aux motivations qui peuvent faire choisir l'humour comme mode d'expression plutôt qu'un autre langage qui ne serait pas, lui, piégé.

1) **Évolution, de l'humour moderne à l'humour postmoderne.**

Cette sous-partie touche à l'aspect formel et aux limites de l'humour moderne. En termes métaphoriques, on peut dire que si jusqu'à présent les analyses se sont brièvement arrêtées sur l'âme et la chair de l'humour, elles vont maintenant regarder de plus près son squelette. Nous allons également examiner la peau de l'humour, autrement dit la fine membrane qui enveloppe son essence et qui fixe la limite entre son corps et ceux des autres formes du risible. Une fois son anatomie complètement détaillée, nous développerons la notion d'humour postmoderne, que l'on peut voir comme une sorte de tissu qui recouvre cette peau tout en flottant en partie sur les catégories du risible les plus proches.

a) Définition structurelle de l'humour moderne¹.

Aussi étrange que cela puisse paraître, l'étude linguistique de l'humour a été relativement délaissée par la critique. Dans son excellent article « Structure du langage humoristique », qui va servir de fondement pour l'essentiel des analyses qui vont suivre, Dominique Noguez explicite ce fait dès les premières lignes : « Encore qu'ils aient le plus souvent confondu deux choses fort différentes, que nous distinguerons soigneusement ici : la structure de l'humour et sa signification, la plupart des analystes de l'humour depuis un siècle ou deux ont été sensibles à son caractère *mêlé*² », il faut bien comprendre que ce n'est pas tant que la structure de l'humour n'a pas été analysée, c'est plutôt qu'elle ne l'a que rarement été pour elle-même, mais toujours dans une

¹ Cette partie décrit l'humour de manière globale, elle ne nuance pas certains faits qui seront précisés dans les parties suivantes.

² NOGUEZ, Dominique, « Structure du langage humoristique », *Revue d'esthétique*, P.U.F., t.22, fasc. 1, 1969, p.37-54, p.37.

perspective sémiologique. Noguez va s'intéresser de près au langage, car c'est sur lui que repose l'humour.

Ainsi lorsque Evrard avance dans l'introduction de son ouvrage *L'Humour* :

À la différence de l'ironie, dont la forme la plus facile à reconnaître est l'antiphrase, l'humour ne se caractérise pas par un trope spécifique. Sa variété de degrés, de procédés, de thèmes, son aspect subtil et diffus, en font un phénomène difficile à localiser et à définir dans une œuvre littéraire³

On peut estimer qu'il n'a pas totalement raison. S'il est vrai que l'humour possède un grand nombre d'éléments définitoires et communs à d'autres catégories, une étude attentive du langage permet de le repérer dans un texte. L'humour comporte donc un certain nombre de critères formels qui permettent de le définir partiellement. Pour saisir la réalité de la structure linguistique de l'humour, nous allons l'étudier sous différents angles : son langage, qui est codé, ses conditions énonciatives, ses structures logiques et ses figures de rhétorique majeures.

❖ Le langage codé de l'humour.

Le langage de tous les jours est, sans que nous en ayons particulièrement conscience, un code. Ce code a été conçu afin que deux personnes soient capables de se comprendre lorsqu'elles parlent la même langue. Le langage fait l'objet d'un consensus nécessaire qui attribue à chaque mot un ou plusieurs sens. L'humour réside en partie dans la pluralité des sens que propose un mot. Dans un monde purement scientifique, le langage serait dénotatif, il n'acquerrait aucun contenu émotionnel au fil du temps, il resterait à sa définition basique. Dans cet univers, l'idéal serait d'avoir un mot pour chaque chose, chaque phénomène ; alors, l'humour, qui se construit par la manipulation du langage, ne pourrait pas exister. L'humour est avant tout un jeu, ce qui ressort particulièrement, on le verra plus tard, lorsque l'on étudie sa rhétorique ; un jeu, donc, sur la logique, mais également sur le langage.

³ EVRARD, Franck, *L'Humour*, Hachette, coll. Contours Littéraires, 1996, p.4.

« Amateur de courbes et de volutes, de venelles et de biais inattendus, l'humour est une langue singulière, une langue parallèle (comme on dit « médecine parallèle »), pour ne pas dire *une anti-langue*⁴ », de fait l'humour ne respecte pas le consensus de la langue, il se sert du langage déjà codé pour produire un sur-code, Noguez l'envisage comme « un code au second degré, le code d'un code⁵ ». C'est ce « code au second degré » qui pose souvent problème pour repérer l'humour. Dissimulé par le cryptage et l'utilisation du langage usuel pour s'exprimer, l'humour ne se manifeste pas de manière évidente.

Le langage quotidien demande un décryptage qui entre dans les compétences de toute personne qui possède une connaissance minimale de la langue. Dans une conversation courante, le sens de la phrase se dévoile clairement à la première analyse, le message est transmis et les interlocuteurs peuvent poursuivre leur dialogue. Lorsque l'humour intervient, un second décryptage apparaît comme nécessaire : après le décryptage banal qui a donné un sens premier à la phrase, quelque chose indique, prévient, fait ressentir le besoin d'un second décodage. Cette problématique, Noguez la pose en ces termes : « (l'humoriste doit être) capable de coder au second degré son langage de façon que cela ne se voie ni trop ni pas assez⁶ », toute la difficulté étant pour l'humorisant de savoir où se situent les limites et pour l'humorisé de s'apercevoir de la présence d'un sur-code.

Pour aider celui-ci, différents indices permettent de démasquer le sur-codage de l'humour, certains peuvent naître de l'attitude de l'humorisant : un clin d'œil, un sourire, un mot plus appuyé, un ton particulier. D'autres sont liés à des éléments extérieurs comme le contexte, que nous analyserons plus tard, et qui peuvent être plus ou moins révélateurs. Ceux-là, Noguez les appelle *signifiants démasqueurs*. Dans l'ensemble, ils ont suffisamment pénétré l'imaginaire collectif, pour que toute personne repère la nature humoristique d'un énoncé si elle est confrontée à une phrase accompagnée de l'un de ces indices. Lorsque ce secours précieux est totalement omis, l'humour est alors particulièrement difficile à reconnaître, c'est ce qui se produit dans le cas de l'humour *pince-sans-rire* pour lequel l'absence totale de signifiant démasqueur est une caractéristique essentielle.

⁴ *Ibid.*, p.40.

⁵ *Ibid.*, p.41.

⁶ *Ibid.*, p.43.

Noguez voit également un autre indice dénonciateur de l'humour : celui qu'il désigne comme « l'énormité des signifiés », dans ce cas, c'est dans le sens de la phrase qu'il faut chercher la faille. Cette faille existe car « Le langage humoristique [...] se caractérise par *l'inadéquation de son signifiant et de son signifié*⁷ », autrement dit, l'humour donne à un mot une signification qui ne devrait pas être la sienne dans la phrase. On découvre un schisme entre le sens et le moyen d'expression de ce sens dans une phrase, le sens devient double. Dans le langage normal, un signifiant (le moyen d'expression) 1 renvoie à un signifié (le sens) 1 et un signifiant 2 à un signifié 2 ; dans le langage humoristique, le signifiant 1 ne renvoie pas au signifié 1 mais au signifié 2 ; le signifié 1 est perçu par l'humorisé puisqu'il s'agit du code simple, du sens littéral de la phrase, le signifié 2 est sous-entendu, c'est le sur-code humoristique, le vrai sens de la phrase réside dans le signifié 2.

Pour faire de l'humour, il faut réussir à faire entendre un signifié grâce à un signifiant inadéquat, au final pour un signifiant on peut trouver plusieurs signifiés, modulés par les inflexions subtiles du signifiant. Dès lors à quel phénomène renvoie « l'énormité des signifiés » ? Il réside tout simplement dans le fait que parfois l'inadéquation entre le signifiant et le signifié est si manifeste qu'il est impossible de ne pas se rendre compte de la feinte.

Mais l'humour est plus habile que cela, comme Noguez en fait la remarque, il n'utilise que rarement une différence radicale entre le signifié 1 et le signifié 2. Plus fréquemment, l'humorisant va utiliser un signifiant avec un signifié adéquat, mais il s'arrangera pour que le signifié 1 soit débordé par son propre sens, autrement dit par un signifié 1' qui correspond au signifiant, mais qui apporte une notion supplémentaire par rapport au signifié 1.

Pour synthétiser la réalité du langage humoristique, Noguez avance l'idée d'un langage translucide, qui est donc ni opaque ni transparent, mais qui recouvre le langage comme une gangue. L'idée de translucidité est pertinente car elle rend compte du problème de visibilité de l'humour, qui, même étudié sur ce qui constitue ses fondements, arrive à échapper au regard. En effet, si le translucide est perceptible, il

⁷ *Ibid.*, p.42.

réclame pour être vu une attention particulière due à sa semi-transparence. C'est ainsi que travaille l'humour. Il met sur le langage une gangue qui le recouvre, mais de manière à ce que l'on puisse toujours le voir au travers. Cette seconde peau du langage doit être à la fois discrète et visible, et c'est dans cette double nature que réside tout l'art de l'humorisant et tout le travail de l'humorisé.

❖ Les conditions énonciatives de l'humour.

Pour que l'humour soit possible, il présuppose un binôme inséparable : l'humorisant et l'humorisé, comme Noguez le rappelle « L'humour est peut-être narcissique, il n'est pas solipsiste. Pour en faire, il faut être deux⁸ », autrement dit, il faut un émetteur, l'humorisant, et, un récepteur, l'humorisé. Chacune de ces fonctions réclame des qualités particulières, l'humorisant doit posséder de la finesse d'esprit, une certaine habileté avec le langage, une capacité à rebondir et à improviser, être apte à garder une distance critique par rapport au monde et réfléchir vite. L'humorisé doit également posséder un esprit agile, en outre, il doit être sensible à l'humour, être capable d'ouverture et posséder une grande rapidité d'analyse.

Comme nous l'avons vu précédemment, l'humour est un phénomène complexe qui réclame un cryptage, celui-ci va être produit par l'humorisant, et un décryptage, qui va être réalisé par l'humorisé. Lorsque l'humorisant détecte un fait potentiellement humoristique, il use des divers encodages correspondant à l'humour, pour formuler un énoncé qui signale l'incongruité ; l'humorisé reçoit l'énoncé, perçoit son caractère erroné, le décrypte et réagit.

Dans l'idéal, c'est ainsi que doit se dérouler un échange humoristique. Dans les faits, tout n'est pas aussi simple et souvent des incompréhensions anéantissent l'humour. Par exemple, l'humorisant peut produire un énoncé dont le cryptage est trop important ou ne pas donner de signes suffisamment ostentatoires de la qualité humoristique de ses propos. L'humorisé aussi peut ne pas saisir ce caractère, car comme l'explique Noguez « les dispositions affectives ou intellectuelles, permanentes ou provisoires, de l'“humorisé” comptent pour beaucoup dans la perception ou non de

⁸ NOGUEZ, Dominique, *L'Arc-en-ciel des humours*, op. cit., p.17.

l'humour⁹ », on peut d'ailleurs constater que cette idée, d'un certain élitisme de l'humour qui ne serait pas à la portée de tout le monde en raison de son caractère intellectuel, est avancée depuis longtemps par la critique.

La relation humoristique ne se fait pas entre les seuls humorisant et humorisé. Au sein de celle-ci une troisième entité intervient : la victime. Il est nécessaire que l'humour ait une cible, celle-ci peut dépendre de n'importe quel ordre à la condition qu'elle soit subordonnée à l'homme. Ce qui fait rire chez un animal, c'est un défaut qui l'apparente à l'être humain, en aucun cas l'animal en lui-même, comme le remarque Bergson : « On rira d'un animal, mais parce qu'on aura surpris chez lui une attitude d'homme ou une expression humaine¹⁰ ». L'humour est exclusif, il ne touche que les institutions humaines, l'homme, sa manière de se comporter, de s'habiller, d'être en général ou en particulier... Au final, l'humour ne s'intéresse qu'à l'humanité. Une fois la victime déterminée, le langage sur-codé émis par l'humorissant, le message humoristique reçu par l'humorisé, nous dégagons quatre types de relation entre l'émetteur, le récepteur et la victime, qui vont déterminer la réception du message.

➤ Les différents rapports humorisant/humorisé/victime.

Le premier est un rapport d'accointance, que l'on peut illustrer par cette citation de Sacha Guitry : « Si ceux qui disent du mal de moi savait exactement ce que je pense d'eux, ils en diraient bien davantage », l'humorissant attaque une victime dont l'humorisé se désolidarise totalement. Ils rient ensemble de la victime, laquelle est, dans l'idéal, et contrairement à l'exemple choisi, censée ignorer l'attaque, puisque l'humorisé doit la reconnaître sans qu'elle soit désignée. Dans le rapport d'accointance, énonciateur et récepteur sont du même côté, ce dernier rejoint le premier dans son rôle de juge.

On peut le schématiser de la manière suivante :

Humorissant + Humorisé ----- > Victime

⁹ NOGUEZ, Dominique, « Structure du langage humoristique », art. cit., p.43, on peut noter qu'en dessous d'un certain âge les enfants sont sensibles à certaines formes comiques mais pas à l'humour. L'humour demande un degré de connaissances minimales du langage et un certain sens de l'abstraction qui n'est pas inné mais acquis et culturel.

¹⁰ BERGSON, Henri, *op. cit.*, p.2-3, les paroles qui précèdent sont également intéressantes : « Un paysage pourra être beau, gracieux, sublime, insignifiant ou laid ; il ne sera jamais risible », car elles annoncent clairement que l'humour ne peut pas être considéré comme un phénomène naturel.

Le second est un rapport de reconnaissance, que nous allons commenter grâce à la remarque faite par Alexandre Dumas fils : « Les chaînes du mariage sont si lourdes qu'il faut être deux pour les porter. Quelques fois trois », l'humorissant s'attaque à une cible, mais l'humorisé doit se reconnaître dans la victime. Par l'intermédiaire d'un double, la victime officielle, l'humorissant s'en prend à l'humorisé, la victime officieuse. Dans le rapport de reconnaissance, ce dernier s'identifie à la victime ce qui l'invite à réfléchir sur lui-même.

On peut le schématiser de la manière suivante :

Humorissant ----- > Victime ----- > Humorisé

Le troisième est un rapport d'assimilation, que l'on peut également appeler attaque directe, il est décrit par cette phrase de Jules Renard : « Si l'homme a été créé avant la femme, c'est pour lui permettre de placer quelques mots », dans ce cas, l'humorissant ne prend pas la peine de mettre un bouclier entre lui et sa victime, il attaque directement l'humorisé qui endosse le double rôle. Dans le rapport d'assimilation, il n'y a plus d'identification, la subtilité n'est plus de mise, l'humorisé est immédiatement mis en cause.

On peut le schématiser de la manière suivante :

Humorissant ----- > Humorisé/Victime

Le dernier est un rapport de fusion, nous allons l'analyser à partir de cette phrase de l'humoriste Tomer Sisley « Je suis juif et arabe... à mon avis mes parents m'ont eu juste pour me faire chier », ici, c'est l'humorissant qui se désigne lui-même comme victime, il abandonne pendant un temps son personnage de juge pour redevenir un simple humain. Cependant, il n'endosse pas le rôle de victime pour être le sujet de la remise en question, au contraire, à travers les défauts ou les attributs intimes qu'il met en exergue, il invite l'humorisé à faire des efforts de réflexions sur ses propres particularités.

On peut le schématiser de la manière suivante :

Humorissant/Victime ----- > Humorisé

La structure de base pour la réalisation de l'humour comprend, à ce niveau de l'analyse, trois éléments : une cible, un humorissant et un humorisé. Dans la plupart des cas l'humour sert, pour l'énonciateur, à faire passer un message à l'humorisé par

l'intermédiaire de la cible. Cependant, pour que cette structure de base puisse s'exprimer, elle nécessite un espace permettant la prise de parole. La prochaine étape de l'étude s'intéresse donc à l'impact du contexte d'énonciation sur la réception de l'humour.

➤ Le contexte d'énonciation.

Théoriquement, celui-ci ne devrait pas avoir d'importance : lorsque l'on fait de l'humour, seul le décryptage du langage devrait suffire à sa compréhension. Par ailleurs, selon certains critiques, la prévisibilité de l'humour le rendrait nul car il serait désamorcé, l'humour n'existerait que par rapport à la surprise qu'il génère. Pourtant, dans les faits, les circonstances dans lesquelles les paroles sont prononcées jouent un rôle primordial dans le processus humoristique, notamment en raison de l'aide qu'elles apportent pour appréhender l'humour. On dénombre trois sortes de contextes d'énonciation, qui influencent chacun à la fois la compréhension et la réception de l'humour.

Le contexte neutre : c'est l'humour « à froid » dont la citation de Noguez parle un peu plus haut, c'est l'humour le plus souvent analysé par la critique, l'humour impromptu où la surprise joue un rôle important. L'encodage et le décryptage se font plus fins et l'humorisé peut passer à côté du phénomène humoristique. C'est dans ce contexte que les qualités intellectuelles de l'humorisé priment pour saisir l'humour.

Le contexte inadéquat : si le contexte neutre peut être qualifié d'humour à froid, le contexte inadéquat constitue l'humour à température polaire. Ce contexte est la chasse gardée quasi exclusive de l'humour noir, l'humorisant pratique alors l'humour dans un contexte où le pathos est appelé à régner en maître. S'il est des plus repérables à cause de sa totale inadaptation, il est également plus difficile à admettre, en raison de la charge émotionnelle contenue dans le sujet.

Le contexte complice : c'est un roman, une soirée, une pièce ou encore un spectacle annoncé *a priori* comme humoristique. L'humour est affiché, le cadre ou l'ambiance dispose l'humorisé à la réception du message. Ainsi explicité, le caractère humoristique des choses ne prête pas à confusion, le décryptage se fait automatiquement, ce qui fait dire à Noguez que l'« on saisira mieux l'humour » à

chaud » qu' « à froid » [...] c'est en somme une question de *probabilité* et *d'attente*¹¹ ». La surprise qu'est censée induire l'humour pour être efficace ne se situe plus dans le décalage entre le contexte et les propos, mais dans l'inventivité de l'humorisant. Ce dernier use d'un humour sans doute moins délicat, mais qui se révèle extrêmement efficace face à un public plus réactif.

Des divers types de contextes d'énonciation complices existants, deux reviendront de manière récurrente dans la suite de notre étude : l'histoire drôle et le sketch. Il convient de s'arrêter quelques instants sur la valeur à leur accorder, ce qu'aucun critique à notre connaissance n'a fait. Ils sont pourtant deux éléments essentiels de l'humour et en représentent une part quantitative importante. Ni rhétoriques (ils ne reposent pas sur un nombre déterminé de traits caractéristiques amenant à un résultat spécifique), ni littéraires (ils ne dépendent d'aucun genre, même si le sketch se rapproche du théâtre), ils jouissent d'une totale liberté et d'une très grande hétérogénéité. Ils ont toutefois pour qualité nécessaire d'appartenir au domaine du risible, ce qui est assez rare pour être souligné.

La rhétorique du risible ne lui est pas spécifique, une litote peut-être sérieuse ou drôle, c'est l'usage qui en est fait qui va être déterminant pour l'obtention du résultat souhaité. Comme son nom l'indique une histoire drôle est ontologiquement drôle, si elle ne l'est pas alors elle perd toute sa valeur, de même pour le sketch. Ce qui ne signifie pas qu'ils doivent tous les deux faire rire tout le monde, ce qui est impossible, mais qu'*a minima*, ils sont une volonté de faire rire et usent donc des moyens nécessaires pour arriver à leur fin.

En dehors d'un aspect usuellement court et percutant, reposant sur l'effet de surprise entre le début et la fin de l'énoncé, l'histoire drôle, plaisanterie, ou blague, n'a pas de caractéristiques formelles spécifiques et est généralement confondue avec les structures humoristique, satirique, ironique... L'histoire drôle est un signe qui nourrit les domaines de la drôlerie tout en gardant une certaine indétermination.

Ce qui la caractérise de façon certaine, c'est qu'elle appartient au domaine des relations sociales : elle se pratique au sein d'un groupe et est annoncée en tant qu'élément amenant le rire. Habituellement, l'humorisant ressent de manière informelle

¹¹ NOGUEZ, Dominique, « Structure du langage humoristique », art. cit., p.44, en italique dans le texte.

et empathique que le moment est pertinent pour raconter une histoire drôle, il prépare donc son auditoire en l'avertissant qu'il a une blague à raconter ; ce qui provoque, en fonction de la personne qui relate l'histoire, des réactions allant d'un certain rejet à une attente bonne enfant, en passant par l'inquiétude, réactions qui se déterminent par rapport à sa réputation, son caractère, ses convictions ou son degré reconnu de drôlerie.

L'humoriste doit être apte à analyser le milieu et les personnes qu'il fréquente au moment précis où il souhaite délivrer sa plaisanterie. En effet, le contexte social est plus ou moins piégé et si l'histoire drôle se révèle inadéquate avec la société (au sens mondain) dans laquelle il évolue, l'énonciateur s'expose à un échec critique. Au mieux, s'il est dans un milieu constitué de proches, un fiasco lui est aisément pardonné, au pire, s'il évolue dans un environnement moins favorable, un échec peut se révéler humiliant ou entacher sa réputation. Sans oublier qu'une histoire drôle qui ne fait pas rire, peut jeter un froid dans une ambiance qui était bonne au départ, ce qui sera *de facto* imputé implicitement ou explicitement à l'humoriste.

Un autre risque consiste dans le fait que les histoires drôles sont très diversement appréciées. D'une part, elles supportent tous les variétés de thématiques risibles : du scatologique au religieux, en passant par le sexe, la politique ou encore l'appartenance ethnique ; d'autre part, elles s'étalent sur tous les registres de langage existants. L'association de ces deux facteurs peut produire le pire comme le meilleur, des plaisanteries inoffensives ou offensantes, certaines sont ouvertement racistes ou misogynes. Se pose alors la question des convictions de l'émetteur, s'il estime que la thèse supposée soutenue par la blague contient une part de vérité ou s'il juge qu'elle est absurde mais feint d'y croire quand même. Dans le premier cas, la plaisanterie fonctionne au sein d'un groupe partageant les mêmes valeurs, mais est rejetée par les autres. Dans le second cas, tout dépend de la souplesse d'esprit du récepteur.

Le sketch est composé d'une succession de traits, remarques, attitudes ou idées risibles. Il se constitue en unité, le plus souvent thématique, et, peut être soit une saynète montée pour une occasion particulière, soit un segment sélectionné au sein d'un ensemble plus vaste, de type spectacle humoristique. Le sketch est un fait volontaire, il permet à un humoriste de véhiculer son humour, il est donc réfléchi et travaillé. Tout comme l'histoire drôle, il est annoncé en tant que phénomène activant le rire ; ce qui le différencie d'un genre littéraire qui serait écrit de manière humoristique, c'est la fréquence à laquelle il doit faire rire. Il a pour but de maintenir un niveau permanent de

drôlerie, un sketch qui ne déclenche qu'un ou deux éclats de rire ou qui n'amuse qu'un peu, sachant que la durée se compte en minutes, est un échec.

Il établit une relation avec l'humorisé qui est de type théâtrale, celui-ci assiste à un spectacle, le sketch n'a pas sa place au milieu d'une conversation ou alors en style rapporté, car il est joué et mis en scène. Il faut noter en fonction du style de l'humoriste, un jeu avec le public est possible, il peut, par exemple, commenter les réactions ou les attentes de ce dernier, à l'instar de Coluche au début de son sketch « Les Papes (Jean-Paul deux, Jean retiens un) » : « Moi j'veux pas me fâcher avec les Catholiques hein ! Ah non ! Ah non ! Ah les salauds ! Hein ! C'est toujours moi qui m'fâche ! Bon un petit peu pour faire plaisir... Ah vous êtes salauds ! », ce type d'incise renvoie très clairement à l'idée que le sketch est destiné avant tout à satisfaire un public.

Ces deux contextes partagent une affirmation totale de leur volonté risible, ce qui les expose à un grand risque d'échec : ils préparent mentalement le public à rire, et si l'attente de celui-ci est déçue, le rejet est sans appel. Même s'ils ne semblent pas, de prime abord, être le domaine d'étude le plus intéressant de l'humour, notamment en raison d'une subtilité supposée moins grande de l'encodage, ils se révèlent être essentiels pour l'exégète de l'humour. En effet, ils possèdent l'avantage de fournir des exemples identifiables, reconnus et surtout limpides du fonctionnement humoristique.

Habitué à chercher l'humour lorsqu'il se dissimule, la critique a tendance à le mésestimer lors de ses manifestations évidentes. Or l'exigence de l'humorisé est bien plus importante quand la volonté humoristique est indéniable. Partant de là, pour faire rire, l'humour d'un sketch ou d'une histoire drôle se doit d'être plus rigoureux, travaillé, pour continuer malgré l'attente du public à surprendre ; en un sens, il se révèle stylistiquement plus profond.

Si un contexte d'énonciation favorable peut nuire à la surprise nécessaire à l'humour, il peut être en revanche très utile à l'humorisé pour comprendre l'encodage et les signaux d'encodage parfois très subtils permettant de détecter l'humour. La théorie structurelle de l'humour suppose la présence d'indices la plus minimale possible afin que l'humour ne soit pas désarmé, empêchant la mise en route du processus de réflexion. Trop d'indices tuerait l'humour en le rendant prévisible, mais dans la pratique on s'aperçoit que celui-ci est suffisamment souple pour supporter même un contexte aussi fortement connoté que celui d'un spectacle d'humoriste ou d'un texte dit humoristique.

❖ Structures logiques de l'humour.

À la structure langagière de l'inadéquation du signifiant et du signifié définie par Noguez, correspond une structure logique résumée par Jardon dans *Du Comique dans le texte littéraire* : « L'humoriste dit A, pense A^{+x} et veut faire entendre A^{+x} ¹² ». En fait, l'humorisant voit le monde pour ce qu'il est, le décrit comme tel, mais de manière à faire comprendre que cet état des choses, à son sens, n'est pas le bon. Sa logique est de faire interpréter à son interlocuteur sinon l'inverse, ce qui est plutôt de l'ordre de l'ironie, du moins un sens différent entre ce qui est dit concrètement, désigné par la lettre « A » dans l'exemple, et ce qui est entendu réellement, désigné, lui, par « A^{+x} ».

Outre celui-ci, un certain nombre de grands raisonnements logiques régissent l'humour. Selon la terminologie de Dominique Noguez, il s'agit des « structures bi-matérielles » qu'il nomme autrement « couples sémiotiques bancaux », ceux-ci consistent en l'assemblage de deux concepts antithétiques comme « la complaisance et la sévérité, la tristesse et la gaieté, le reproche et la louange et surtout ce qui va de soi et son contraire ¹³ », Noguez voit quatre modèles d'humour qu'il couple à quatre structures bi-matérielles. Cette typologie de l'humour repose sur deux inversions fondamentales.

La première inversion touche au sens, elle se divise en deux structures : « ce qui ne va pas de soi présenté comme allant de soi » et l'inverse « ce qui va de soi présenté comme n'allant pas de soi ¹⁴ ». Ce phénomène, l'illogique montré comme logique, est parfaitement illustré par cet exemple tiré du roman de Robert Merle, *Malevil*. Après une catastrophe sans doute nucléaire, un groupe de survivants vit dans le château que le héros et narrateur en focalisation interne, Emmanuel, un modeste enseignant, a pu s'acheter grâce à un héritage. Suite à l'agression de l'un des leurs, ils vont découvrir d'autres survivants, une famille troglodyte connue dans la région pour être dirigée par un patriarche aux mœurs douteuses. Après avoir abattu le père, Emmanuel interroge le fils, il apprend alors que ce premier avait pour projet de tuer

¹² JARDON, Denise, *Du Comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1988, p.145.

¹³ NOGUEZ, Dominique, *L'Arc-en-ciel des humours*, op. cit., p.130.

¹⁴ NOGUEZ, Dominique, « Structure du langage humoristique », art. cit., p.48-49.

l'ensemble du groupe pour s'emparer du château, ce que le héros présente comme une « Jacquerie sauvage avec mise à mort du seigneur et viol subséquent de la châtelaine¹⁵ ».

Le décalage total entre la manière de résumer l'événement et la tension qui habite Emmanuel induit l'humour ; par l'utilisation de « subséquent » il démontre la logique de l'action : il est évident qu'après avoir tué le possesseur du château, on en devient propriétaire et la châtelaine qui se trouve à l'intérieur doit obligatoirement subir le dernier outrage, c'est dans l'ordre des choses.

La deuxième structure présente le logique comme illogique, Noguez la désigne également comme la fausse naïveté, ce phénomène est particulièrement visible dans cet extrait tiré du texte d'Hélène Ray *Juliette a-t-elle un Grand Cui ?* que Jardon propose dans son ouvrage. Écrit dans un style très proche de celui de Raymond Queneau, cet écrit met en scène Juliette, narrateur à la première personne, à qui son oncle fait subir des tests de Q.I. Mais le monde dans lequel la petite fille vit n'est pas en accord avec la froide logique des adultes. La scène se déroule lors d'une tentative de l'oncle pour déterminer le Q.I. de Juliette, il lui présente le drapeau de la France en lui en demandant la couleur, la petite fille répond en donnant les trois couleurs, mais l'oncle ne veut qu'une couleur, alors pour s'en débarrasser, elle en donne une au hasard, déclenchant la colère de celui-ci :

- Vous m'avez dit qu'il fallait qu'une couleur.
- Eh bien, c'est la couleur tricolore.
- Mais puisque tricolore c'est trois couleurs.
- Ne discute pas, je te prie c'est ça la bonne réponse et pas une autre.
- N'empêche que c'est pas juste, une couleur, c'est pas trois couleurs.

Le raisonnement de Juliette se tient : une couleur, ce n'est pas trois couleurs, mais celui de l'oncle aussi est possible ; ce qui est déterminant c'est la focalisation, le lecteur est depuis le début du texte dans la tête de Juliette, il a eu le temps de s'habituer à sa logique. Mais pour pleine de bon sens enfantin que soit cette vision des choses, elle ne rend pas fausse celle de l'oncle, ici l'humour dénonce le décalage entre un monde

¹⁵ MERLE, Robert, *Malevil*, (1972), Folio, 2002, p.206.

formalisé et une vision pragmatique. Ce qui paraît logique ne l'est pas dans l'absolu, mais par rapport à des codes, l'oncle de Juliette est totalement dépendant de ces codes et par conséquent, il se montre incapable d'avoir une quelconque flexibilité d'esprit.

La seconde inversion touche aux valeurs, elle se sépare également en deux structures « la chose triste présentée non tristement » et « la méchanceté présentée comme amabilité » et inversement¹⁶. La première structure s'apparente à une inversion du pathos, ainsi lorsque Sacha Guitry avance : « Si les femmes savaient combien on les regrette, elles s'en iraient plus vite », là où le récepteur trouverait approprié dans la seconde partie de l'énoncé l'idée de retour, il y trouve l'idée de départ. Celle-ci paraît totalement incongrue, il en résulte une absence de pathétique, alors que ce dernier était appelé par le début de la formule, ce qui provoque le sourire.

La seconde structure se rapproche d'après Noguez de celle de l'ironie. Dans ce type d'énoncé, l'inversion touche à la logique : l'humorisant avance le contraire de la réalité qu'il veut décrire. La distinction entre les deux se fait au niveau de la valeur : là où l'ironie se veut comme une condamnation, l'humour ne fait que constater et laisse les humorisés générer leurs propres conclusions. Nous allons tenter d'illustrer cette relation grâce à la phrase suivante : « Ceux qui ne savent rien en savent toujours autant que ceux qui n'en savent pas plus qu'eux », qui est tirée des nombreuses pensées humoristiques de Pierre Dac.

Dans cet exemple, toute la difficulté vient de la formulation alambiquée : à première écoute, la double négation passe plus ou moins inaperçue et la signification de l'énoncé semble être le suivant : « ceux qui ne savent rien ont autant de connaissances que ceux qui en savent plus qu'eux ». L'idée peut paraître étrange ou peut éventuellement passer pour l'un de ces aphorismes hermétiques que propose parfois la philosophie asiatique. Mais une seconde écoute plus attentive révèle le sens véritable de la phrase. Là encore, à première vue, elle peut donner l'impression de valoriser de « ceux qui ne savent rien », par rapport à « ceux qui n'en savent pas plus qu'eux ». Cette idée est notamment induite par le passage précisant qu'ils « en savent toujours autant », une formulation qui laisse à penser qu'ils détiennent, en fin de compte, un certain savoir. Évidemment, après une seconde réflexion, il apparaît que l'énoncé ne

¹⁶ *Ibid.*, p.51.

porte aucune valeur positive. Il ne fait que constater, grâce à une lapalissade subtile, que ceux qui ne savent rien, ne savent rien. Ce qui pouvait passer pour une réflexion spirituelle profonde, ou pour un vague compliment, se métamorphose en une observation réaliste.

Dès sa naissance, c'est-à-dire avant même qu'il ne soit conceptualisé, l'humour a été affublé d'un aspect paradoxal. Depuis le philosophe antique jusqu'à l'humoriste postmoderne, on constate qu'ils ont parfois ri pour ne pas pleurer ; les structures logiques de l'humour répondent à cette dialectique générale du phénomène. Ce qui réunit l'ensemble des constructions étudiées, c'est qu'elles expriment dans la même phrase les deux faces opposées d'un concept, l'une, celle qui défend la fausse valeur, étant exprimée, l'autre, celle qui défend la vraie valeur, étant sous-entendue.

❖ La rhétorique de l'humour.

Une fois les grandes structures logiques déterminées, on peut analyser encore plus en détail l'humour en étudiant sa rhétorique. Quand les structures logiques décident du mouvement d'ensemble, constituant en quelque sorte la macrostructure de l'humour ; la rhétorique, elle, définit la microstructure de l'humour. Il n'est pas difficile de repérer l'humour grâce aux figures de style ; bien que non-spécifiques, elles en sont une marque irréductible.

En étudiant l'ouvrage du Groupe Mu, *Rhétorique générale*, on constate que les figures de style employées par l'humour dépendent de quatre domaines principaux à savoir : le domaine des métaplasmes qui « est celui des figures qui agissent sur l'aspect sonore ou graphique des mots et des unités d'ordre inférieur aux mots », le « *Domaine des métataxes*. – Ce domaine est celui des figures agissant sur la structure de la phrase¹⁷ », le domaine du métasémème qui « est une figure qui remplace un sémème par un autre, c'est-à-dire qui modifie les groupements de sèmes du degré zéro » et enfin le « *Domaine des métalogismes*. – C'est en partie le domaine des anciennes « figures de pensée », qui modifie la valeur logique de la phrase et ne sont par conséquent plus

¹⁷ GROUPE MU, *Rhétorique générale*, Larousse, coll. Langue et langage, 1970, p.33.

soumises à des restrictions linguistiques¹⁸ ». Chacun d'entre eux apporte son lot de figures qui vont être assujetties à une analyse plus ou moins approfondie.

La figure la plus symbolique de la rhétorique humoristique est sans doute l'enthymème. Elle consiste, dans l'absolu, en un raisonnement tronqué, plus précisément en un syllogisme auquel il manquerait soit la majeure soit la mineure, celle-ci étant considérée comme suffisamment évidente pour ne pas être explicitée. Dans le cas de l'enthymème humoristique, on obtient un effet en faisant diverger la partie du raisonnement explicitée avec la conclusion qui est annoncée.

Un exemple, tiré du film de Barry Sonnenfeld, *La famille Addams*¹⁹, permet de mieux saisir le mécanisme. La famille Addams est une famille extraordinaire, composée d'êtres plus ou moins humains, qui érige la méchanceté, la cruauté et le sadisme en mode de vie. Or leur notaire va essayer de soutirer de l'argent au père en jouant sur les sentiments que celui-ci éprouve pour son frère, Fétide, porté disparu depuis des années. Au cours d'une discussion hilarante, qui confronte les valeurs de la société et celles de la famille Addams, le notaire essaye d'attendrir Gomez en chantant les louanges de Fétide, ce qui donne l'échange de répliques suivant, dites sur un ton emphatique pour la première et guilleret pour la deuxième :

- Il adorait les animaux et les enfants !
- On n'a jamais rien pu prouver !

L'inadéquation entre la première et la seconde partie paraît évidente. Dans cet exemple, l'enthymème se développe en trois temps, la première phrase doit s'interpréter ainsi : Fétide adore les animaux et les enfants, or une personne qui aime les animaux et les enfants est bonne, donc Fétide est bon. La seconde phrase s'entend de la manière suivante : on a jamais rien pu prouver contre Fétide, or s'il y a quelque chose à prouver c'est qu'il y a crime, donc Fétide est un criminel. La conclusion à laquelle arrive le spectateur est la suivante, Fétide adore les animaux et les enfants, or Fétide est un criminel, donc Fétide adore les animaux et les enfants non pas dans le sens premier

¹⁸ *Ibid.*, p.34.

¹⁹ SONNENFELD, Barry, *The Addams Family*, Paramount Pictures, États-Unis, 1991.

d'amour, mais dans un sens de victime, voire potentiellement, étant données les mœurs de la famille, de nourriture.

L'ellipse a un fonctionnement sensiblement identique : une partie de l'énoncé est omise sans que le sens de la phrase en pâtisse, sauf qu'elle ne concerne pas un raisonnement *a priori* logique. L'humour, lui, use de l'ellipse en éludant une partie de la phrase nécessaire à la compréhension, induisant un double sens. Comme dans cette phrase que Danton a prononcé alors qu'on le menait à la guillotine : « Bientôt j'aurai des vers plein la tête ». En escamotant l'évocation de sa mort prochaine, il joue sur l'homonymie, l'abstrait poétique et le concret animal, du mot « vers », provoquant dans un premier temps une incompréhension qui, une fois résolue, laisse place à l'amusement devant une image qui, pour véridique qu'elle soit, est amenée sans aucun pathos.

La paronomase est une figure qui joue sur rapprochement de deux mots, voire de deux groupes de mots, sur la base de leur similitude sonore. Cependant un autre élément est pris en compte dans le cas de l'humour, à savoir la dissemblance sémantique des deux ensembles. La paronomase est parfaitement illustrée par ce magnifique exemple tiré de la bande dessinée *Trolls dans la brume*. Cet échange intervient lorsqu'un invocateur est sommé par le baron de faire apparaître un troll, afin qu'il participe au combat. Les conditions n'étant pas idéales pour faire appel à la dangereuse créature, l'invocateur refuse, il est alors menacé par un garde qui pointe une arbalète vers son visage en lui ordonnant de s'exécuter :

- Faut obéir à m'sieur le baron mon gars... avec zèle et célérité.
- Avec un zeste de céleri et tout ce qu'il vous fera plaisir messieurs...²⁰

Dans le cas présent, l'amusement naît de la confrontation de mots proches d'un point de vue sonore mais totalement décalés du point de vue de la signification et du contexte.

²⁰ ARLESTON, Christophe, MOURIER, Jean-Louis, *Trolls dans la brume*, Soleil production, coll. Trolls de Troy, 2002.

La paronomase est parfois difficile à différencier du calembour, qui est aussi un jeu sur la ressemblance sonore, c'est pourquoi le Groupe Mu avance l'idée suivante « On pourrait donc définir certains calembours comme une paronomase *in absentia*, en tenant compte du fait qu'à travers la similitude des signifiants, c'est la disparité des signifiés qui fonde la métabole²¹ ». Le calembour se reconnaît donc à un jeu sur un mot que l'on rapproche d'un autre sans que ce dernier soit explicité, le rapport entre les deux se faisant sans difficulté grâce à leur proximité phonique.

Ce phénomène va être illustrer grâce à deux calembours parodiques, tout d'abord « Un seul hêtre vous manque et tout est des peupliers », ensuite, un proverbe que Jean-Jacques Grousset anamorphose en un très joli : « Chassez le naturiste, il revient au bungalow ». Le premier exemple est d'un point de vue sonore plus subtil que le second. En effet, la parfaite homophonie entre « être » et « hêtre » ne laisse pas apercevoir tout de suite la transformation, que l'on perçoit grâce à « des peupliers ». Ce calembour est intéressant car il est délicat dans sa formulation (le manque de finesse est un reproche souvent fait à cette figure) ce qui le rend presque imperceptible. Le second, bien plus repérable, joue sur deux des termes de la phrase. Le premier « naturiste » appartient au même champ lexical que le « naturel » auquel il fait référence, même si la connotation est loin d'être la même. Le deuxième « bungalow » reprend phonétiquement le mot-source « galop » avec la plus parfaite justification. Enfin il faut remarquer qu'au-delà du jeu, les énoncés étudiés ont acquis par l'intermédiaire des calembours un sens autonome et cohérent.

La métathèse est aussi un jeu sur la sonorité mais cette fois-ci à l'intérieur même du mot. En inversant des lettres, on produit un signifiant approximatif mais qui garde le même signifié, comme dans le cas de « l'infractus » ou du « momosexuel » ; ce procédé est souvent usité dans les textes qui ont pour narrateur un enfant, car c'est une manifestation facile des difficultés de compréhension que rencontre l'enfant confronté au monde des adultes.

L'antanaclase, la syllepse et l'oxymore font sans doute partie des figures les plus employées en matière d'humour, elles se rapprochent toutes les trois des tournures qui structurent la forme la plus pure de l'humour : le double sens et l'association de

²¹ GROUPE MU, *op. cit.*, p.62.

deux sèmes antithétiques. L'oxymore est donc l'alliance de deux termes qu'il est théoriquement impossible d'associer. Souvent utilisée en poésie pour son effet spectaculaire, elle s'épanouit également dans le domaine de l'humour pour sa portée saugrenue, comme dans cette oxymore très originale « Le carré c'est une circonférence qui a mal tourné » produite par Pierre Dac, où l'absurdité de l'affirmation associée au sens de la formule de l'auteur provoque l'amusement.

L'antanaclase est une figure qui « (tire) (ses) effets d'une polysémie contrôlée²² », elle se reconnaît dans une phrase par l'utilisation en un seul exemplaire d'un mot que l'on va prendre dans deux sens différents. Ainsi en guise d'épithète pour son épouse, Jacques de Lorens a écrit « Ci-gît ma femme : oh qu'elle y est bien pour son repos et pour le mien ! », deux mots sont concernés par l'antanaclase dans cet exemple, « bien » et « repos ». Dans un premier temps, concernant l'épouse décédée on peut traduire « elle y est bien » par installée confortablement et « pour son repos » doit être compris dans le sens repos de l'âme. Dans un deuxième temps, du point de vue du mari, on peut comprendre « qu'elle y est bien », comme « je la trouve tout à fait à sa place », et, « et pour le mien », sous-entendu de repos, signifie que Jacques de Lorens a sans doute retrouvé une certaine liberté et surtout de la tranquillité. Cette formulation exprime le soulagement qu'a provoqué chez lui la mort de sa femme.

La syllepse utilise un mot à la fois dans son sens propre et dans son sens figuré. Contrairement à l'antanaclase, le mot est répété, comme dans cette citation tirée de l'Œuvre de San Antonio « Ma défense d'éléphant se révèle bien plus efficace qu'une défense d'afficher ». Dans cet exemple le contenu de l'énoncé est relativement déroutant, la réalité physique à laquelle renvoie la défense d'éléphant s'harmonise mal avec l'idée abstraite d'interdiction d'affichage. Cet antagonisme évident provoque l'amusement par son extravagante énormité.

La métalepse fonctionne soit en exposant un narrateur racontant un événement auquel il n'a pas assisté, ou qui n'a pas eu lieu, comme s'il y était, soit en expliquant les circonstances annexes à un fait, auquel cas elle le supprime et le remplace par un élément qui s'y rattache. Comme lorsque Sacha Guitry en proie à d'importantes

²² GROUPE MU, *op. cit.*, p.121.

douleurs avance que « La morphine a été inventée pour que les médecins puissent dormir tranquilles », l'idée de douleur n'est jamais explicitée par l'énoncé, mais elle est sous-entendue par les définitions de médecin et de morphine. L'humour très corrosif qui se dégage de cette phrase provient d'un phénomène d'inadéquation entre la conception répandue du médecin qui soulage la douleur des autres, et celle, qu'avance la phrase, du médecin qui se décharge de ses problèmes en droguant ses patients. Dans cet ordre logique, la morphine n'apaise plus les malades, dont la souffrance n'est même pas citée, mais apporte du repos aux médecins qui prennent la place prépondérante dans la relation triangulaire.

La litote permet d'atténuer la vigueur d'un énoncé, elle est souvent dépendante du contexte qui permet de la décrypter. La litote use principalement de termes qui minorent le sens et de structures à double négation. Son caractère humoristique ressort lorsqu'il y a une forte différence entre l'énoncé et le contenu réel de l'énoncé. La litote humoristique la plus connue de France se trouve dans une réplique du film de Gérard Oury, *Le Corniaud*²³. Un trafiquant acariâtre, joué par Louis de Funès, emboutit la voiture d'un brave garçon un peu naïf, interprété par Bourvil. À la suite de ce choc, la voiture de ce dernier se désosse totalement, il commente alors la gravité de l'accident par : « Ah ! Elle va beaucoup moins bien marcher forcément » ; dans cet exemple, on distingue nettement la prédominance du contexte dans la compréhension du caractère humoristique de l'énoncé, dont le contenu, elle va « moins bien marcher », est en désaccord avec l'état réel de la voiture qui ne peut absolument plus rouler.

À l'opposé de la litote, l'hyperbole produit un énoncé dans lequel la valeur de ce qui est dit est sur-évaluée par la formulation. Son utilisation des superlatifs, des accumulations et des comparaisons, permet d'user de l'hyperbole dans une visée humoristique, dans ce cas l'exagération est telle qu'elle ne paraît plus réaliste. Cette figure utilisée tout au long de la tirade du nez de *Cyrano de Bergerac* dont nous allons retenir cet unique passage :

C'est un roc !... c'est un pic !... c'est un cap !

²³ OURY, Gérard, *Le Corniaud*, Les Films Corona, Valoria Films et Explorer Film, 1964.

Que dis-je, c'est un cap ?... C'est une péninsule !²⁴

Dite sur un ton emphatique, cette progressive augmentation de la taille du comparant jusqu'à une totale démesure fait rire d'un nez, dont la taille réelle finit par disparaître derrière une image fantasmée totalement aberrante.

Les figures de style lorsqu'elles sont utilisées par l'humour exigent une ré-interprétation plus ou moins importante de leur signification ; il les pousse dans leurs expressions les plus extrêmes, pourtant elles ne suffisent pas à le définir. Si la rhétorique permet de repérer l'humour dans un texte, elle ne constitue pas une spécification dans l'absolu. Cette affirmation s'explique simplement par le fait que les figures employées par l'humour ne sont pas à son usage exclusif, la plupart d'entre elles sont applicables à d'autres catégories du risible. Finalement même la linguistique de l'humour, le domaine d'étude qui aurait dû incontestablement permettre de le cerner, a échoué à lui donner une définition sûre.

Pour conclure cette étude structurelle de l'humour, on pourrait essayer de considérer la composition linguistique de l'humour sous la forme d'une recette de cuisine : mélangez un humorisant, un humorisé, une victime, un contexte, un jeu avec le langage, un jeu avec la logique et un certain nombre de figures rhétoriques, et vous obtiendrez comme double résultat de l'humour et une définition amusante, mais malheureusement inutilisable. Car même si elle rappelle l'ensemble des éléments qui construisent l'humour, elle ne permet pas de déduire l'originalité de celui-ci par rapport aux autres formes du risible. Pour une raison extrêmement simple : la plupart de celles-ci peuvent plus ou moins répondre, à un ou deux changements de vocabulaire près, à ce type d'interprétation.

b) La difficulté de délimiter les frontières de l'humour.

Le risible : c'est sous cette appellation que nous rangeons l'ensemble des phénomènes qui ont comme destination, même si celle-ci n'est pas toujours atteinte, le rire ou le sourire. Ce regroupement d'un large panel de phénomènes disparates, qui

²⁴ ROSTAND, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Hachette, 1939, acte I, scène 4, p.41.

peuvent être volontaires, involontaires, visuels, auditifs, picturaux ou encore langagiers, est à la source de nombreux malentendus interprétatifs. Le comique, l'humour, le ridicule, l'absurde, l'ironie, la satire, la parodie, l'esprit, le grotesque en font partie, et bien que souvent proches, que ce soit par la forme, le fond ou une conjonction des deux, les catégories sus-nommées se distinguent les unes des autres par des éléments spécifiques. Certaines d'entre elles, comme le ridicule ou le comique, lui appartiennent en totalité, d'autres, comme l'ironie ou la satire, n'arrêtent pas leur extension au risible et se développent jusque dans la sphère du sérieux.

Dans le risible, nous nous sommes intéressée jusqu'ici tout particulièrement à l'humour. Maintenant nous allons revenir sur ses relations avec les autres catégories, car dès le début du vingtième siècle, Cazamian souligne les problèmes de délimitation de l'humour :

Ils trouvaient impliquées, contenues en [l'humour], toutes les espèces du comique ; et essayant de les faire entrer dans leur définition, ils élargissaient celle-ci jusqu'à identifier le comique et l'humour ; ou en désespoir de cause ils se refusaient à admettre l'existence distincte d'une catégorie humoristique. Et l'on observe en effet bien du flottement dans les limites de l'humour ; mais cela tient à l'abus qui est constamment fait du mot. Entouré par cette zone vague, un noyau substantiel de faits s'organise autour d'une ressemblance spécifique²⁵

Cazamian pour expliquer ces problèmes de « flottement dans les limites de l'humour » met en exergue différentes causes. D'abord, il incrimine les personnes qui n'arrivant pas à déterminer des critères indubitablement liés à l'humour, ne produisent pas une analyse rigoureuse du phénomène, et transforment celui-ci en vaste fourre-tout. De cet événement découle un autre, que le critique met également en avant, à savoir la sur-exploitation du mot humour. On pourrait penser que dès lors que les causes sont en partie déterminées, il suffirait de procéder à une remise à jour pour, sinon établir, au moins affermir les contours de l'humour. Pourtant il n'en est rien.

²⁵ CAZAMIAN, Louis, art. cit., p.611.

Après Cazamian, de nombreux critiques vont à leur tour constater ce flottement, à partir de là la difficulté de la délimitation de l'humour va être traitée de deux manières différentes. Une part des critiques va envisager l'humour comme un phénomène trop vaste, qui possède des frontières trop flexibles pour pouvoir être fixé. L'autre part va considérer que l'humour est utilisé dans une acception trop étendue. Ceux-là vont tenter de remédier à ce problème, lors de leurs analyses, en revenant à la source de l'humour, en le recentrant dans une position considérée comme plus exacte car plus restrictive.

Pourtant malgré les efforts du courant de recentrage, les frontières de l'humour ne sont toujours pas stables, aujourd'hui encore elles sont qualifiées par des adjectifs tels que variables, souples ou indécises. Pour quelles raisons une délimitation franche paraît-elle impossible ? Une partie de la réponse se trouve dans certaines des structures logiques de l'humour et surtout dans sa rhétorique. Certes ces deux éléments sont une marque de sa présence, mais ils ne lui sont pas propres, deux possibilités se dégagent : soit ils peuvent être appliquées à d'autres formes du risible, voire au sérieux, soit ils lui sont spécifiques mais entretiennent une proximité avec les structures d'autres genres, ce qui entraîne des confusions.

L'humour possède des contiguités importantes avec certaines autres catégories du risible, celles qui lui sont proches dans la forme, celles qui ont besoin des mêmes éléments que lui pour exister. Ainsi que le remarque Noguez, « le départ est difficile à faire entre les formes diverses de la drôlerie ; il y a, à la périphérie de l'humour, particulièrement aux frontières qu'entretient l'humour avec l'esprit, l'ironie ou la satire, des zones ténébreuses où une poule même clairvoyante ne reconnaîtrait pas ses poussins²⁶ ». S'il est problématique d'essayer de définir l'humour par l'intérieur, il semble également problématique de le définir par l'extérieur, puisque des genres comme l'ironie ou l'esprit en raison de leur similitude ne permettent pas une définition en creux.

Cazamian souligne que le terme d'humour est utilisé abusivement pour désigner des phénomènes qui n'appartiennent pas à cette catégorie, c'est encore une

²⁶ NOGUEZ, Dominique, *L'Arc-en-ciel des humours*, op. cit., p.42.

fois, une remarque qu'après lui d'autres observateurs feront. Pourtant nous nous interrogeons sur un fait simple : pourquoi l'humour est-il usité à tort et à travers ? Certes, il y a le problème déjà évoqué des critiques qui n'arrivent pas à le cerner ; pourtant le problème transcende la simple étude littéraire. Si l'on peut reprocher un emploi abusif à des personnes qui s'y intéressent scientifiquement, faut-il remettre en cause l'appréciation populaire, qui est la première à voir de l'humour partout ?

Une nouvelle voie pour étudier l'humour nous est inspirée par les problèmes de délimitation que la science-fiction connaît également. Dans son ouvrage *Les Maîtres de la science-fiction*, Lorris Murail propose une liste sélective de quelques définitions émises, pour la plupart, par des auteurs de science-fiction. Les deux dernières qu'elle relève retiennent l'attention : la première est de Frederic Pohl « C'est cette chose que les gens qui savent ce qu'est la science-fiction désignent en disant : "C'est de la science-fiction" » et la seconde de Norman Spinrad « Il n'existe qu'une seule définition de la science-fiction qui me paraisse utilisable et sensée : "La science-fiction c'est tout ce qui est publié sous le nom science-fiction" », bien qu'elles n'apportent aucune solution, ces deux pirouettes, qui ont le mérite de ne pas se prendre au sérieux, sont pourtant tout ce qu'il y a de plus incontestables. La science-fiction, c'est ce que l'on appelle science-fiction, voilà une définition qui prend en compte l'ensemble des aspects de cette littérature. Pourquoi ne pourrait-on pas l'étendre à l'humour ?

c) L'humour postmoderne, une vision élargie de l'humour.

La pensée d'appliquer à l'humour l'hypothèse que plaide cette formule peut, à ce stade de l'étude, paraître incongrue. Pourquoi envisager que l'humour est tout ce que l'on veut bien appeler humour, alors que jusqu'à présent tout le travail effectué allait dans le sens inverse : rechercher ce qui est définitoire de l'humour ? Si cette espèce de mouvement arrière peut sembler illogique et contradictoire, il ne signifie pas nécessairement qu'il est en paradoxe avec les démarches précédentes, et, l'idée d'une conception de l'humour à la merci du jugement général peut se révéler intéressante à développer.

En fait, cette idée naît d'une double constatation, premièrement, à la fin du vingtième siècle après plus de deux siècles de définitions, le concept d'humour est toujours flou ; deuxièmement, une connaissance empirique de l'humour permet de

s'apercevoir qu'il est utilisé pour désigner de manière inappropriée une grande variété de phénomènes, ce qui doit nous amener à réfléchir sur le pourquoi de cet état des choses.

Laissons momentanément de côté notre étude de l'humour, pour faire quelques remarques d'ordre général. Concernant le risible, on constate qu'il y a, dans la réalité quotidienne, une extension de quelques-unes de ses catégories au détriment des autres. Cela est imputable au fait que la plupart des gens ne s'attache pas à la rhétorique, et néglige les subtiles classifications littéraires ; les genres du risible sont alors amalgamés, en fonction de leur appariement, en trois ou quatre catégories qui deviennent dès lors extrêmement ouvertes. Celles-ci sont le plus souvent : l'humour, l'ironie, la parodie et le comique.

On se retrouve confronté à deux logiques bien distinctes : la première est une logique littéraire de définition, une recherche scientifique de la nature d'un phénomène découlant du langage. La seconde appartient à un domaine éminemment pragmatique : celui de la pratique populaire. Si certaines manifestations, ne dépendant pas du domaine de l'humour, sont pourtant systématiquement désignées comme telles par ce qu'on pourrait appeler la *vision populaire*, il est nécessaire de s'interroger sur la valeur de celle-ci.

Ce que la vision populaire qualifie d'humour peut se révéler, après analyse, être de l'ironie ou une satire, qui a été interprétée anormalement, si l'on se place d'un point de vue littéraire. Mais ce qui fait la force de cette anormalité, c'est son caractère redondant. La première explication provient de la nature même de l'humour, d'une extrême plasticité, il partage peu ou prou ses structures rhétoriques ou logiques avec un grand pan du risible. Sans analyse poussée, l'aspect général peut sembler humoristique, même s'il ne l'est pas, et l'erreur de dénomination se manifeste. La seconde explication est avancée par Lipovetski, dans son ouvrage *L'Ère du vide*, l'extension maximale de l'humoristique correspond à l'avènement de la *Postmodernité*.

La Postmodernité est un concept encore remis en cause par certains critiques. Ce qui s'explique, pour une part, par sa contemporanéité : il est toujours difficile d'avoir le recul nécessaire pour évaluer la société dans laquelle on évolue et s'avancer en semi-aveugle, cela expose au risque de faire des erreurs. Néanmoins, comme le

Postmodernisme nous semble avoir une existence qualifiable, nous allons définir ici ses traits caractéristiques.

Contrairement à la plupart des mouvements qui se construisent sur le rejet total du mouvement précédent, la Postmodernité n'est pas tant une remise en cause qu'un dépassement. Elle intègre donc une partie de la période précédente, la Modernité, en acceptant totalement la société industrielle, la consommation, le progrès technique, le développement des moyens de communication ou de l'idéal bourgeois de propriété... Cependant elle rejette son optimisme et l'idée d'un changement constant et indispensable : elle déborde la Modernité en usant des ferments négatifs que cette dernière portait en elle. La consommation devient surconsommation, l'innovation technique se gadgétise, le resserrement autour de l'importance de la possession se mue en individualisme, la médiatisation se transforme en voyeurisme : en perdant de vue les limites, la société postmoderne se fonde sur le désir, muté en nécessité par la pression sociale ou mercantile, du toujours plus, privilégiant l'éphémère, le facile et le jetable, au détriment du durable.

Positivement, la Postmodernité est l'avènement de l'individu, de la liberté, de la possibilité de s'occuper de soi :

il correspond à l'agencement d'une société flexible fondée sur l'information et la stimulation des besoins, le sexe et la prise en compte des "facteurs humains", le culte du naturel, de la cordialité et de l'humour [...] Nouvelles procédures inséparables de nouvelles *finalités* et légitimités sociales : valeurs hédonistes, respect des différences, culte de la libération personnelle, de la décontraction, de l'humour et de la sincérité, psychologisme, expression libre²⁷

En littérature, le Postmodernisme se traduit selon un double mouvement, d'abord il intègre les techniques littéraires développées par la Modernité : collage, brouillage des instances classiques (narrateur, récepteur, temporalité), contamination des genres ou encore mise en abîme métatextuelle. Puis, il dépasse la Modernité en créant de nouvelles thématiques qui lui sont propres : l'individu comme centre, avec le développement des fictions du moi (autobiographie, autofiction...), la médiatisation, la société de consommation, toutes leurs dérivées et tous leurs dérivés...

²⁷ LIPOVETSKI, Gilles, *L'Ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Folio, coll. Folio essais, 2004, (« Avant-propos »), p.11-12.

La Postmodernité prône le retour de la subjectivité et de l'ambiguïté, il développe l'idée que tout n'est pas contrôlable, ni quantifiable, qu'il subsiste une part d'inconnu, d'inexplicable et d'instable dans la création. Elle propose également un renouvellement du ton de l'écriture : désabusé voire cynique, goguenard, ludique et refusant l'édification, avec un humour très présent qui permet de marquer particulièrement la distance et la perte des croyances. Concernant ce dernier domaine, le philosophe Lipovetski avance même l'hypothèse que « le néo-nihilisme qui prend corps n'est ni athée ni mortifère, il est désormais humoristique », p.195.

Ce que nous désignons sous le terme d'humour postmoderne est une évolution de l'humour moderne, il l'assimile structurellement mais pas fondamentalement. Selon le modèle du toujours plus, l'humour devient une sur-catégorie qui permet toutes les licences, tous les abus. Comme la société moderne, dans sa substance même, contenait les germes du postmodernisme, l'humour moderne portait en lui son extension postmoderne, celle-ci a grandi et a fini par le recouvrir d'une gangue, mais sans l'étouffer.

Comme les eaux de pluie font gonfler un cours d'eau, l'humour postmoderne a dilaté l'humour en profitant de la frontière floue qui sépare les différentes formes du risible. Une rivière en crue contient son eau habituelle à laquelle se mélange une eau apportée par la pluie. Celle-ci naît de l'amalgame de la condensation de diverses étendues d'eau, et, sans ôter sa nature à la rivière, elle lui apporte un surplus de substance, qui lui appartient sans réellement être à elle. Ainsi apparaît l'humour postmoderne, à force d'exsudation entre les formes de l'humour moderne et celles des catégories du risible qui lui sont proches, il étend sa signification en repoussant ses limites de l'intérieur, manifestation d'un accroissement de la portée de l'humour qui rogne les territoires mitoyens.

Mais l'inextricable emmêlement formel des genres du risible, qui rend parfois impossible l'appariement à l'un ou l'autre, n'est que la mise en lumière de l'existence d'un état préexistant au Postmodernisme. Il ne suffit donc pas à expliquer la prospérité de l'humour. L'humour postmoderne transforme les berges de ses catégories voisines, voire sœurs, en boue, et, les dissolvant en une forme de plus en plus liquide, il les assimile. Ce faisant, il les désubstantifie, en les privant de valeurs ontologiques, à l'instar de l'idéologie pour la satire ou encore la moquerie pour le mot d'esprit :

qui ne voit que la tonalité dominante et inédite du comique n'est plus sarcastique mais *ludique* ? L'humour qui prend place évacue le négatif caractéristique de la phrase satirique ou caricaturale. À la dénonciation railleuse corrélative d'une société fondée sur des valeurs reconnues s'est substitué un humour positif et désinvolte, un comique *teen-ager* à base de loufoquerie gratuite et sans prétention [...] L'humour de masse ne repose plus sur fond d'amertume ou de morosité²⁸

Si, à l'instar du cours d'eau en crue, l'humour postmoderne finit par recouvrir en partie les territoires qui lui sont adjacents, c'est en raison de la valeur positive qu'il véhicule. Traditionnellement, nous y reviendrons dans la suite de l'étude, l'humour est considéré comme moins virulent que, par exemple, l'ironie ou la satire, mais le Postmodernisme a accéléré le phénomène en retirant l'aspect le plus réflexif de celui-ci : « l'humour de masse est aguicheur, tonique et psychédélique, son registre se veut expressif, chaleureux et cordial », p.201, il « se désubstantifie, happé qu'il est par la logique généralisée de l'inconsistance majeure », p.202.

Son côté plaisant et peu agressif le rend alors particulièrement attractif dans une société qui recherche le consensus, voire qui fuit le conflit, parfois, souvent, au détriment de la profondeur du lien social. Lipovetski souligne l'adéquation de l'humour postmoderne avec les aspirations de la société contemporaine : « En donnant droit de citer à la fantaisie, le code humoristique allège les messages et leur insuffle une rythmique, une dynamique allant de pair avec la promotion du culte du naturel et de la jeunesse²⁹ », au-delà, l'humour postmoderne refuse le sérieux, le sien, mais aussi celui des autres. En outre, parler d'humour pour qualifier de l'ironie ou un mot d'esprit, c'est prétendre à une certaine innocuité : ce n'est que de l'humour, il n'est pas nécessaire de lui accorder grande importance. Cette visée sert l'annihilation de la velléité contestataire à la réception du message potentiel.

En dehors de l'explicitation par la théorisation, personne n'est capable de s'extraire suffisamment de son cadre de vie socioculturel pour analyser l'impact de ses choix ; en qualifiant d'humour une grande partie des phénomènes drôles et en

²⁸ LIPOVETSKI, Gilles, *L'Ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Folio, coll. Folio essais, 2004, (« La Société humoristique » (1980)), p.200, en italique dans le texte.

²⁹ *Ibid.*, p.223.

plébiscitant celui-ci au détriment des autres, la *vox populi* a généré l'humour postmoderne et continue de l'alimenter sans s'en apercevoir.

Mais la fragilité des frontières entre les différentes formes de comique et une certaine mode, (“humour” est plus chic), ont multiplié les débordements et les confusions. L’humour, que l’on fait synonyme de “comique” est devenu auberge espagnole.

Jean Emelina, *Le Comique*, p.130.

2) Le rapport de l’humour avec les autres catégories du risible.

L’étude va maintenant s’intéresser de plus près à la complexité, déjà évoquée, des relations qu’entretient l’humour avec les diverses formes du risible. Dans un premier temps, nous nous intéresserons à des questions plus générales, telles que la qualité du risible ou la condition de l’humoriste. Ces remarques permettront de remettre à plat certains concepts, de dissiper des incompréhensions ou d’affirmer des notions. Dans un second temps, nous nous pencherons sur l’analyse proprement dite des connexions existant entre les diverses catégories, en interrogeant les points de concordance ou de dissension, nous tenterons d’obtenir une définition en plein et en creux de l’humour.

a) Le risible involontaire.

Comme le rappelle Alain Vaillant : la réalité brute n’a pas en elle-même de vertu hilarante¹, c’est la réinterprétation par le spectateur qui lui accorde sa drôlerie. Cet avertissement nous semble nécessaire car nous allons nous aventurer sur le terrain glissant du risible involontaire. Or il y existe un risque de confusion entre involontaire et naturel, contre lequel il faut absolument lutter. Pour être sûr de ne pas commettre cette faute nous userons, pour les explications sur les différences entre risible volontaire et involontaire, d’une terminologie empruntée à la botanique : *spontané* et *cultivé*.

❖ Le ridicule.

¹ VAILLANT, Alain, *Le Rire*, Quintette, 1991, p.39.

Il existe principalement deux types de risibles involontaires : le ridicule et le comique spontané. Le ridicule se différencie de ce dernier par son aspect artificiel, le ridicule naît le plus souvent d'une volonté plus ou moins légitime d'être remarqué, de se démarquer de la majorité. Il se caractérise par l'outrance, une démesure censée donner un aspect spectaculaire, grandiose, mais qui, parfois pour un détail, échappe à la maîtrise de la personne qui l'a généré et de grandiose devient grandiloquent. Toute la force du ridicule tient dans la ligne très mince qui sépare les deux termes. Il existe une catégorie de films qui illustre de manière particulièrement pertinente le problème du ridicule : le cinéma d'action.

Les films d'action regorgent de scènes magistrales destinées à couper le souffle du spectateur. Autrement appelées *morceaux de bravoure*, elles sont censées emporter une pleine adhésion et un plein intérêt ; pour ce faire elles se doivent d'être innovantes, impressionnantes, prodigieuses. Dernièrement cet aspect s'est accru, en effet, avec le développement des effets spéciaux, la surenchère est devenue la norme, et le spectateur se montre de plus en plus exigeant. Devant ce constat, la potentialité ridicule du film d'action commence clairement à se dessiner. Pour illustrer cette idée, nous nous appuyons sur deux exemples tirés du cinéma d'horreur comprenant deux éléments communs : un monde post-apocalyptique et des zombies.

Le premier se nomme *28 jours plus tard*² : un jeune homme se réveille d'un coma, pour découvrir que le monde qu'il connaissait a disparu suite à la contamination massive de la population par un virus, lequel transforme les êtres humains en bêtes sauvages anthropophages, qui sont assimilés par leur comportement à des zombies. Le héros rejoint un groupe de survivants qui décide de quitter Londres, à bord d'une voiture, pour gagner un poste militaire. Une scène terriblement angoissante se met alors en place : malgré les protestations de Jim, le personnage principal, le conducteur décide de passer par un tunnel, arguant du gain de temps. Celui-ci se révèle être rempli de voitures abandonnées lors d'un précédent exode. Alors qu'ils forcent le passage, un pneu crève ; le spectateur, habitué aux codes de ce type de film et mis en alerte par les paroles de Jim sur la menace que représente un lieu non dégagé, a la certitude que quelque chose va se produire.

² BOYLE, Danny, *28 jours plus tard*, UFD, Grande-Bretagne, 2002.

Après un déferlement de rats fuyant les contaminés qui provoque une montée de la tension, s'installe un climat d'attente, puis une nouvelle montée de tension lorsque les ombres d'une dizaine de zombies se profilent au bout du tunnel et ne cessent de se rapprocher. L'effet est saisissant, le spectateur ne peut pas échapper à l'angoisse en se demandant si tous les protagonistes arriveront à s'en sortir. Cet état d'esprit est renforcé par le fait que, dans la mythologie du film, la moindre goutte de sang ingérée, la moindre égratignure peut conduire à une transformation. De cela découle une absence totale de pitié pour quiconque a été potentiellement contaminé ; l'infection se manifestant en une dizaine de seconde, le spectateur a parfaitement intégré l'idée d'une possible mort des personnages, du fait des morts-vivants ou de leurs propres compagnons.

L'autre film, tiré d'un jeu vidéo très populaire, s'intitule *Resident Evil : Extinction*³. Un groupe de survivants, accompagné de l'héroïne aux pouvoirs surnaturels, ratisse, sur le chemin de l'exode, toutes les réserves disponibles. Ils tombent, dans un endroit semi-désertique, sur un amas de tôle, ressemblant vaguement à un conteneur, qui semble suspect. Mis en alerte, ils s'en approchent néanmoins, celui-ci alors s'ouvre comme par magie et comme le spectateur l'attendait, il déverse des zombies, des dizaines et des dizaines de zombies, un nombre tel de zombies qu'au lieu d'être anxiogène pour le spectateur, celui-ci finit par se demander comment diable ils tenaient tous là-dedans. À cela se rajoute l'aspect très propre sur eux des morts-vivants qui est pour le moins déroutant étant donné le contexte⁴. Nous sommes en pleine surenchère et la scène devient ridicule.

Ces exemples ont été choisis en raison de leur extrême similitude, les scènes se renvoient point par point (un groupe de survivants, un lieu désert, un instant de latence, le déferlement des zombies) avec la même attente du spectateur. Ce qui les rend si pertinentes, c'est qu'elles laissent nettement apparaître que ce sont des petits détails de mise en scène qui changent la perspective : dans la première, le lieu est sombre et clos,

³ MULCAHY, Russel, *Resident Evil : Extinction*, Metropolitan Film Export, États-Unis, 2007.

⁴ Dans le film, les zombies sont enfermés dans un endroit exigu, exposé en plein soleil, depuis sans doute un certain temps, s'ils ne s'entre-tuent pas, c'est parce que la zombification rend l'homme dépendant d'un unique instinct : se nourrir avec comme aliment de base les êtres humains. Il est assez douteux que ceux-ci restent bien rangés comme des sardines dans leur boîte, d'où notre interrogation sur leurs tenues sans la moindre déchirure, sans accroc et non froissées.

l'arrêt de la progression est involontaire, les personnages eux-mêmes ont conscience de la dangerosité de leur choix et transmettent leur angoisse au spectateur en l'exprimant.

Le choix du nombre de contaminés est également intéressant, dans *28 jours plus tard*, ils sont une dizaine, c'est-à-dire suffisamment pour créer une impression de quantité, tout en laissant une marge de manœuvre aux héros pour leur permettre de s'enfuir de manière plausible : ils peuvent échapper à dix zombies, s'il y en avait eu cinquante, cela eut paru plus invraisemblable. Dans le deuxième extrait, les héros sont dans un désert, un espace ouvert et lumineux, ils choisissent de s'arrêter devant un élément suspect, alors qu'ils auraient pu le contourner. Coïncidence douteuse, la porte du conteneur s'ouvre exactement au moment les personnages l'inspectent, et, de cet espace clos qui ne peut contenir qu'un nombre limité de personnes se répand une quantité phénoménale d'individus. Le spectateur perçoit sans difficulté l'absurdité de la scène ; or une absurdité non voulue appartient à la catégorie du ridicule.

Le ridicule tire sa force comique du décalage entre la réception qu'a le spectateur de l'outrance et le message que voulait véhiculer son producteur, qui n'a aucune conscience de sa tare et est donc de bonne foi. Le rire que crée le ridicule, est sans aucun doute un rire moqueur, puisqu'il apparaît à la suite d'excès volontaires mais qui se révèlent finalement être hors de contrôle. Aubouin le rappelle :

Sans anticiper sur les conclusions auxquelles nous conduira l'analyse technique comparée des traits plaisants, comiques, spirituels ou humoristiques, et des objets ou actes ridicules, remarquons qu'il n'y a aucun effort à dépenser pour être ridicule : le premier sot ou maladroit venu y réussit. Cela lui vient sans étude⁵

❖ Le comique spontané.

Au contraire du ridicule, le comique spontané réside dans toutes les attitudes qui donnent à rire, sans que la victime ait eu une part volontaire dans son accomplissement.

⁵ AUBOUIN, Elie, *Techniques et psychologie du comique*, O.F.E.P., Marseille, 1948, p.16.

*Quand l'erreur, méprise, confusion, incohérence, etc... procède d'une incapacité, sottise, ignorance, maladresse, qui nous paraît sans excuse, injustifiée : elle est ridicule. Mais dès qu'elle est partiellement, temporairement excusable, justifiée, elle devient comique – toutes conditions accessoires remplies*⁶

C'est la forme de comique peut-être la plus universelle, le plus souvent, elle provoque un rire bon enfant. Le comique spontané repose notamment sur l'incongruité : quand le spectateur ne s'attend pas à événement pour des raisons diverses et que celui-ci se produit, c'est là que se situe sa force comique. Une personne qui fait un grand pas pour éviter une flaque et qui, perdant l'équilibre, met le pied en plein milieu peut faire rire. Le comique spontané trouve le plus souvent sa place dans des petits événements, qui sont interprétés comme drôles, car sans grave conséquence.

C'est en partie de ce type de comique dont Bergson parle dans *Le Rire*. Dans la partie II du chapitre « Du comique en général », le philosophe expose deux exemples (un homme court dans la rue et tombe pour une raison inconnue, un autre est victime d'une plaisanterie reposant sur ses habitudes) qui lui permettent d'explicitier son point de vue sur le moteur du rire :

La victime d'une farce d'atelier est donc dans une situation analogue à celle du coureur qui tombe. Elle est comique pour la même raison. Ce qu'il y a de risible dans un cas comme dans l'autre, c'est une certaine *raideur de mécanique* là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la flexibilité d'une personne. Il y a entre les deux cas cette seule différence que le premier s'est produit de lui-même, tandis que le second a été obtenu artificiellement. Le passant ne faisait qu'*observer* ; ici le mauvais plaisant *expérimente*.

Toutefois, dans les deux cas, c'est une circonstance extérieure qui a déterminé l'effet. Le comique est donc accidentel ; il reste pour ainsi dire à la surface de la personne⁷

Ces deux modèles permettent à l'auteur d'introduire l'une de ses thèses majeures, celle que la postérité a retenue par la lapidaire formule : « *Du mécanique*

⁶ *Ibid.*, p.97, en italique dans le texte.

⁷ BERGSON, Henri, *op. cit.*, p.8, en italique dans le texte.

*plaqué sur du vivant*⁸ ». Mais, autant le second exemple semble tout à fait pertinent, autant le premier est plus sujet à interprétation : selon l'auteur la chute est provoquée par « manque de souplesse, par distraction ou obstination du corps, *par un effet de raideur ou de vitesse acquise*, les muscles ont continué d'accomplir le même mouvement quand les circonstances demandaient autre chose⁹ » ; or comparer un manque passager de vigilance, induit par des conditions spécifiques, à la force terrible de l'habitude qui pousse un homme à tomber dans tous les pièges tendus, nous semble exagéré.

Dans le premier cas, la nature accidentelle ne peut être remise en cause, la même chose aurait pu arriver à n'importe qui ; dans le second cas, c'est le déterminisme de la personne qui en fait une victime, il nous paraît moins pertinent de parler de mécanisme dans le cas d'une chute provoquée par un élément contingent et non habituel. Hormis cette réserve sur l'aspect mécanique, le point de vue de Bergson nous semble juste, c'est l'inadéquation entre événement attendu et événement réalisé qui constitue le comique spontané.

*La Controverse de Valladolid*¹⁰, un téléfilm, évoque l'assemblée de prélats qui fut réunie en 1550, et dont le rôle était de déterminer si les Indiens d'Amérique possédaient une âme. Dans l'œuvre de fiction, quelques Indiens ont été amenés au couvent ; partant du principe que le rire est le propre de l'homme, les controverseurs décident de vérifier l'humanité de ces derniers en les faisant rire. Les religieux font donc venir des bouffons qui, loin d'amuser les Indiens, les terrorisent. Alors que leur sort semble scellé, une décision défavorable ayant été rendue à leur rencontre, le légat du pape, au moment de se retirer, chute maladroitement dans l'escalier, ce qui fait pouffer les Indiens et démontre leur humanité aux yeux des hommes d'église.

Si le bouffon ne fait pas rire les Indiens, c'est parce que la bouffonnerie, qui est une forme volontaire de ridicule, qui s'assimile au grotesque, est une outrance culturelle qui obéit à des codes vestimentaires, langagiers et gestuels. La chute du prélat, qui est un personnage de pouvoir, empreint de dignité (ce qui est perceptible même à travers la barrière de la langue), est drôle parce qu'elle est saugrenue.

⁸ *Ibid.*, p.29, en italique dans le texte.

⁹ *Ibid.*, p.7, en italique dans le texte.

¹⁰ VERHAEGHE, Jean-Daniel, *La Controverse de Valladolid*, Bakhti production, France 3 Marseille, La Sept, RTBF, France, 1992.

Le comique spontané est, à l'inverse du ridicule, tout en retenue ; si une chute est particulièrement spectaculaire ou n'est pas suivie d'une remise sur pied immédiate, le pathos reprend le dessus. Il est de fait évanescent, un simple changement d'attitude peut le faire disparaître sans que son émetteur ait jamais eu conscience d'avoir été drôle. Le ridicule, parce qu'il est un fait humain, peut au contraire durer indéfiniment, en fait, tant que son producteur ne s'aperçoit de rien. Le risible involontaire est en quelque sorte entièrement porté par la victime, qui offre un spectacle incongru vis-à-vis d'une norme établie.

b) L'humorisme.

La question du risible involontaire va permettre à cette étude de s'arrêter un instant sur un enjeu majeur de la compréhension de l'humour : la définition de l'humorisme Traditionnellement, ce qu'on appelle humorisme est le fait de produire de l'humour et l'humoriste est celui qui produit cet humour¹¹. Or, dans les différentes études, l'humorisme sert tout autant à désigner une attitude par rapport au monde, qu'une aptitude à communiquer selon un langage codé, ce qui parfois brouille les pistes.

En effet, les critiques semblent parfois suivre deux voies antagonistes, l'une d'elle, par exemple, fait de l'humoriste un individu qui se suffit à lui-même : « L'humour est la moins exigeante des variétés du comique ; son processus s'accomplit à l'intérieur d'une unique personne, la participation d'une autre ne lui ajoute rien de nouveau¹² ». Dans ce cadre, l'humorisme est avant tout un type de relation qui lie un individu au monde. D'un autre côté, tout un pan de la critique insiste sur l'importance du public, Noguez, dans *L'Arc-en-ciel des humours*, l'énonce clairement « L'humour est peut-être narcissique, il n'est pas solipsiste. Pour en faire, il faut être deux¹³ ».

Une autre piste prête à confusion : l'humour est une construction de l'esprit humain et n'existe pas à l'état naturel. Par définition, les faits sont dénués d'humour, et pourtant, Aubouin, dans *Les Genres du risible*, avance : « L'humour existe d'abord à l'état latent dans bien des spectacles qui tombent sous nos regards. Mais il n'est pas à la

¹¹ Dans cette partie spécifique de notre étude, nous utiliserons le terme d'humoriste dans son sens le plus large : celui de producteur d'humour, sans faire la distinction comme précédemment entre humorisant et humoriste.

¹² FREUD, Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p.400.

¹³ NOGUEZ, Dominique, *L'Arc-en-ciel des humours*, op. cit., p.17.

portée de tout le monde de le percevoir et d'en jouir¹⁴ », comment interpréter cette idée selon laquelle l'humour préexiste à son interprétation ?

Evrard explique, dans son ouvrage *L'Humour*, que c'est dans l'Angleterre élisabéthaine qu'est née la distinction entre un humour « subit » et un humour « volontaire », l'humour subit est un rappel de son héritage antique : « Conservant la trace de ses origines médicales, l'humour présente un caractère irrépressible qui renvoie à une tournure d'esprit et non à un jeu », p.11 ; l'humour volontaire s'oriente vers la modernité « L'humoriste ne subit plus passivement son humour ; il a de l'humour et fait de l'esprit une attitude volontaire et créatrice. Alors que la généralisation du terme *humorist* indique que l'excentricité est maîtrisée et consciente, l'humour est de plus en plus perçu comme une sorte de tradition nationale qui exprime l'âme anglaise », p.12.

De cette évolution résulte en fait une scission, qui perdure dans la critique et qui confirme l'importance de la part des sciences humaines dans l'étude du phénomène humoristique. Dans un cadre littéraire, le partage des conclusions humoristiques est une nécessité car la littérature existe pour être lue ; de même, les études littéraires cherchent à comprendre l'humour dans son aspect construit, comme un phénomène de langage, là où les sciences humaines s'intéressent plus volontiers à son interprétation. Dans « Pourquoi ne pouvons-nous pas définir l'humour ? », Cazamian met en avant, dans la partie conclusive de son article, le fait que les études sur l'humour sont nécessairement biaisées par l'aspect protéiforme de celui-ci :

Mais le point de vue analytique de la théorie n'est pas celui de la réalité synthétique. En fait, personne n'est humoriste s'il n'est, à quelque degré, un inventeur de comique, ou de satire, ou de pathétique, ou de philosophique, ou de tout cela ensemble. On n'obtient pas de l'humour avec un mécanisme ; il faut l'impulsion qui le met en marche, l'originalité, la force créatrice. L'analyse constate cette activité, ne l'explique pas.

La théorie laisse donc échapper la verve, l'invention comique, tout le côté d'originalité positive qui accompagne et permet l'exercice du procédé humoristique, et fait, du point de vue littéraire, partie intégrante de l'humour¹⁵

¹⁴ AUBOUIN, Elie, *Les Genres du risible. Ridicule, Comique, Esprit, Humour*, O.F.E.P., Marseille, 1948, p.74.

¹⁵ CAZAMIAN, Louis, art. cit., p.633.

Ce commentaire met en exergue l'impossible totalisation de l'humour au cœur d'une analyse délimitée par des normes strictes : il garde une part inquantifiable qui ne se constate que par empirisme. C'est ce que la critique désigne comme une « disposition d'esprit » ou un type de « caractère propice à l'humorisme », ces dénominations, qui ont une valeur pragmatique indéniable, laissent planer un flottement sur la nature exacte de l'humour.

❖ Deux types d'humorismes.

La naissance de l'humour moderne a donc généré deux types d'humorisme, qui peuvent, malgré leurs contradictions, coexister sans difficulté dans la sphère analytique, en raison d'une différence fondamentale de qualité. Le premier voit l'incongruité, c'est *l'humorisme de tempérament*, et le second la construit, c'est *l'humorisme délibéré*. Ces deux humorismes poursuivent une finalité identique, une sorte d'appel à un éveil de la conscience, mais ils se distinguent par une passivité et une activité : le premier remarque et le second provoque. Le premier est spontané, suivant la ligne plus philosophique, il consiste en une capacité de perception ; le second est cultivé et renvoie à une capacité de conception.

L'humorisme de tempérament est l'aptitude à voir, puis à signaler une incongruité amusante. Dans ce cadre, l'humour repose sur un sorte de passivité, l'humoriste établissant avant tout un constat. Aubouin le souligne « On sent l'humour, on peut le mettre en relief, le cultiver, le reconstituer, on ne l'invente pas : il est inhérent aux situations et aux actes¹⁶ ». L'humoriste ne fait donc que partager ce qui lui est offert.

La définition de l'humorisme de tempérament renvoie à une vision plus philosophique que littéraire, dans ce cas précis l'humorisme est un comportement face au monde qui suppose une disposition à la distanciation, un mode de pensée qui implique l'aptitude à percevoir le sublime et le grotesque, à se les approprier, « l'humoriste a le regard perçant et pas une absurdité de notre monde ne lui échappe¹⁷ ». De là découle l'impression que l'humoriste bénéficie sur le reste du monde, sinon d'une certaine supériorité, du moins de la qualité d'être à part, Cazamian le rappelle

¹⁶ AUBOUIN, Elie, *Les Genres du risible*, op. cit., p.74.

¹⁷ JARDON, Denise, op. cit., p.237.

« L’humoriste le plus spontané a conscience de l’écart entre sa façon de réagir et celle de l’instinct normal¹⁸ ». L’humoriste est celui qui perçoit, malgré l’absence totale de volonté humoristique, un élément discordant qui a un potentiel risible. À cette constatation intérieure, il peut décider de donner suite en la partageant avec d’autres, sur le présumé d’une communauté de connaissance, ou il peut la conserver pour lui-même.

Sur le site de LCI, une chaîne d’information en continu, est tombée une dépêche dans la catégorie insolite : elle évoque une jeune fille qui a posté une lettre pour sa mère décédée à l’adresse suivante « rue du Paradis au Ciel », celle-ci lui est revenue avec la mention « n’habite pas à l’adresse indiquée ». L’anecdote n’a en elle-même aucun caractère humoristique, elle n’est pas non plus tournée, stylistiquement parlant, pour être humoristique, pourtant nous avons perçu un potentiel d’humour noir sous-jacent qui nous a fait rire. Ce n’est ni l’information ni la tournure de la phrase qui désignent l’événement comme virtuellement risible, mais la question subordonnée qui peut se poser : si sa mère n’habite pas « Rue du Paradis au Ciel », où se trouve-t-elle ? Selon la logique religieuse : au Purgatoire ou en Enfer. Dans cette question qui s’est imposée à nous réside un humour noir en puissance, lié directement au contexte de la petite fille en deuil, à qui une telle suggestion ne peut décentement être formulée.

L’humorisme délibéré, lui, provoque les incongruités en faisant s’affronter des thématiques pour amener de manière surprenante à une réflexion juste. L’humoriste, pris dans son acception professionnelle, appartient à cette catégorie, il construit l’humour en créant la distanciation nécessaire à la naissance de celui-ci.

L’humoriste peut alors parler en son nom propre ou créer un personnage qui prend en charge l’humour, cas de figure majoritaire dans les spectacles humoristiques français. Dans le second cas, l’humoriste peut plus ou moins s’identifier à son personnage, certains humoristes vont privilégier des personnages leur ressemblant ou du moins proches de leur personnage médiatique, à l’instar de Muriel Robin ou de Franck Dubosc. D’autres vont opter pour des personnages qui représentent le choix le plus pertinent, pour illustrer les incongruités provoquées, comme les Inconnus qui incarnent

¹⁸ CAZAMIAN, Louis, art. cit., p.605.

des jeunes femmes souhaitant aller en discothèque dans *Les Pétasses*, des chasseurs ou encore des agents de police.

L'humorisme délibéré est plus drôle que l'humorisme de tempérament, moins désespéré dans sa représentation, il insiste sur la forme avant de laisser percevoir le fond. Ce serait une erreur de croire qu'un humour travaillé serait moins riche, ou moins profond, qu'un humour qui naît dans la spontanéité, il existe entre les deux types une équivalence de valeur. Cependant l'humour délibéré se veut plus accessible et se pare d'atours plus plaisants, car il nécessite la participation d'un tiers avec qui l'humoriste échange un « clin d'œil de connivence, bon enfant, complice¹⁹ ».

Une plaisanterie de Woody Allen, évoquée par Denise Jardon, illustre parfaitement la manière dont sévit le second type d'humoriste. Une question d'une grande neutralité est posée au cinéaste, à savoir pourquoi il a délaissé le saxophone au profit de la clarinette, Woody Allen rétorque « C'est moins encombrant à emporter en cas de pogrom ». Par cette réponse, l'humoriste provoque une séquence humoristique : il crée l'incongruité par l'inadéquation entre l'anodin (l'abandon de la clarinette) et le sérieux (le pogrom) ; sous un dehors plaisant et réaliste (la clarinette est, de fait, moins encombrante) il dissimule une réflexion amère sur le destin de son peuple.

Avant d'aborder la question de l'existence potentielle d'un humour involontaire, il nous semble important de rappeler que distinction ne signifie pas nécessairement exclusion : un humoriste peut parfaitement prétendre à la double étiquette et mêler perception et conception.

❖ L'humour involontaire.

Pourquoi est-il nécessaire de s'interroger sur l'humour involontaire ? L'humorisme spontané semble répondre à cette question, puisqu'il avance l'hypothèse que l'humour préexiste à son énonciation et n'est donc pas volontaire. Dès lors qu'est-ce qui différencierait l'humour involontaire de l'humour spontané ? L'humour involontaire consisterait en une forme d'humour entièrement à la charge du récepteur, c'est un humour qui naît dans des circonstances qui, objectivement, ne prêtent à rire en

¹⁹ JARDON, Denise, *op. cit.*, p.217.

rien. Là où le comique involontaire offre une accroche capable de faire sourire plusieurs spectateurs, comme un enfant tirant la langue pour mieux tracer son trait, là où l'humour spontané peut trouver un écho dans l'inconscient ou le conscient collectif, l'humour involontaire ne renvoie à aucune référence commune, ce qui empêche tout partage.

Nous illustrerons notre propos avec un exemple tiré de notre expérience personnelle, puisqu'il est impossible de percevoir ce qui constitue de l'humour involontaire aux yeux d'une tierce personne. *Niourk* est un roman de science-fiction de Stefan Wul. Dans cet ouvrage, l'homme est retourné à l'état préhistorique. Le héros, qui par atavisme est la seule personne noire de sa tribu, part à la recherche de la cité légendaire de Niourk. Mais pour arriver là-bas, il doit traverser le territoire d'un terrible chasseur, un poulpe géant. Dans la mythologie de l'œuvre, l'espèce a été exposée à des radiations et a muté au point d'être suffisamment intelligente pour tirer à l'arc. Elle a également acquis la capacité de sortir momentanément de l'eau, c'est donc un prédateur redouté et monstrueux qui ne prête en aucun cas à rire.

Ce qui a pourtant été notre cas à chacune de ses apparitions, ce phénomène s'explique par la représentation du poulpe dans notre imaginaire. Indubitablement générée par les dessins animés, ce filtre transforme le terrible octopode en une mignonne bestiole rose hautement risible. Cette interprétation est éminemment personnelle et a peu de chance de trouver un quelconque écho chez qui que ce soit.

Parler d'humour involontaire ne se comprend donc que d'un point de vue pragmatique, cela permet de désigner un phénomène ayant une réalité, mais qui reste difficilement estimable et analysable : le ressenti du récepteur face à une situation qui n'engage que son vécu, et, par là, le conduit à une interprétation impénétrable pour les autres.

c) Le risible volontaire.

Frank Evrard annonce dès le début de son ouvrage, *L'Humour*, que celui-ci « ne se caractérise pas par un trope spécifique. Sa variété de degrés, de procédés, de thèmes, son aspect subtil et diffus, en font un phénomène difficile à localiser et à définir dans une œuvre littéraire²⁰ ». Si l'aspect formel n'est pas suffisant pour discerner de

²⁰ EVRARD, Franck, *L'Humour*, op. cit., p.4.

manière certaine l'humour des autres formes du risible, il faut trouver d'autres bases sur lesquelles fixer des points de convergence ou de divergence. Il existe, à l'intérieur de chaque catégorie, des éléments qui sortent du domaine strictement littéraire et qui se répondent de l'une à l'autre. Tout d'abord, c'est l'observation de substrats communs qui va permettre de fixer, sous forme d'instantané, la relation de l'humour aux différentes catégories. Finalement, lorsque déterminer un unique substrat significatif pour établir cette relation s'avère impossible, une vision plus panoramique est adoptée.

❖ L'intentionnalité.

L'intention est un élément déterminant dans notre compréhension du risible volontaire. C'est l'une des clefs qui permet de différencier un risible d'un autre, c'est aussi l'un de ses aspects les plus subjectifs. En effet, l'intentionnalité appelle à un jugement de valeur, or, par définition, ce dernier varie d'une personne à l'autre. Si l'on doit donner une identité à l'échelle de valeur de l'intentionnalité du risible, c'est celle de la moquerie, le risible va de l'attaque cruelle au sourire compatissant, en passant par la taquinerie tendre, et, parfois, certaines catégories sont proches dans la forme, mais totalement divergentes dans le fond intentionnel.

C'est le cas du mot d'esprit, jumelé à l'humour par l'usage de tropes apparentés : formes courtes, chutes inattendues, jeux avec les mots, goût du bon mot ou encore antiphrase ; seule le distingue de ce dernier l'intentionnalité. Globalement, l'humour est considéré par les critiques comme une forme douce du risible, il n'est pas acerbe, et plus que rire de, l'humour rit avec. Il n'exclut pas la victime et souvent l'humoriste s'englobe dans l'analyse qu'il formule. Jardon illustre la différence entre humour et esprit dans l'exemple suivant :

- Mes études ont vraiment été très... secondaires, et, pour mon bagage intellectuel, j'ai jamais eu besoin de porteur. (Maurice Biraud)

Cette réflexion ressemble beaucoup à un mot d'esprit, mais pourtant le regard lucide et l'air bon enfant pour parler de soi en font de l'humour²¹

²¹ JARDON, Denise, *op. cit.*, p.129.

Jardon marque clairement la différenciation entre la forme de la remarque et l'intentionnalité de son fond, son exemple permet de constater à quel point le contexte d'énonciation et l'interprétation du récepteur sont prégnants dans la qualification. Il n'y a pas grand-chose d'objectif dans l'expression « l'air bon enfant », pourtant, c'est l'un des deux éléments mis en avant par Jardon pour justifier sa catégorisation.

À l'inverse, le mot d'esprit verse assez facilement dans le sarcasme : dans la deuxième scène du premier acte de *Hernani*, Don Carlos s'est caché dans une armoire pour se dissimuler à la vue de Doña Sol et Hernani. De là, il les espionne, et, tandis que les deux amants conversent de manière extrêmement sérieuse et grave, il s'extrait brutalement de l'armoire où « [il] entendai(t) très mal et [il] étouffai(t) très bien », provoquant un immense mouvement de surprise, Hernani le somme alors de s'expliquer sur sa présence et ses actes, s'ensuit le dialogue suivant :

Hernani

Que faisiez-vous là ?

Don Carlos

Moi ? Mais, à ce qu'il paraît,

Je ne chevauchais pas à travers la forêt.

Hernani

Qui raille après l'affront s'expose à faire rire

Aussi son héritier²²

Dans cet exemple, Don Carlos répond à une question somme toute légitime, par un mot d'esprit sarcastique qui se veut blessant, ce qui n'échappe d'ailleurs pas à Hernani. Le terme « railler » est symptomatique de la manière dont l'attaque est perçue comme moquerie méchante par ce dernier, car, en ne prenant qu'un sens sur les deux possibles pour la question d'Hernani et en choisissant une réponse plus qu'évidente, le mot d'esprit renvoie à une supposée stupidité de l'interrogation et par là de l'interrogateur.

²² HUGO, Victor, *Hernani*, GF-Flammarion, 1996, p.39.

Aubouin le souligne : « L'esprit, a-t-on souvent remarqué, est porté à la critique plus ou moins agressive, tandis que l'humour est tolérant et indulgent²³ », or l'agressivité, la tolérance et l'indulgence sont des traits de caractère dont la variabilité dépend de la subjectivité de chaque individu.

Il existe dans l'esprit populaire un véritable amalgame entre humour et esprit, cette constatation repose sur une simple observation : tout trait d'esprit qui repose sur un jeu de mot, une remarque bien trouvée ou qui fait preuve d'un certain esprit d'à-propos est considéré comme humoristique. Or, comme Guirlinger le souligne « tous les mots d'esprit ne témoignent pas d'humour. Ils peuvent être ironiques, agressifs, cruels²⁴ ». Si cet amalgame s'impose de manière aussi prégnante, c'est parce qu'à un autre niveau, tous deux sont difficiles à normaliser linguistiquement, dans *Les Genres du discours*, Todorov souligne dans son chapitre sur les mots d'esprit :

je ne proposerai pas un cadre global, une explication d'ensemble. La raison en est que je n'ai pas l'impression de savoir exactement quelles sont les propriétés linguistiques des énoncés producteurs d'"esprit" [...] La plupart du temps, les théories de l'esprit saisissent en fait des structures communes à tout symbolisme linguistique²⁵

Or définir l'humour pose également un problème, cette difficulté sous-jacente aux deux genres est recoupée par une similarité de forme, qui non seulement rend complexe la partition d'un point de vue linguistique, mais qui induit en outre des erreurs de jugement chez le récepteur de l'esprit et de l'humour.

Ce qui va être déterminant dans la distinction, c'est l'intentionnalité que l'on peut estimer à partir des conditions et du contexte d'énonciation. Il faut souligner qu'au début du vingtième siècle, Baldensperger estime que « ce n'est que récemment que l'esprit a été considéré comme plus cruel que l'humour²⁶ », pour départager les deux

²³ AUBOUIN, Elie, *Les Genres du risible*, op. cit., p.86.

²⁴ GUIRLINGER, Lucien, *De l'Ironie à l'humour, un parcours philosophique*, Nantes, Pleins feux, coll. Version originale, 1999, p.43.

²⁵ TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du discours*, (« Le mot d'esprit »), Seuil, coll. Poétiques, 1978, p.283.

²⁶ BALDENSPERGER, Fernand, art. cit., p.200.

genres, le récepteur va faire appel à son jugement. Le choix de l'humour ou de l'esprit repose principalement sur deux phénomènes distincts : soit le récepteur est pourvu d'une forme d'empathie qui le pousse à sympathiser avec la victime, ce qui l'incite à condamner une plaisanterie par laquelle il se sent indirectement touché ; soit il détecte une intentionnalité maligne non assumée et estime que celle-ci remet en cause la valeur humoristique.

Or dans de nombreux cas, le bénéfice du doute est laissé à l'auteur, et toute plainte de la victime est sanctionnée. Dès qu'une remarque est cataloguée comme humoristique, elle ne peut plus être sujette à contestation, l'humour étant une sorte de valeur-refuge universelle, en manquer est considéré comme une tare. Bénéficiant de cette protection quasi divine, l'individu peut se permettre les remarques les plus blessantes ou les plus cruelles.

Sur un site d'anecdotes, une pêcheuse raconte qu'elle a attrapé un poisson d'un beau gabarit et a été photographiée avec. Les personnes qui l'accompagnaient ont fait circuler la photographie à son insu, accompagnée de la mention : Reine des morues 2008. Parmi les commentateurs, certains ont pris le parti de la victime en soulignant l'aspect offensant de la remarque, tandis que d'autres voyaient un humour peu fin mais pas méchant. Il est difficile de déterminer la volonté réelle des accompagnateurs dans cette histoire. Néanmoins, le contexte (ces derniers sont qualifiés de « connaissances » et la photographie a été trouvée sur un forum ce qui garantit un minimum d'anonymat) semble indiquer que la personne visée par la plaisanterie n'a découvert celle-ci que par inadvertance.

Or ne pas assumer une remarque de ce type en laissant la victime dans l'ignorance, laisse à penser que ceux-ci avaient conscience de la portée blessante de leur acte, et, que leur souhait était donc de rire aux dépens de la personne. Comme le rappelle Evrard « le mot d'esprit dans sa dénonciation brève et aiguë, isole et distingue celui qui lance des traits fielleux au détriment de sa victime²⁷ ». Or le même souligne deux pages plus loin l'importance de l'affectivité dans l'humour :

La démarche intellectuelle, la lucidité critique qui sous-tendent le mot d'esprit, le trait ironique ou le discours satirique se retrouvent dans l'humour. Mais à la

²⁷ EVRARD, Franck, *L'Humour, op. cit.*, p.39.

différence de l'esprit, avant tout intellectuel, qui procède d'une "tendance" hostile et agressive dans ses pointes aiguisée avec méchanceté affective et morale ou ses attaques ad hominem, le discours humoristique présente une coloration affective et morale. Sans sujet, sans cible clairement déterminée, il ne cherche pas à blesser²⁸

Il faut s'interroger sur les raisons qui poussent les rieurs à tout interpréter sous la bannière de l'humour, un élément de réponse peut être trouvé dans la psyché humaine. En effet, si la cruauté peut manifestement faire rire, ce n'est pas un fait évident à accepter, dès lors tout ranger au rayon humour permet de dédouaner le rieur : ce n'est pas méchant puisque c'est de l'humour, la victime n'a pas à se sentir blessée puisque ce n'est pas le but, et puisque ce n'est pas blessant, il est donc possible de rire de la victime sans être taxé d'inhumanité.

❖ L'idéologie et la connivence.

Dans ce développement, le terme d'idéologie recouvre un sens qui va de simple opinion à système de pensée constitué. Nous l'associons à la connivence, soit le fait de s'attacher ou de s'aliéner le récepteur du message, car l'idéologie se construit le plus souvent contre une autre idéologie et génère de ce fait entente et désaccord.

La satire est une critique assumée, plus ou moins virulente, qui défend un point de vue : « La satire est la représentation, critique et risible, d'un défaut observé dans la vie sociale ou sur le plan moral ; comme la parodie, elle reproduit comiquement une réalité observée ; mais ce comique comporte toujours une nuance d'agressivité²⁹ ». La satire comme « représentation » « d'un défaut » fonde donc son engagement sur le postulat d'une erreur de l'autre. Elle a alors une visée éducative, c'est ce qu'Evrard nomme son « but positif » : signaler l'erreur ou le défaut, c'est théoriquement appeler au changement. Pour ce faire, comme l'humour, elle use du « comique » qui lui attire les bonnes grâces de l'auditoire, mais elle va développer, en parallèle de la valeur risible, une « agressivité » où réside l'attaque idéologique.

²⁸ *Ibid.*, p.41.

²⁹ VAILLANT, Alain, *op. cit.*, p.10-11.

Contrairement à l'humour qui soulève une incongruité, signale une erreur, mais avec délicatesse, sans nécessairement mettre en avant sa conviction personnelle, la satire affirme et veut convaincre. On constate chez elle une absence de nuance : cela se traduit du point de vue du langage par le fait que la satire ne comprend qu'un décodage simple, tandis que le langage de l'humour réside dans un double code, ou, pour reprendre l'expression de Noguez, « un code au second degré, le code d'un code » et ne s'offre pas directement à la compréhension. La satire étant idéologique, le message qu'elle véhicule doit être assez évident pour que le récepteur n'ait aucun doute sur ce qu'il doit comprendre. L'humour laisse la liberté de se forger sa propre opinion, il dénonce avec commisération, alors que la satire tire à boulet rouge, comme pour marquer l'évidente justesse de son propos.

La virulence de la satire s'explique par la conviction qui l'anime, son implication exclut toute forme de compréhension du point de vue adverse :

La satire, c'est le vitriol, l'esprit caustique qui décape le réel, s'attaque à l'injustice et à la sottise. L'humour au contraire s'accompagne de tolérance et d'indulgence. Il est compréhensif et conciliant. La raison en est que l'humoriste s'identifie dans une large mesure avec son personnage, et même se décrit à travers lui³⁰

Le satiriste en choisissant son camp partage son auditoire en divers groupes, les pour, les contre, les neutres, les sympathisants, les antagonistes, etc. En s'aliénant une partie du public, il ruine alors toutes ses chances d'une adhésion totale à la vue qu'il défend. La satire n'a pas la propension à l'universalité de l'humour, et comme elle sert une cause contingente, elle dépasse parfois le cadre de la critique fondée et raisonnable pour prendre une valeur d'attaque personnelle :

Aux arguments rigoureux que l'intelligence dicte à toute personne, s'ajoute un moyen sûr, indéfectible : le mépris assorti d'une moquerie bien dosée qui rabat l'adversaire et lui fait perdre pied aux yeux d'un lecteur averti. La défaite de l'autre n'est pas seulement intellectuelle, sur le seul plan des idées, mais elle l'atteint aussi dans sa dignité. La satire a ceci de particulier qu'elle ravale au

³⁰ FAURE, Alain, « Jean Paul et le jeanpaulisme », *Rires et sourires littéraires*, Nice, Association des publications de la faculté des Lettres de Nice, 1994, p.145.

rang de victime, et ce, au niveau du discours seulement, celui qui, dans la réalité, est très souvent en position de force [...]

On serait tenté de retrouver ici des similitudes entre l'humoriste et le satiriste. Rappelons brièvement que l'humour, même s'il présente la réalité sous un jour absurde, ne veut en aucun cas faire de prosélytisme ni de militantisme armé d'ironie. De plus, la critique sous-jacente que présente l'humour est quelque peu neutralisée par le rebondissement humoristique, ce clin d'œil de connivence, bon enfant, complice, échangé entre l'humoriste et son allocataire³¹

Si le satiriste ne recherche pas le « clin d'œil de connivence » c'est parce qu'il a conscience que son choix idéologique ne lui permet pas de l'espérer. Ce phénomène s'accroît lorsque la satire dépasse les bornes de l'attaque raisonnée : en ravalant l'adversaire au rang de victime, en radicalisant ses opinions, le satiriste renforce la scission entre le public et avec une part de celui-ci. D'un côté, ceux qui adhéreront à sa cause, de l'autre, ceux qui soutiendront la cause adverse et son représentant, la bascule pouvant se faire chez les indécis en raison de leur empathie. Une attaque personnelle, dont la virulence semble injustifiée, peut mener à une prise de défense de la victime de la charge, qui n'est pas rationnelle, mais émotionnelle.

Par ailleurs, il est important de souligner que, si dans son étude Cazamian avance que « Bien des humoristes sont des satiriques, si la satire n'est pas essentielle à l'humour³² », la réciproque est exacte, l'humour, pris dans un sens général de drôlerie, est souvent corollaire de la satire, mais ne lui est pas essentiel. L'une des caractéristiques de celle-ci est qu'elle n'appartient pas nécessairement au patrimoine du risible. Lorsque l'aspect idéologique, la volonté de convaincre se font plus forts que l'aspect plaisant, la satire sort du domaine du risible pour entrer dans celui du sérieux.

Dans un texte satirique, la dimension cocasse n'est qu'une manière d'adoucir la forme du message afin que celui-ci passe plus facilement. Lorsque la satire outrepassé les limites pour dénoncer avec virulence, oublie la forme pour ne s'intéresser qu'au fond, elle perd sa valeur risible, son degré de lecture additionnel, ainsi que Vaillant le souligne : « le discours satirique est partagé entre la dynamique du rire et la logique

³¹ JARDON, Denise, *op. cit.*, p.216-217.

³² CAZAMIAN, Louis, *art. cit.*, p.615.

moralisatrice : équilibre malaisé à sauvegarder, où la gravité de la leçon risque de prendre le pas sur le comique du trait³³ ».

❖ Le sens.

Le premier rapport évident de l'absurde à l'humour est la participation du premier à la construction du second. Grossièrement, on peut dire que l'humour repose sur une dichotomie entre ce que le récepteur perçoit et ce qu'il doit percevoir, et, que cette dichotomie est plus ou moins signalée par une incongruité. Pour que l'humorisé interprète l'humour, il faut qu'il remarque que quelque chose cloche, et cet élément dissonant peut se repérer grâce à la présence de l'absurde.

Il constitue donc l'un de ces éléments que Noguez nomme « signifiants démasqueurs ». Il s'insère dans la première réception de l'humour et met en exergue une anomalie apparente de sens, il va déclencher une réaction naturelle de type « Non mais... Attendez une minute... » qui va pousser le récepteur à réfléchir à la proposition soumise. L'absurde peut alors être assez évident comme dans ce dialogue tiré de la bande-dessinée *L'Enquête Corse*. Tandis qu'il prend une chambre d'hôtel en Corse afin de retrouver Ange Léoni pour une affaire d'héritage, le héros, Jack Palmer, échange ces mots avec la propriétaire de l'établissement :

- Vous connaissez un nommé Ange Léoni, originaire de Rossignoli ?
- Je ne connais pas grand monde par ici... Nous ne sommes en Corse que depuis cinq générations³⁴

Dans ce cas, l'absurde est un vecteur permettant la reconnaissance de l'humour, il n'a pas de valeur en lui-même, et il est le plus souvent annulé par la résolution de l'énigme humoristique. Les exemples en sont assez nombreux, notamment dans le cas de l'enthymème, où l'humour se présente comme un syllogisme tronqué. Le dialogue tiré du film *La Famille Addams* « Il adorait les animaux et les enfants ! On n'a jamais rien pu prouver ! », fait immédiatement réagir l'auditeur par l'inadéquation absurde entre attendu et réceptionné.

³³ VAILLANT, Alain, *op. cit.*, p.11.

³⁴ PETILLON, *L'Enquête Corse*, Albin Michel, 2000, p.7.

Le second rapport qu'entretiennent l'humour et l'absurde est lié à la logique non plus apparente, mais à celle interne, de la proposition. Dans une petite annonce fictive, Pierre Dac imagine la demande suivante : « Monsieur atteint strabisme divergent cherche monsieur strabisme convergent pour pouvoir ensemble regarder les choses en face » Elle présente comme logique une idée qui n'est pas logique, et qui, même après réflexion, ne le devient pas spécialement. On peut, en se plaçant d'un point de vue singulier, selon lequel deux effets contraires s'annulent, estimer que l'idée avancée n'est pas totalement aberrante, mais dans les faits elle est belle et bien absurde, car elle tente d'astreindre à une loi des éléments qui ne peuvent y être assujettis.

Alors que la causalité est une nécessité humaine, l'absurde est un défaut de sens, il tend donc naturellement à générer de l'angoisse, comme le souligne Mayoux : « l'absurde [est] comme une réponse perpétuellement ironique et cruelle de l'événement à l'attente, à l'espoir, à la quête³⁵ ». Si l'humour intègre un certain niveau d'absurde, il présente un absurde particulier. Pour Duisit : « L'absurde de l'humour est un absurde aux résonances affectives³⁶ », autrement dit, tant que la situation reste dans le domaine de l'humainement acceptable, le filtre de la raison arrive à s'imposer et l'angoisse est circonscrite. Dans la scène d'ouverture du film d'animation *Fantastic Mr. Fox* se trouve le dialogue suivant :

- *We take the shortcut or the scenic route ?*
- *Let's take the shortcut.*
- *Aw... But the scenic route is so much prettier.*
- *OK, let's take the scenic route.*
- *Great ! It's actually slightly quicker anyway³⁷*

³⁵ MAYOUX, Jean-Jacques, *L'humour et l'absurde : attitudes anglosaxonnes, attitudes françaises*, Oxford, Clarendon Press, 1973, p.22.

³⁶ DUISIT, Lionel, *Satire, parodie, calembour : esquisse d'une théorie des modes dévalués*, Saratoga, coll. Stanford French and Italian Studies, 1978, p.77.

³⁷ ANDERSON, Wes, *Fantastic Mr Fox*, 20th century fox, États-Unis, 2009. Transcription du dialogue en version originale : <http://www.imsdb.com/scripts/Fantastic-Mr-Fox.html>, date de consultation 10 août 2010.

- Nous prenons le raccourci ou la route panoramique ?
- Prenons le raccourci.
- Oh... Mais la route panoramique est tellement plus jolie.
- Ok, prenons la route panoramique.
- Génial ! De toute manière, elle est en fait légèrement plus rapide.

Sous les abords de la banalité et d'une apparente normalité, cette conversation se révèle totalement absurde, le choix prosaïque et sans profondeur entre un raccourci et un chemin panoramique est finalement court-circuité par la révélation finale : la route panoramique est plus rapide que le raccourci. Le spectateur cherche alors la logique interne qui consiste à nommer raccourci un chemin qui ne permet pas de gagner du temps (alors qu'au terme, il s'agit là de sa raison d'être) la réponse s'impose : celle-ci n'existe pas. Pourtant cette scène ne provoque pas d'anxiété, elle fait rire car elle ne bouscule pas réellement l'ordre du monde.

L'absurde peut aller beaucoup plus loin dans la remise en cause des lois universelles, comme dans ce dialogue, tiré de *Zblucops*, une bande-dessinée qui érige le délire au rang d'art. Narrant la vie mouvementée d'un commissariat de police et de ses agents, qui sont plus atteints les uns que les autres, l'œuvre s'arrête un instant sur la dramatique romance de Valentine, une belle mais violente et acariâtre policière, et Flavien, un séduisant repris de justice. Après lui avoir raconté une histoire rocambolesque pour justifier une disparition de plusieurs années, Flavien en vient à la raison qui l'a poussé à retrouver Valentine. Profitant des spécificités propres à la bande-dessinée, le découpage des cases et les éléments visuels démasqueurs, les auteurs déroulent la révélation tant attendue en cascade, maintenant ainsi le suspense, grâce à de continuelles ruptures de la parole.

La confession, Fabien attend un enfant qu'il pense être de Valentine, est la première incohérence symptomatique de l'absurde, « Mais enfin, c'est impossible !!!... », le lecteur s'attend logiquement à un rappel à l'ordre biologique, au lieu de quoi, surgit de manière totalement inattendue une impossibilité temporelle, « On s'est pas vu depuis cinq ans ». Dans l'univers de *Zblucops*, Valentine incarne un personnage relativement sensé et la voilà qui accepte comme une évidence la grossesse de Flavien. La construction accentue l'aspect délirant de la situation, qui aboutit à une conclusion hallucinante, tant elle semble en porte-à-faux avec le déballage émotionnel qui a précédé : « Crotte... T'as raison ». La case suivante enfonce le clou, Flavien se posant alors une question d'un réalisme pragmatique, qui, par sa normalité même, ancre ce qui précède dans le non-sens : « ... Mais alors qui... ».



Cet exemple va plus loin dans l'absence de logique que la remise en cause d'une idée communément admise, il envoie promener les règles même de la nature humaine : la femme seule peut tomber enceinte. Pourtant le contexte, tout comme la manière de le présenter et de l'amener en fait un moment humoristique : il est un fait, établi par le pacte de lecture, que l'univers de *Zblucops* n'est pas soumis aux mêmes lois que le nôtre. Dans un monde autorisant la gestation masculine, celle-ci n'est pas absurde, elle ne le devient qu'au regard d'une échelle de valeur externe.

La citation de Lichtenberg, tirée d'une liste censée présenter les effets d'un « collectionneur insensé » mis en vente à sa mort : « 1. Un couteau sans lame auquel manque le manche³⁸ », bien qu'encore drôle, ouvre la voie vers la sortie du risible de l'absurde. Dans ce cas, il n'y a pas de tentative pour créer un semblant de logique comme pour le dialogue de Fantastique M. Fox, il n'y a pas de rationalité sous-jacente qui apparaît après coup à l'instar de *Zblucops* : un couteau sans manche et sans lame ne peut pas être défini comme couteau, car il ne reste plus rien de sa nature, il ne subsiste aucun des éléments essentiels au concept de couteau. Le récepteur se retrouve confronté à un vide ontologique que rien ne comble, et s'il ne le juge pas inquiétant, c'est parce que la phrase prend place dans un texte drôle.

L'absurde risible se rapproche de l'humour car il s'accompagne d'une caresse sur la tête, il se place dans le rôle du grand frère. Tout en mettant en scène des incohérences majeures, il les accompagne d'un clin d'œil signifiant « ce n'est pas aussi grave que ça en a l'air ». Bien sûr le rire qui l'accompagne est celui de la compréhension de l'existence de l'incompréhensible, mais celle-ci est bénigne : ne pas tout comprendre ne pose pas de problème et le monde ne va pas s'arrêter de tourner pour autant.

Mais lorsque l'absurde s'éloigne de ce mode tendre, il perd le rire et se rapproche d'une forme de cruauté. En effet, en dehors de la folie et des états seconds, le jugement humain passe systématiquement par le filtre de la conscience ; l'absurde cruel refuse ce filtre qui lui semble mensonger, il va ignorer ce besoin, cette nécessité pour

³⁸ LICHTENBERG, Georg Christoph, « Inventaire d'une collection d'ustensiles se trouvant dans la maison de Sir H. S. et qui doivent être vendus aux enchères publiques la semaine prochaine » (17..), *Alliage, culture – science – technique n°44*, publié en 2000, http://www.tribunes.com/tribune/alliage/44/Lichtenberg_44.htm, consulté le 17 février 2010.

l'être humain d'être rassuré sur ce qu'il perçoit comme étant l'ordre des choses. En privilégiant une forme d'absolu dans l'absence de sens, l'absurde exclut d'apporter le réconfort que l'humour offre.

Ce qui différencie l'absurde risible de l'humour, c'est qu'il n'y a pas d'interprétation possible de l'absurde. Alors qu'il tente de faire croire l'inverse en se parant de beaux atours, il n'existe pas de sens caché, on peut estimer que l'absurde se situe au degré zéro de l'interprétation, il n'a pas de second degré, car il n'en a même pas de premier. Mais comme il tente de dissimuler cette inexistence, les récepteurs recherchent le sens et finissent par être déçus. L'absurde peut alors, en fonction de la matière qu'il a traité, conserver sa drôlerie ou devenir angoissant. L'absurde est déceptif du point de vue de la raison, l'humour, lui, propose systématiquement un rétablissement de la logique, même si le sens qui en découle peut paraître insensé. Au final l'absurde laisse au récepteur un sentiment diffus d'angoisse, là où l'absurde à visée humoristique ne laisse que du plaisir.

❖ Le grotesque.

Si le grotesque va bénéficier d'un court mais panoramique paragraphe, c'est en raison de la quasi absence de rapprochement entre ce dernier et l'humour. En effet, le grotesque dans sa définition bakhtinienne, c'est-à-dire l'exagération, la déformation du corps, l'inversion des valeurs, du sublime et du sacré, le rabaissement du pouvoir, et l'hypertrophie de la vie matérielle et corporelle, n'est pas associé à l'humour, en grande partie en raison de sa nature formelle et de la spécificité des résultats recherchés, sans doute aussi parce que son déclin a commencé alors même que débutait l'ascension de l'humour.

Néanmoins, il faut remarquer que sa définition populaire, une déformation démesurée voire ridicule, est usitée comme signifiant démasqueur. Comme l'absurde peut déclencher un réflexe de méfiance envers le sens, le grotesque provoque un sursaut de perplexité, l'affirmation paraît trop énorme, si elle n'est pas insensée, mais elle semble toutefois exagérée.

❖ Le comique.

Au contraire du mot d'esprit ou de l'ironie qui semblent parfois inextricables de l'humour, le comique prête rarement à confusion³⁹ avec ce dernier ; pourtant, lorsque l'on essaie de définir de prime abord ce qui les différencie, cela ne se révèle pas si évident. Pour éviter cette déroute, il convient d'abord de remettre en place les éléments et de commencer par admettre la multiplicité du comique. Tout comme l'humour, il n'est pas unique, il se départage en sous-catégories sujettes à des variations du niveau d'interprétation : le comique de geste ou de répétition se signale par une lecture essentiellement au premier degré, celui de mots ou de mœurs oscille entre premier et second degré... Une fois la partition réalisée, il est possible d'écarter les variétés de comique qui ne risquent pas de provoquer de hiatus avec la catégorie humoristique. Ceci fait, l'on conserve le comique de caractère, de langage (dans son aspect le plus complexe) et celui de mœurs.

Dans le cas des comiques de caractère et de mœurs, on peut déjà souligner que la différence fondamentale se situe dans la différence de qualité de la connivence entre émetteur, récepteur et victime. Pour résumer, le comique rit de, là où l'humour rit avec, voire de lui-même autant que de l'autre. Maya le rappelle de manière préliminaire dans son article sur l'humour noir :

si dans le comique nous rions des mésaventures d'autrui, de ses attitudes grotesques, de ses comportements raides ou maladroits, des détails de tout ce qui nous choque en lui, dans l'humour, nous rions de nos propres mésaventures, de nos propres réactions, attitudes et comportements, des détails qui nous rendent ridicules, *une façon de sauvegarder le moi intime*⁴⁰

Le comique vise l'autre, mais cette altérité qui est mise en exergue n'est pas anodine, elle se prête au rire par son anormalité. Moura le souligne « Le comique a le souci de la norme, c'est ce qui le pousse à faire rire les autres⁴¹ », il propose donc un rire qui a valeur de sanction sociale.

³⁹ Nonobstant les difficultés déjà évoquées de l'utilisation du mot comique comme terme générique pour désigner l'ensemble des phénomènes du risible et la fâcheuse tendance postmoderne à recouvrir du mot humour tous les phénomènes du risible.

⁴⁰ MAYA, Tristan, *D'un essai de définition de l'humour noir*, Synthèses, n°217-218, 1964, p.352, en italique dans le texte.

⁴¹ MOURA, Jean-Marc, *Le Sens littéraire de l'Humour*, PUF, Hors collection, 2010, p.226.

C'est le rire qui frappe Harpagon dans *L'Avare*, Argan dans *Le Malade imaginaire*, pour le comique de caractère ; Tartuffe ou le docteur Knock, dans les pièces éponymes, pour le comique de mœurs. Ces deux types de comique consistent donc en la mise en avant de particularités, de traits moraux ou d'attitudes. Détonnant dans le mauvais sens du terme, ils mettent en lumière ce que ceux-ci ont de plus ridicule ou amoral, pour rappeler qu'il ne s'agit pas là d'exemples à suivre, pour les désigner comme erreurs. Moura explique cette attitude : « Alors que le comique vise à provoquer un rire direct et franc, introduisant une communauté de croyance entre le lecteur et une figure auctoriale fiable et cohérente », juste avant de préciser « l'humoriste ne propose aucune croyance simple⁴² ».

L'humour ne fait que soulever une incongruité, au contraire du comique qui crée une distance critique, un camp dans lequel il appelle le public à venir le rejoindre, en rejetant ce que le comique appelle à repousser, que ce soit l'hypocrisie religieuse ou les mariages non consentis. L'humour ne se place d'aucun côté, et s'il prend partie, il ne le signale surtout pas.

En élargissant le champ de réflexion, on s'aperçoit que le comique appelle un rire de sanction contre le désordre, que celui-ci soit positif ou négatif. Cohen dans « Comique et poétique » cite en exemple une scène issue du film *L'Émigrant*, dans laquelle Charlie Chaplin, penché au bastingage d'un bateau sur une mer en furie, semble de dos en proie au mal de mer. Lorsqu'il se retourne, il est en réalité ravi d'avoir pêché un superbe poisson. Cet exemple permet au critique de remettre en cause une théorie, selon laquelle le rieur rit par un mélange de compassion et de sentiment de supériorité, pour mettre plutôt en avant l'effet de surprise, l'élément discordant entre attendu et constaté.

Lorsqu'une surprise contredit la logique des choses, le rire frappe. Le désordre qu'elle introduit peut être négatif : un noble qui ne se comporte pas comme il le devrait, ou positif : un homme qui devrait être malade et qui est en réalité pleinement heureux. Une fois la surprise passée, ce désordre apparaît comme le tenant d'une logique jusqu'alors masquée, le comique peut décider de se ranger à cette nouvelle rationalité pour la poursuivre.

⁴² *Ibid.*, p.245.

C'est dans deux extrêmes contradictoires que le comique de langage se différencie de l'humour. Le comique de langage peut en effet être totalement discordant entre ce qui est dit et ce que le personnage devrait dire :

Figaro, feignant d'assurer son habillement.

Je m'étais sali sur ces couches, en tombant ; je me changeais.

Le Comte

Faut-il une heure ?

Figaro

Il faut le temps.

Le Comte

Les domestiques ici... sont plus longs à s'habiller que les maîtres !

Figaro

C'est qu'ils n'ont point de valet pour les y aider⁴³

Ou au contraire, que le discours est totalement cohérent avec le personnage, comme lorsqu'au début de *Le Malade imaginaire*, Argan fait ses comptes d'apothicaire :

ARGAN, seul dans sa chambre assis, une table devant lui, compte des parties d'apothicaire avec des jetons ; il fait parlant à lui-même les dialogues suivants.— Trois et deux font cinq, et cinq font dix, et dix font vingt. Trois et deux font cinq. « Plus, du vingt-quatrième, un petit clystère insinuatif, préparatif, et rémollient, pour amollir, humecter, et rafraîchir les entrailles de Monsieur. » Ce qui me plaît, de Monsieur Fleurant mon apothicaire, c'est que ses parties sont toujours fort civiles. « Les entrailles de Monsieur, trente sols ». Oui, mais, Monsieur Fleurant, ce n'est pas tout que d'être civil, il faut être aussi raisonnable, et ne pas écorcher les malades. Trente sols un lavement, je suis votre serviteur, je vous l'ai déjà dit⁴⁴

⁴³ BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro* (acte II, scène 5), *La Mère coupable*, GF-Flammarion, 1965, p.188.

⁴⁴ MOLIERE, *Le Malade imaginaire* (acte I, scène 1), coll. Folio classique, Gallimard, 1999, p.45-46.

L'adéquation et l'inadéquation font rire de manière équivalente, parce qu'elles s'affirment toutes deux dans l'évidence d'un comportement décalé par rapport à une norme que celle-ci soit sociale, morale... Le langage du comique est plus direct que celui de l'humour, il démasque systématiquement, ne laisse pas de place à l'ambiguïté qui est la marque du langage humoristique. Le langage comique n'est jamais en demi-teinte, il affirme une vérité.

L'humour ne donne pas de clef d'interprétation, il laisse le récepteur tirer sa propre conclusion de son propre raisonnement. Le langage comique, lui, indique le bon sens de l'interprétation. Dans l'exemple de *Le Mariage de Figaro*, le discours est comique, car il ne laisse aucune place au doute : à un reproche sur un point précis, les problèmes de rapidité, est formulée une réponse inadéquate, tant par rapport au ton qu'au rang, mais dont le résultat est sans appel : la critique, somme toute légitime, est rendue caduque par le rire. En riant, le spectateur accepte la victoire de Figaro et l'ordre des choses que ce dernier défend.

❖ La parodie.

Nous commençons l'étude par une assez longue variation sur la liaison entre parodie et humour. Paradoxalement, nous allons voir que la longueur de cet appendice est inversement proportionnel au rapport établi par les différents exégètes. Néanmoins, cette extension de nos propos est absolument nécessaire en raison de la déviation de l'utilisation des termes et de la définition, et de l'humour, et de la parodie, dans ce que Gérard Genette appelle la *vulgate*, autrement dit la langue populaire.

➤ Définir la parodie.

La parodie partage avec l'humour un problème évident de définition et d'utilisation outrancière du terme, comme le note Sangsue dans son ouvrage *La Parodie* :

Utilisée à tout propos, la notion de parodie reste incertaine, et c'est à se demander si ce n'est pas cette incertitude même qui fait son succès. L'aspect savant du terme doit aussi le rendre séduisant et expliquer qu'il soit utilisé sans

discernement, comme une sorte de passe-partout critique, dès qu'il est question d'imitation⁴⁵

Tout comme l'humour est considéré aujourd'hui comme le mot applicable à toutes manifestations de la drôlerie, la parodie semble celui approprié pour parler d'imitation.

Avant d'aborder la question du rapport entre l'humour et la parodie, il faut donc commencer par délimiter cette dernière. Sangsue ou Genette proposent une génétique de la parodie qui met en exergue l'évolution historique de la notion. La présente étude retient comme fondement de sa définition l'état qui ressort des recherches du vingtième siècle.

La parodie est ambivalente, Bouillaguet le souligne, celle-ci « apparaît dès lors à la fois comme une classe de textes et une pratique pourvue de caractères généraux⁴⁶ » ; dans le second cas, la parodie est une figure de style qui « procède à un *détournement* de l'œuvre dont elle s'inspire » dans le « *but de faire rire*⁴⁷ », pas par une exacte imitation, qui est le domaine du pastiche, mais par l'utilisation de références plus ou moins distordues. C'est ce que Sangsue qualifie de parodie « rhétorique », elle œuvre entre la citation et le texte court, et peut être utilisée comme générateur de drôlerie, c'est-à-dire, et ce cas de figure se retrouve aussi avec l'ironie, être repérable dans un écrit appartenant à une autre catégorie du risible, tels la satire ou l'humour.

La première relation entre la parodie et l'humour est donc la possibilité pour ce dernier d'utiliser la première comme technique. Elle est alors ponctuelle et s'insère dans le cadre général humoristique d'un ouvrage comme un simple plaisir ludique, nous la retrouvons dans la sous-partie suivante sous l'appellation *humour d'initié*. Cette forme n'est déjà plus réellement parodie sous la plume de Genette, car l'« hypertextualité ponctuelle et/ou facultative [...] relève à (s)es yeux de l'intertextualité », cette dernière étant « une relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre⁴⁸ ».

⁴⁵ SANGSUE, Daniel, *La Parodie*, Hachette, coll. Contours littéraires, 1994, p.7.

⁴⁶ BOUILLAGUET, Annick, *L'Écriture imitative. Pastiche, parodie*, collage, Nathan, coll. Série « Littérature », 1996, p.13.

⁴⁷ BACRY, Patrick, *Les Figures de style*, Belin, coll. Sujets, 2000, p.257, en italique dans le texte.

⁴⁸ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Seuil, coll. Points : essais, 1992, p.19 et p.8.

Lorsque la parodie n'est pas figure, elle devient un genre du risible et c'est alors que commence la difficulté de sa délimitation interne et externe. Historiquement, la définition de la parodie oscille entre des théories extrêmement lâches et d'autres très restrictives.

À la suite des formalistes russes, Bakhtine, puis les analystes anglo-saxons, comme Hutcheon, proposent une définition large de la parodie qui s'appuie avant tout sur des études pragmatiques et/ou herméneutiques. Pour le premier, Sangsue note « Le grand intérêt de la démarche de Bakhtine est en effet de s'interroger, au-delà de ses différentes formes, sur la valeur de la parodie, sur ses implications culturelles et idéologiques⁴⁹ », la parodie prend alors une valeur de « possibilité de renouvellement du procédé » littéraire et se transforme en « une prise de distance » qui n'entraîne pas pour autant « une rupture avec l'altérité impliquée par le dialogisme », p.43.

Pour Hutcheon, le domaine de la parodie va au-delà du comique et s'applique au sérieux, « La parodie n'est pas un trope comme l'ironie : elle se définit normalement non pas en tant que phénomène *intratextuel* mais en tant que modalité du canon de l'*intertextualité* [...] la parodie est à la fois la déviation d'une norme littéraire et l'inclusion de cette norme comme matériau intériorisé⁵⁰ ». Elle se définit par un éthos non marqué, comprenant une gamme d'état allant de neutre à contestataire en passant par respectueux. Sangsue note que, chez Hutcheon, la parodie prend une valeur ambivalente à la fois « conservatrice en ce qu'elle reproduit des modèles qui font autorité, et révolutionnaire dans la mesure où elle le fait en les détournant, en introduisant de la différence dans la continuité⁵¹ ». Pour le commentateur, le grand défaut de la théorie d'Hutcheon est de dissoudre la spécificité de la parodie en la fusionnant quasiment avec l'intertextualité.

En structuraliste, Genette a resserré l'acception du mot, déplorant son usage trop aléatoire, y compris dans la critique. À partir de la théorie générale de l'hypertextualité, « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai bien sûr *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire », p.13, il propose dans son

⁴⁹ SANGSUE, Daniel, *op. cit.*, p.41.

⁵⁰ HUTCHEON, Linda, « Ironie, satire, parodie », *Poétique*, Seuil, n°46, 1981, p.143.

⁵¹ SANGSUE, Daniel, *op. cit.*, p.55.

ouvrage, *Palimpsestes*, de subdiviser l'écriture imitative en trois régimes, le ludique, le satirique, le sérieux, et, en deux relations, l'imitation, la transformation.

Les trois régimes renvoient à l'aspect « fonctionnel » du texte, autrement dit à son intention : faire rire, se moquer, rendre hommage... Tandis que les deux relations considèrent la modification subie par l'hypotexte, ce qui est résumé par Daniel Sangsue de la manière suivante : « Rappelons schématiquement que la transformation s'en prend à un *texte*, alors que l'imitation reproduit un *style*, une manière⁵² ». Ainsi articulée, la parodie devient la transformation ludique d'un texte, à savoir un « pur amusement ou exercice distractif, sans intention agressive ou moqueuse⁵³ ». Les autres relations entrent dans le domaine du non-sérieux, et par ricochet du risible, étant : le « pastiche » ou l'imitation ludique, le « travestissement » ou la transformation satirique et la « charge » ou l'imitation satirique.

Cette définition limitative, et Genette le reconnaît lui-même, pose le problème de la préexistence dans la « vulgate » de la parodie dans son acception très large. La clarté de la répartition genettienne (même si, comme il le signale, les cloisons de son système sont loin d'être étanches) se collète à cette extension antérieure, fruit d'habitudes profondément ancrées que le critique ne peut effacer.

Sangsue, faisant preuve de pragmatisme (au sens philosophique du terme), refuse de laisser totalement de côté les définitions plus populaires de la parodie « pour la bonne raison qu'elles sont entrées très fortement dans l'usage et que les écrivains eux-même y ont parfois recours⁵⁴ ». Il propose donc à la fin de son ouvrage une définition qui tient compte des écueils des théories précédentes : « La parodie serait ainsi la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier », p.73-74. Cette analyse, qui mêle tradition et modernité, laisse une alternative interprétative : « Intégrer les trois dimensions du ludique, du comique et du satirique à la définition de la parodie, c'est laisser ouverte la possibilité de prendre en compte des textes où la proportion de ces régimes est difficilement décidable ».

Néanmoins, et sauf mauvaise interprétation induite par Genette de cette conclusion (lequel distingue, par l'intermédiaire des relations d'imitation et de transformation, deux rapports à l'hypotexte : « il n'y a de pastiche que de genre [...] on

⁵² *Ibid.*, p.65.

⁵³ GENETTE, Gérard, *op. cit.*, p.43.

⁵⁴ SANGSUE, Daniel, *op. cit.*, p.74.

ne peut parodier que des textes singuliers ; on ne peut imiter qu'un genre », p.111) évoquer seul « un texte singulier » comme support de la parodie, c'est amputer celle-ci de son aspect le plus général, ou, dit autrement, la minorer de sa partie la moins soudée à l'hypotexte. Comme la littérature en illustre l'existence, *Tristram Shandy* ou *Don Quichotte*, nous élargissons la définition de la parodie de Sangsue à un genre ou un style, nous la qualifions, pour éviter toute confusion avec la nomenclature genettienne, de *parodie au sens large*.

➤ La parodie et l'humour.

Une fois définie ce qu'est la parodie au sens large, il faut souligner qu'un certain nombre de critiques ne la mettent jamais en relation avec l'humour. Hutcheon étudie exclusivement les rapports entre « Ironie, parodie, satire », Jardon dans la vingtaine de pages qu'elle consacre à la parodie dans *Du comique dans le texte littéraire*, n'emploie jamais le mot humoristique pour la qualifier. Chez Sangsue, l'emploi est anecdotique, alors même que la satire et l'ironie trouve largement leur place dans sa définition, rappelant le point de vue de Genette : la « Parodie comport(e) irrésistiblement la connotation de *satire* et d'*ironie* », p.38.

Evrard voit dans le rapport parodie et humour des traits communs : transgression, distance critique, métalangage, savoir partagé... Partant de ces attributs, il conclut à l'existence d'un humour parodique qui « naît du contraste entre l'élaboration du signifiant et la trivialité du signifié », p.73 et se limite à des formes brèves emblématiques d'un ramassement et d'une condensation de la pensée. Cette brève réflexion amorcée, la sous-partie intitulée « La parodie » court de la page 70 à la page 73, et peut être étendue jusqu'à la page 74, si l'on tient compte de la récurrence de la notion dans « L'humour comme jeu ». Le critique insiste sur la finalité pragmatique qui établit le rapport entre humour et parodie : leur portée ludique.

Les occurrences les plus intéressantes du rapport humour et parodie se trouvent chez Genette, non en terme de quantité, loin s'en faut, mais en terme d'ouverture du champ de réflexion. Il commence par introduire succinctement l'humour au tout début, p.46, de *Palimpsestes* :

Au reste, je ne doute pas que la tripartition des régimes ne soit fort grossière [...] et l'on pourrait assez bien l'affiner en introduisant trois autres nuances dans le spectre : entre le ludique et le satirique, j'envisagerais volontiers celle de l'*ironique* [...] entre le satirique et le sérieux, celle du *polémique* [...] entre le ludique et le sérieux, celle de l'*humoristique*

Mais il ne s'avance pas sur la définition de l' « *humoristique* », se contentant d'évoquer à l'appui de ce régime les œuvres de deux auteurs, Jean Giraudoux et Thomas Mann, laissant le lecteur dans le flou quant à sa portée réelle. La suite de l'étude prouvant que le régime ludique peut être spécifié comme relativement comique, le régime humoristique de l'écriture imitative se trouverait donc à l'extrême bout de l'intention de faire rire sans aucune moquerie, par pur jeu et pour le pur plaisir, et, par effet d'un schéma circulaire, cesserait d'appartenir, à un moment M, au risible en rejoignant le sérieux.

Il est remarquable qu'au cours de toute la partie de *Palimpsestes* qui traite de la parodie au sens large, c'est-à-dire, et il est important de le rappeler ici, dans ses acceptions non-sérieuses, nous n'avons pas relevé le terme humour ; en revanche, dans la partie qui s'intéresse à la transposition, ou transformation sérieuse, il réapparaît pour qualifier les deux écrivains sus-nommés.

C'est l'œuvre théâtrale de Giraudoux, auteur qui a retravaillé à sa manière de nombreux mythes antiques (*Electre*, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* ou encore *Amphitryon* 38), qui va apporter l'éclairage le plus marquant sur le régime humoristique. Genette, qui souligne plusieurs fois l'humour de Giraudoux, le qualifiant de « sophistiqué », y fait principalement référence dans la partie de sa réflexion traitant de la transposition sémantique :

Nul ne peut se flatter d'allonger un texte sans y ajouter du texte, et donc du sens, ni de raconter "la même histoire" selon un autre point de vue sans en modifier, pour le moins la résonance psychologique [...]

L'effet dominant, je l'ai dit, est désormais une transformation thématique qui touche à la signification même de l'hypotexte : je réserve pour cet effet le terme de transformation *sémantique* [...] deux autres pratiques transformationnelles qui sont la transposition *diégétique*, ou changement de

diégèse, et la transposition *pragmatique*, ou modification des événement et des conduites constitutives de l'action⁵⁵

Le dramaturge s'illustre avant tout dans la modification du sens de l'œuvre : « parce que Giraudoux ne se prive pas d'exhiber le caractère paradoxal d'un thème qu'il maintient constamment à la frontière ambiguë du ludique et du sérieux », p.491. Comme dans la scène 4 de l'acte I de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, qui voit cet échange à propos de l'enlèvement d'Hélène, un acte portant en lui-même sa gravité, entre un Pâris badin et un Hector inquiet mais cherchant à relativiser :

Hector

Félicitations, Pâris. Tu as bien occupé notre absence.

Pâris

Pas mal. Merci.

[...]

Hector

Très intéressant ! Mais tu crois que cela vaut une guerre, de permettre à Pâris de faire l'amour à distance ?

[...]

Hector

C'est une enquête. Tâche pour une fois de répondre avec précision. Tu n'as pas insulté la maison conjugale, ni la terre grecque ?

Pâris

L'eau grecque, un peu. Elle se baignait.

[...]

Hector

Tu n'as pas lâché le premier sur les échos ce mot qu'ils doivent tous redire en ce moment au mari trompé ?

Paris

Non. Ménélas était nu sur le rivage, occupé à se débarrasser l'orteil d'un crabe. Il a regardé filer mon canot comme si le vent emportait ses vêtements.

⁵⁵ GENETTE, Gérard, *op. cit.*, p.418, en italique dans le texte.

Hector

L'air furieux ?

Paris

Le visage d'un roi que pince un crabe n'a jamais exprimé la béatitude⁵⁶

Cette valse hésitation, emblématiquement giralducienne, autour de la belle langue, des bons mots, du dramatique en action, du tragique en devenir, du grotesque et du bas-corporel, est constitutive pour Genette du régime humoristique. Cette définition n'est toutefois pas donnée telle quelle, nous l'extrapolons des rares occurrences du texte, des exemples que le critique tire de l'œuvre de Giraudoux et de notre propre connaissance de celle-ci. Elle nous semble pourtant pertinente dans la mesure où Genette conclut quasiment *Palimpsestes* (à la fin de l'avant-dernier paragraphe, à la page 558 sur un ouvrage en comprenant 559) en revenant sur la notion d'humour :

L'hypertexte à son mieux est un mixte indéfinissable, et imprévisible dans le détail, de sérieux et de jeu (lucidité et ludicité), d'accomplissement intellectuel et divertissement. Cela, bien sûr et je l'ai dit, s'appelle l'humour, mais il ne faut pas abuser de ce terme, qui presque inévitablement tue ce qu'il épingle : l'humour officiel est une contradiction dans les termes

Si l'on tient compte de la définition du régime humoristique donnée plus haut, cette dernière remarque laisse l'impression que l'humour constitue un absolu de l'écriture imitative, un mélange parfaitement adéquat de lucidité et de ludicité, ce qui, nous le verrons, est une manière plutôt pertinente de concevoir le sens de l'humour. Mais elle dit également la méfiance du critique envers une notion piégée et elle-même difficile à définir.

Finalement, toute la difficulté qu'il y a à établir le rapport entre humour et parodie au sens large tient à l'incertitude qui entoure les deux notions. Dans la vulgate, une même œuvre peut-être qualifiée d'humoristique ou de parodique selon le commentateur. Nourri de cette ambiguïté, l'exégète doit apprendre à faire la part entre

⁵⁶ GIRAUDOUX, Jean, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), *Théâtre complet*, Le Livre de poche, coll. La Pochothèque. Classiques modernes, 2002, p.480-481.

les différentes intentionnalités qui innervent la parodie. La parodie humoristique est difficile à différencier de la simple parodie ludique, pourtant l'appartenance, qu'avance Genette, du régime humoristique au domaine de la transformation sémantique permet d'envisager un sens extra-littéraire (au corps défendant de ce dernier bien sûr) : la parodie humoristique est celle qui use des poncifs d'un genre, sans esprit critique et avec une part d'admiration, dans le but de signaler subtilement, en le rendant risible, un élément qui lui semble défectueux ou sujet à caution. C'est ce qu'illustre le film *Qui veut la peau de Roger Rabbit ?*⁵⁷.

Partant du principe de la cohabitation du monde « réel » et du monde des *toons*, personnages de dessins animés, l'œuvre raconte l'histoire d'Eddie Vaillant, détective privé devenu dépressif et alcoolique suite à la mort de son frère, tué par un *toon*, et de Roger Rabbit, une vedette lapin *toon*, azimuté comme tout *toon* qui se respecte. Ce dernier, injustement accusé de meurtre, se menotte à Eddie, qui se retrouve bien malgré lui obligé de le protéger. Le film reprend les décors (le bureau d'Eddie), les personnages (le privé alcoolique), ou les standards des classiques des films noirs (la scène de chant de la sculpturale Jessica Rabbit) et les mêlent aux personnages emblématiques des dessins animés (Mickey, Titi, Betty Boop), brassant loufoquerie des *toons* et noirceur en jouant sur le principe de l'introduction d'un élément discordant.

Dans un film noir, l'une des scènes attendues est la rencontre entre le privé et une belle femme mystérieuse et sensuelle qui se révèle être un nid à problème. Elle a lieu dans *Qui veut la peau de Roger Rabbit ?*, mais est désamorcée par la tenue finale du détective qui se retrouve vêtu d'une chemise, d'un caleçon et de très seyants remonte-chaussettes. Le personnage du juge Doom, inventeur de la « trempette », seul moyen de tuer définitivement un *toon*, est particulièrement représentatif : il introduit la mort, un élément dissonant car tragique, dans le monde non-tragique des *toons*, sans toutefois réussir à contrer totalement leur joyeuse folie. Les motivations du juge, qui n'apparaissent qu'à la toute fin du film, semblent absurdes aux personnages *toons* et humains, pourtant, elles sont interprétées par le spectateur, sinon comme rationnelles, du moins comme malheureusement envisageables.

Ici la parodie n'a aucune volonté satirique, elle ne remet pas en cause les règles du film de détective, elle joue avec malicieusement. Mais cet aspect ludique n'est pas gratuit, le personnage du juge réintroduit le sérieux, en amenant dans la mythologie du

⁵⁷ ZEMECKIS, Robert, *Qui veut la peau de Roger Rabbit ?*, Touchstone Pictures, États-Unis, 1988.

film des considérations qui ont une résonnance dans le monde du spectateur. Ici sont réunies la lucidité et la ludicité propres au régime humoristique de la parodie selon Genette.

❖ L'ironie.

Ce segment de notre réflexion va se conclure avec l'étude du rapport entre ironie et humour, relation pour laquelle il y a, à l'inverse du grotesque, trop de substrats communs. Aubouin le note : « L'ironie est la forme d'esprit qui peut se rapprocher le plus de l'humour par son inspiration et sa forme⁵⁸ », l'ironie et l'humour sont des catégories sœurs.

➤ Définir l'ironie.

De même que pour la parodie, avant de pouvoir comparer l'humour et l'ironie, il faut commencer par décider de la valeur que l'on accorde au terme d'ironie. Comme le souligne Perrin « L'ironie fait partie de ces objets multiformes qu'on reconnaît semble-t-il au premier coup d'œil mais dont on hésite à spécifier les critères de détermination⁵⁹ ». De cet aspect protéiforme résulte une incertitude sur sa nature exacte. Or déterminer cette dernière est essentielle pour la compréhensibilité de la notion. Pour Vaillant, à la page 11 de son ouvrage *Le Rire* : « Au contraire de la parodie et de la satire, l'*ironie* n'est ni un genre, ni un ton ou un mode littéraire, mais un procédé ». Linda Hutcheon, elle, perçoit une double nature dans l'ironie ayant pour distinction d'appartenir à deux domaines distincts de la linguistique :

L'ironie est essentielle au fonctionnement de la parodie et de la satire, bien que ce soit de manière différente. Autrement dit, l'ironie jouit d'une spécificité double – sémantique et pragmatique – comme même Catherine Kerbrat-Orecchioni le suggère maintenant⁶⁰

⁵⁸ AUBOUIN, Elie, *Les Genres du risible*, op. cit., p.94-95.

⁵⁹ PERRIN, Laurent, « Note sur l'ironie comme objet de description linguistique », *Études de lettres*, Université de Lausanne, janvier-mars 1987, p.25.

⁶⁰ HUTCHEON, Linda, art. cit., p.141.

D'un point de vue strictement sémantique (champ de la linguistique qui s'intéresse au sens par l'étude des signifiés), l'ironie est donc un trope, une figure de style qui modifie le sens des mots :

Sur le plan sémantique, l'ironie se définit comme marque de différence de signification, à savoir comme antiphrase. Comme tel, elle se réalise de façon paradoxale, par une superposition structurale de contextes sémantiques (ce que l'on dit/ce que l'on veut faire entendre) : il y a donc un signifiant et deux signifiés⁶¹

La spécificité de l'*ironie sémantique* est donc une modification du sens qui repose sur une inversion non-explicite de celui-ci, puisque user d'antiphrase c'est dire ou écrire le contraire de ce l'on veut faire entendre. Cependant cette vision de l'ironie comme trope est remise en cause par Bacry :

C'est l'occasion de rappeler ici qu'on a longtemps considéré l'ironie comme faisant partie des tropes – cela dans la mesure où l'on croyait constater que dans tous les cas c'était à un changement de sens qu'aboutissait la figure.

En réalité il y avait là une erreur. Nous avons déjà dit qu'il n'existe que deux tropes (la métaphore et la métonymie) [...] De plus, s'il y a bien bouleversement sémantique dans l'ironie, les tropes eux n'aboutissent pas à un véritable changement de sens [...]

On peut toutefois [...] comprendre comment une telle erreur a été possible : ces deux séries de figures (tropes d'une part, figures d'ironie d'autre part) dépendent en effet l'une et l'autre du contexte⁶²

En définissant l'ironie comme « Manipulation du contenu sémantique d'un énoncé consistant à dire autre chose que ce qu'on veut faire entendre (à l'aide d'une antiphrase, d'une litote, voire d'une hyperbole, etc.)⁶³ », Bacry sort l'ironie du domaine de la figure de style et limite son acception, sans toutefois définir la nature exacte de celle-ci. : genre, ton, mode...

⁶¹ *Ibid.*, p.144.

⁶² BACRY, Patrick, *op. cit.*, p.23.

⁶³ HUTCHEON, Linda, art. cit., p.142-143.

L'avantage que représente pour le critique l'idée d'une *ironie sémantique* qui se définit comme trope, c'est qu'elle intègre dans un seul concept rhétorique l'utilisation de plusieurs figures de style réunies par un objectif commun : manipuler l'énoncé. Elle crée un palier qui permet d'évoquer une utilisation stylistique, sans entrer dans le détail des figures utilisées. Elle permet également de différencier *a posteriori*, dans les écrits critiques, l'ironie en tant qu'élément constitutif d'un autre phénomène du risible et l'ironie en tant que catégorie de ce dernier. Cette dernière se définit principalement par le rapport entre émetteur, récepteur, contexte et décryptage, c'est *l'ironie pragmatique* :

La fonction pragmatique de l'ironie consiste en une signalisation d'évaluation, presque toujours péjorative [...] L'ironie est à la fois structure antiphrastique et stratégie évaluative impliquant une attitude de l'auteur-encodeur à l'égard du texte lui-même. Attitude qui permet et demande au lecteur-décodeur d'interpréter et d'évaluer le texte qu'il est en train de lire

Ce que souligne cette double nature, c'est que l'ironie se définit par elle-même : l'ironie sémantique, qui s'assimile généralement à une antiphrase, est le trope qui fonde l'ironie pragmatique, qui, elle, renvoie à l'idée d'un texte codé par un émetteur, dans le but d'exprimer, à un second degré, son opinion réelle.

Mais cette distinction linguistique ne suffit pas encore à déterminer l'ironie. Celle-ci peut également être appariée à la philosophie, la morale ou encore la rhétorique et connaître des modulations de nature. Pour Schopenhauer, l'ironie est « la plaisanterie [qui] se dissimule derrière le sérieux [...] L'ironie commence par une physionomie grave et finit par un sourire⁶⁴ ». L'ironie rhétorique, le rappelle Evrard, « permet à l'orateur de déguiser ses pensées pour anéantir ses contradicteurs⁶⁵ », tandis que, pour Aubouin, l'ironie peut être « spirituelle » ou morale, auquel cas, « Elle n'est pas comique, puisque l'auteur se propose de nous faire une leçon de morale ou de bon sens⁶⁶ ». La suite de l'étude va définir l'ironie en la comparant avec la satire et l'humour, à partir de trois axes pragmatiques : idéologie, intentionnalité, connivence.

➤ La satire, l'ironie et l'humour.

⁶⁴ SCHOPENHAUER, Arthur, « À propos de la théorie du ridicule », art. cit., p.781-782

⁶⁵ EVRARD, Franck, *L'Humour*, op. cit., p.35.

⁶⁶ AUBOUIN, Elie, *Techniques et psychologie du risible*, op. cit., p.133.

À la croisée des autoroutes de l'humour, de l'ironie et de la satire se trouve un échangeur dans lequel s'emmêlent inextricablement les différents genres. Tout étant affaire de nuance, et, par conséquent, de perception subjective des limites, chaque personne situe la frontière entre les genres à un endroit différent. En tournant autour des trois axes pragmatiques sus-cités, nous allons voir succinctement ce qui détache l'ironie de la satire et, plus en détail, l'humour de l'ironie.

La satire, sous couvert de faire rire, se définit en premier lieu par la défense virulente d'une opinion. L'ironie, comme le souligne Perrin, se construit par rapport à une pensée préexistante : « l'ironiste va faire écho » à « une énonciation initiale, c'est-à-dire la prise en charge par un premier locuteur d'un discours⁶⁷ » et, cette pensée antérieure, cet « univers de croyance », est pour l'ironiste son « anti-univers [qui] nous en donne l'image d'un agent double. Agent double œuvrant de l'intérieur du système qu'il cherche à déstabiliser en exploitant ses ressorts jusqu'à les casser : l'ironiste ne se plie à un univers étranger que pour mieux le faire plier ensuite⁶⁸ ».

D'un point de vue idéologique, satire et ironie s'exercent donc contre un autre (pensée, croyance, personne...), ce qui a pour résultat, malgré une similitude dans « la démarche intellectuelle » et « la lucidité critique », de les distinguer de l'humour :

Discret et sociable, l'humour ne relève pas non plus d'un comique agressif, à but positif comme c'est le cas dans la satire et l'ironie. Alors que ces modes de discours comique renvoient à un idéal exprimé ou non, à un système de valeur transparent, le détachement humoristique participe d'un comique de la nuance et de décalage qui semble suspendre tout jugement⁶⁹

L'humour ne s'attaque pas à un « système de valeurs », il n'en défend pas non plus, il soulève les incongruités de l'existence pour les porter à la connaissance de ses interlocuteurs. Alors que l'ironie veut faire comprendre, par le second sens de son propos, que le premier sens est dans l'erreur, l'humour donne une tape sur l'épaule, fait constater l'anomalie et confie au récepteur le choix interprétatif. C'est cette liberté

⁶⁷ DURRER, Sylvie, « Ironiser, faire et défaire le jeu de l'autre », in *Études de lettres*, Université de Lausanne, janvier-mars 1987, p.37.

⁶⁸ *Ibid.*, p.46-47.

⁶⁹ EVRARD, Franck, *L'Humour, op.cit.*, p.41.

idéologique qui explique sans doute un certain nombre de malentendus dont est victime l'humour. En remettant à un autre le soin de tirer les enseignements liés à son propos, l'humoriste se soumet au système idéologique de celui-ci, à un système de croyances qui n'est pas nécessairement celui auquel il faisait référence et qui peut modifier le sens de son discours.

Si l'ironie et la satire s'édifient toutes deux contre un autre, comment se distinguent-elles ? Linda Hutcheon estime qu'à un moment donné ces deux catégories coïncident : « l'extrême de la gamme ironique (où se produit le rire dédaigneux) s'entrelace à l'ethos méprisant de la satire (laquelle conserve toujours son but correctif)⁷⁰ ». Mais si l'ethos, c'est-à-dire, selon la définition du Groupe Mu, « un état affectif suscité chez le récepteur par un message particulier et dont la qualité spécifique varie en fonction d'un certain nombre de paramètres » (p.147), est le chemin par lequel l'ironie et la satire se rejoignent, il permet également de les distinguer :

Comme l'ironie, la satire possède un ethos marqué, mais qui est codé encore plus négativement. C'est un ethos plutôt méprisant, dédaigneux qui se manifeste dans la colère présumée de l'auteur communiquée au lecteur à force d'invectives⁷¹

D'un côté, un ethos moqueur et de l'autre un ethos méprisant ; la distinction réside donc dans une échelle de valeur : l'ironie est blessante et la satire très blessante, nous sommes ici dans le domaine de l'intentionnalité. Dans celui-ci, l'ironie part dans deux directions. La première est celle du mépris, l'ironie est plus virulente et par conséquent évidente : cette voie la tire vers la satire. La seconde est celle de la moquerie, l'ironie se fait plus discrète et douce, se rapprochant de l'humour.

Si c'est l'opposition entre mépris et moquerie qui détermine la différence entre ironie et satire, c'est l'opposition entre moquerie et bienveillance, qui détermine celle entre ironie et humour.

la caresse a toujours quelque chose de la griffade : [l'ironie] est une contestation d'autrui, impitoyable, parfois très agressive et très venimeuse. À

⁷⁰ HUTCHEON, Linda, art. cit., p.147.

⁷¹ *Ibid.*, p.145.

tout le moins un jugement [...] quand l'humour ne veut jamais tant blesser qu'éveiller. S'il pique c'est à fleuret moucheté. La tendresse ou la complicité, la pitié ou l'affection émousse ses traits⁷²

Pour Noguez, l'humoriste « fait toujours un peu partie de l'objet de son humour » et ne peut pas, par conséquent, rompre tout commerce avec lui ; il est rejoint sur ce point par Guirlinger qui voit l'intention de l'humour comme une sublimation du tragique, faire de l'humour devient un acte existentiel :

Dans l'humour, il y a une profonde sympathie, une profonde solidarité avec ce dont nous plaisantons. Nous plaisantons de ce qui nous tient le plus à cœur [...] alors que l'ironie agresse, détruit aussi – même si c'est pour reconstruire –, l'humour compatit avec ce qu'il ridiculise, car ce qu'il ridiculise c'est le sens même de l'existence et sa valeur⁷³

Cette proximité entre la cible de l'humour et l'humoriste amène à s'interroger sur le rapport qui anime la relation humoriste et humorisé. Jardon note « Pour analyser un mot, qu'il soit ironique ou humoristique, le lecteur doit distancier quand il s'agit d'ironie, être de connivence avec l'auteur quand il s'agit d'humour⁷⁴ ». L'ironie appelle la distance, l'humour le rapprochement.

Pour saisir l'humour et l'ironie, une connivence minimale est nécessaire. L'humour, à l'instar de l'ironie, ne demande pas l'adhésion pleine et entière au système de croyances de l'émetteur pour être compris. Néanmoins, ce système peut être fortement impliqué dans la réception et l'acceptation de ceux-ci. En effet, l'ironiste, s'attaquant à un système de valeurs différent du sien, provoque nécessairement une part de rejet de la part des tenants du point de vue remis en cause. Le rire que provoque l'ironie se module en fonction du degré de sympathie que le récepteur éprouve pour la thèse attaquée. Les champions ou les sympathisants seront outrés de l'agression, les opposants ravis. L'ironiste laisse donc volontairement de côté une partie de l'auditoire.

⁷² NOGUEZ, Dominique, *L'Arc-en-ciel des humours*, *op. cit.*, p.163.

⁷³ GUIRLINGER, Lucien, *op. cit.*, p.42.

⁷⁴ JARDON, Denise, *op. cit.*, p.149.

Ce qui fait du texte de Swift, *La Modeste Proposition*, un écrit humoristique et non un écrit ironique, c'est que personne n'a jamais envisagé de manger les enfants pour réduire la pauvreté. En émettant cette idée, l'auteur souligne l'urgence et l'horreur de la situation, appelle à une réelle réflexion autour de ce thème sans jamais mettre en cause une opinion préalable. Au contraire, pour reprendre l'exemple préféré des exégètes de l'ironie, dans *Candide*, Voltaire ironise sur des thèses (un tremblement de terre est un bienfait divin, ou une guerre a le droit d'être un espace de non-droit lorsqu'elle sert une cause « juste ») qui ont des défenseurs tout à fait sérieux.

Une autre différence de connivence entre humour et ironie se détache alors : le plus agressif des humours ne cherche pas à blesser les sentiments du récepteur, la virulence humoristique sert en réalité à éveiller ceux-ci, en les orientant vers la lecture plus volontiers souhaitée par l'humoriste. D'un côté, il existe un humour totalement inoffensif, pour lequel il n'existe aucun risque de rupture de connivence et qui permet de rire de tout. Comme le montre la plaisanterie suivante, qui ne peut pas être considérée par un catholique comme une attaque de sa religion :

- Qu'est-ce qu'a dit Jésus lorsqu'on l'a mis sur la croix ?
- Non ! Pas les pieds en premmmmiiiiiiiiieeeeeerrrrr !*

**(Doit être dit avec des grands moulinets de bras donnant l'impression d'une tentative désespérée pour conserver l'équilibre).*

Ici l'humour est juste ludique, il ne peut déclencher autre chose que de l'amusement. D'un autre côté s'observe un humour offensif, à l'instar de celui de la *Modeste Proposition*, qui cherche à provoquer une réaction positive, et pour cela, il lui faut s'assurer de l'adhésion sentimentale de l'ensemble de l'auditoire. *A contrario*, il n'existe pas d'ironie inoffensive. À la page 165 de *L'Arc-en-ciel des humours*, Noguez revient sur ce qui fait la différence entre l'humour le plus ironique et l'ironie la plus humoristique :

Convenons que l'humour rouge ressemble parfois beaucoup à l'ironie, qu'il n'en est séparé que par une mince feuille de papier, mais que cette feuille est en papier bible : c'est cette irréductible nuance d'humanité et de compassion qui est le critère *sine quo non* de tout humour

C'est également ce que souligne Alain Faure : « La complicité de l'humoriste avec son personnage est totalement absente de l'ironie. Celle-ci met à l'abri, tandis que l'humour "met dans le coup". C'est pourquoi l'humour réchauffe l'âme, alors que l'ironie à quelque chose de glacé et de glaçant⁷⁵ ». Par le fait, l'humour ne se met pas de côté, il garde pour son sujet une part de tendresse. L'ironie, plus virulente, plus moqueuse, place son objet dans une position négative.

Une fois déterminée l'ironie par rapport à ces trois axes, l'on constate que l'un des éléments souvent jugé essentiel de l'ironie, à savoir, sa subtilité, est en réalité loin d'être un acquis. Il existe des degrés dans l'ironie, elle va de *marquée*, dans un sens qui la connecte, ainsi que nous l'avons vu, à la satire, à *effacée*, ce qui la rapproche de l'humour, en passant par *spirituelle*, ce qui l'apparente au mot d'esprit.

L'ironie spirituelle se rapproche de ce dernier par son intentionnalité : faite pour renvoyer la victime à un état d'infériorité, elle s'affiche comme une antiphrase. Ce type d'ironie est courant dans la vie, et, le plus souvent fait référence à une conduite, remarque, geste ou autre, stupide ou supposé l'être ; comme dans l'exemple de Giraudoux, tiré de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, qui commence par l'antiphrase suivante (pour rappel, Pâris a enlevé Hélène au risque de déclencher une guerre) : « Félicitations, Pâris. Tu as bien occupé notre absence », ce à quoi Pâris, dans une attitude provocante qui signifie son refus du jugement moral porté implicitement par l'ironie, répond : « Pas mal. Merci ».

Pour définir l'ironie effacée, nous empruntons à Gérard Genette une part de ses considérations sur le pastiche proustien :

La cible était à vrai dire plus souvent amicale, et cette précision importe à déterminer la tonalité dominante de ses pastiches, qui est un mixte spécifique (mais à dosage variable) d'admiration et d'ironie. Cette nuance me semble assez proche du mixte d'affection et d'ironie qui marque l'amitié proustienne, et qui se traduisait par l'attitude communément nommée *taquinerie*. Le pastiche proustien n'est ni purement satirique, ni purement admiratif, et son régime propre est bien celui, irréductiblement ambigu, de la taquinerie, où se

⁷⁵ FAURE, Alain, « Jean Paul et le jeanpaulisme », art. cit., p.145.

moquer est une façon d'aimer, et où l'ironie (comprenez qui doit) n'est qu'un détour de la tendresse⁷⁶

Un mélange d'amour et de dérision, une « taquinerie », voilà qui donne une parfaite image de l'ironie humoristique ; comme lorsqu'un adulte dit avec attendrissement devant une bêtise sans conséquence faite par un enfant : « Ah c'est du propre », l'affection domine, maîtrise le jugement et efface toute dureté.

Pour conclure cette partie de notre étude, nous allons revenir brièvement sur les *formes chimériques* de l'humour. L'humour satirique, l'humour absurde et l'humour parodique expriment l'extension postmoderne de l'humour, son empiètement sur les terres adjacentes. Le premier se manifeste en révélant une revendication plus marquée, le second se caractérise par une perte de sens acceptée comme allant de soi et le dernier par un jeu ludique et bienveillant sur des codes de récits préexistants. Si nous excluons le mot d'esprit et l'ironie⁷⁷ des formes chimériques, c'est en raison de leur trop grande proximité formelle avec l'humour, la moindre fluctuation peut faire basculer un phénomène d'une catégorie à l'autre, il n'y a pas de simultanéité possible.

⁷⁶ GENETTE, Gérard, *op. cit.*, p.159-160.

⁷⁷ Il faut rappeler en outre que l'humour peut contenir de l'ironie sous sa forme sémantique, ce qui amène souvent les lecteurs moins avertis à une confusion des genres.

3) Types et variantes de l'humour.

Après avoir étudié la forme de l'humour, réfléchi à sa valeur interdisciplinaire et avant de voir la manière dont il peut se subdiviser, nous allons donc nous arrêter un instant sur le fond de l'humour. Le fond, la « matière » de l'humour, Cazamian l'écarte de son étude, « Reportons-nous à la distinction que nous avons faite entre la forme de l'humour et sa matière. La forme seule est constante ; seule elle permet une généralisation scientifique ; la matière est individuelle et variable, elle n'offre prise ni à la définition, ni à la théorie¹ ». Nous allons marquer ici notre désaccord avec le critique : si la matière de l'humour n'est pas étudiable dans le détail car inquantifiable, elle n'échappe pas pour autant à la possibilité d'une étude générale.

En soi, s'intéresser aux thèmes qu'abordent l'humour n'a rien de très intéressant, pour la simple et bonne raison que l'humour est touche-à-tout. Nous allons donc aborder ce point sous deux aspects : tout d'abord en établissant des types d'humour, c'est-à-dire des schémas qui correspondent à des sujets déterminés spatio-temporellement ; ensuite en regardant de plus près diverses variantes de l'humour, ces dernières étant des modèles autonomes, ayant chacune leurs thèmes et enjeux de prédilection.

a) Traduire l'humour.

Avant d'attaquer le vif du sujet, nous allons nous arrêter brièvement sur le problème de la traduction. Ce dernier peut se comprendre de deux manières : le premier obstacle est formel, et tient au verbe même de l'humour, il pose l'embarras rencontré pour transposer d'une langue à l'autre certains effets de langage, c'est *l'intraduisibilité*. Bien que gênante, celle-ci appartient plutôt à l'ordre des faux problèmes : la difficulté qu'elle suppose porte généralement sur des éléments ponctuels du texte, ce qui ne gêne pas la compréhension globale de l'œuvre.

Les calembours, mots-valises, paronomases ou néologismes apportent de la drôlerie, mais sont rarement porteurs d'un sens essentiel. Et quand bien même ce serait le cas, le traducteur dispose de voies de contournement. Le plus souvent, il modifie et adapte en tentant de conserver un état d'esprit proche, ou alors il se fend d'une note du

¹ CAZAMIAN, Louis, art. cit., p.613.

traducteur qui explique le jeu de mots d'origine et l'impossibilité de le traduire. C'est notamment le cas dans *Alice au pays des merveilles* et dans sa suite *De l'autre côté du miroir*, dans lesquels Lewis Carroll multiplie les jeux sur la langue. L'expression « horse-fly », qui renvoie au taon, devient sous sa plume un insecte en forme de cheval ailé, le nom imagé devient littéral. Or ceci correspond à une réalité idiomatique en anglais, intraduisible et inadaptable en français.

Plus problématique serait la possibilité que, suite à une mauvaise interprétation de l'écriture ou la volonté auctoriale, la traduction change profondément le mode du texte, et, bascule ce dernier de la catégorie humoristique à celle du sérieux ou inversement. Il n'est pas exclu que cela se produise, mais il s'agirait là d'un échec effroyable du traducteur.

Le second obstacle est paradigmatique. Bergson expose « que beaucoup d'effets comiques sont intraduisibles d'une langue dans une autre, [et sont] relatifs par conséquent aux mœurs et aux idées d'une société particulière² ». Guirlinguer rappelle « Le comique est relatif à la personnalité, à l'être socio-culturel, à l'attachement de l'individu qui rit, à certaines normes, à certaines valeurs³ ». Jardon souligne également :

Qu'il s'agisse des théories de Henri Bergson ou de Jean Fourastié, on constate que le comique et le rire n'existe qu'en relation avec une "norme" [...] Le rieur potentiel réagit en fonction de sa propre expérience (de son déterminisme) qui, elle, quoi qu'on veuille, est le fruit d'une norme imposée par la société et, cependant, diversement acceptée et assimilée par chacun. Cette dernière nuance rend donc la réussite du comique aléatoire⁴

« Norme », « valeur », « contexte », « idées particulières », « savoir », « mœurs », « déterminisme », tous ces termes reflètent à quel point une majeure partie du risible est considérée comme un tenant annexé à un système collectif. Dans cette optique, la transposition de l'humour n'est réalisable qu'à la condition d'une similarité de situation. Or comme celle-ci est rare, il est nécessaire de nous interroger sur les

² BERGSON, Henri, *op. cit.*, p.5.

³ GUIRLINGER, Lucien, *op. cit.*, p.15.

⁴ JARDON, Denise, *op. cit.*, p.58.

conséquences qui en résultent. C'est en partie ce à quoi nous allons nous atteler dans la typologie à venir.

b) Proposition d'une typologie des thèmes humoristiques.

L'humour est éminemment protéiforme, tant dans le fond que dans la forme. Par conséquent, il est toujours possible de le découper en de multiples types et variantes, qui se modulent les uns par rapport aux autres sur l'assise de divergences plus ou moins subtiles. L'Anneau unique de Sauron n'existant pas dans l'univers de l'humour, il est impossible de réunir toutes ses subdivisions, imaginées ou imaginables, sous une seule égide qui prétendrait les contrôler, car on touche au cœur même de la problématique de l'humour : sa souplesse qui lui permet de se plier à de nombreuses règles, sa malléabilité qui fait que peu de classifications contrarient réellement sa substance.

Quand Dominique Noguez, dans son ouvrage *L'Arc-en-ciel des humours*, opte pour un classement par couleur et distingue plus d'une dizaine de nuances, qui se discriminent à la fois par les thématiques qu'elles abordent et par le ton qu'elles emploient, d'autres étudient l'humour avant tout comme une unité relativement invariable répondant à une structure générale. Dans le cadre de cette étude, l'arborescence sera la suivante : la catégorie du risible « humour » se subdivise en un corps global, *l'humour général*, et trois variantes : *l'humour d'initié*, *l'humour trivial* et *l'humour noir*. À ces variations se superposent des types d'humour : *d'actualité*, *de nationalité*, *d'humanité*, qui se distinguent les uns des autres par leur réception spatio-temporelle.

❖ L'humour d'actualité.

L'humour d'actualité s'intéresse à des phénomènes ayant lieu dans un espace et un temps plus ou moins restreint. Il peut se trouver dans l'immédiateté et la référentialité la plus totale : les humoristes chroniqueurs, les éditorialistes ou les dessinateurs de presse s'illustrent particulièrement dans ce domaine, qui relève d'un traitement journalier de l'humour. Son royaume tient dans les événements ponctuels : une bourde d'un homme politique, telle la phrase « Casse-toi pauvre con », du président français Nicolas Sarkozy, qui a donné lieu à de nombreuses galéjades ; l'erreur d'un

sportif, le « coup de boule » de Zinedine Zidane à Materazzi lors de la finale de la coupe du monde 2006 ; ou dans les épisodes épiphénoménaux, bien que parfois récurrents, de l'actualité : le port du voile à l'école, le référendum de Maastricht, les attentats en Corse, les diverses élections qui émaillent la vie politique... C'est le plus réactif, mais aussi le plus éphémère de tous les humours.

Il ne faut pas se laisser piéger par le vocabulaire, l'humour d'actualité ne se réduit pas à traiter les sujets conjoncturels, il travaille aussi sur des périodes plus longues. Il est le domaine de l'humour traitant des personnalités, politiques, religieuses ou encore culturelles, des idéologies, des remous historiques, mais toujours dans leur nature mouvante et contemporaine. L'émission *Les Guignols de l'info* éclaire bien ce phénomène, un monstre politique comme Jacques Chirac leur a fourni un personnage incroyablement truculent.

Tour à tour maire de Paris attendant avec impatience l'élection présidentielle « Putain, deux ans ! » ; victime involontaire de sa décision de dissoudre l'assemblée nationale après deux ans de mandat, en 1997 ce qui le conduit à une cohabitation, « Je voulais dissoudre l'assemblée, j'ai dissous la droite, mais quel con⁵... » ; homme providence lors du second tour des présidentielles en 2002 contre Jean-Marie Le Pen, « Quatre-vingt-deux pour cent ! Vous avez vu ça d'Arvor, je suis le Mac Gyver de la politique. Moi, vous me donnez un journaliste et une caméra et je vous baisse les impôts de quinze pour cent ! Pas de bilan, pas de programme et je me fais réélire avec un score de dictateur africain » ; politique rancunier mettant toute son ardeur à faire trébucher son ennemin Nicolas Sarkozy, qu'il est contraint de garder dans son gouvernement en raison de sa popularité ; il finit par devenir un personnage autonome de son modèle. Après le retrait de la vie politique de ce dernier, la marionnette subit une ultime transformation, un volte-face au goût de pied-de-nez, et devient l'emblème de l'humble citoyen français touché par la crise, « Nous, les petites gens... ».

⁵ À ce sujet, nous nous rappelons très nettement la remarque d'un journaliste rapportant les propos tout à fait sérieux d'un homme politique étranger : le président Chirac était en déplacement et la personne, maîtrisant mal les subtilités délicates de la conjugaison du verbe dissoudre, avait adressé au chef de l'État la remarque suivante : « J'ai appris que vous aviez été dissolu », et le journaliste de brocarder ce trait, le qualifiant d'humour involontaire, en faisant remarquer sa drôlerie et son incroyable pertinence : en effet avec la claque électorale que représentait l'arrivée de la gauche au pouvoir après les élections législatives, Jacques Chirac avait en quelque sorte été dissous.

L'humour d'actualité ne poursuit pas la fixité, son objectif, c'est de proposer des instantanés d'un événement, et il en donne autant que son modèle a de soubresauts. Lorsque le mouvement cesse, le plus souvent en raison de la disparition du thème référent, l'humour d'actualité meurt.

Les illustrations de cet état de fait sont nombreuses, il faut par exemple une bonne connaissance du personnage médiatique et politique pour goûter pleinement les imitations de Georges Marchais par Thierry Le Luron. Lorsque Coluche dit du journaliste Roger Gicquel « Alors, ils s'amènent tous avec le sourire au beau fixe donc, à part le cocker triste, Gicquel, il fait le cocker triste, lui. Monsieur tout est grave. Quand y a un avion s'écrase dans le monde, c'est sur ses pompes, vous voyez. Un chien a mordu une vieille dame, vous vous rendez-compte la vie de ces pauvres bêtes, être obligées de manger des vieux⁶ », ces propos prennent tout leur sens lorsque l'on connaît la physionomie de l'homme, sa diction, ou son parcours journalistique et sa célèbre phrase à propos de l'affaire Grégory : « La France a peur ». Celle-ci, malheureusement sortie de son contexte, donne de Gicquel l'image d'un alarmiste.

Pour éclairer les rouages du phénomène, il suffit d'introduire des sketches plus actuels. Dans l'émission *Vivement dimanche prochain* de Michel Drucker, l'humoriste Anne Roumanoff officie en tant que chroniqueuse. Elle a inventé pour l'occasion un personnage de pilier de comptoir plein de bon sens, très gaulois. Avec pour leitmotiv « on ne nous dit pas tout », elle croque avec malice et sévérité les travers des sujets d'actualités. L'une de ses interventions les plus marquantes concerne la politique française, au sens large, et contient les phrases suivantes : « Il a pris la même avec dix ans de moins et dix centimètres de plus. Lui pour sortir son poireau, il a besoin d'une asperge » ou encore « Nan, mais pour résumer, en France avant, on avait la gauche caviar, maintenant, on a la droite cassoulet : une petite saucisse avec plein de fayots autour⁷ ».

À la fin de la première décennie des années deux mille, ces remarques renvoient à un référent connu de tous et qu'il n'est pas nécessaire d'explicitier. Mais dans trente ans, lorsque le paysage politique aura été considérablement modifié, tout comme les hommes qui le composent, la compréhension de ce sketch demandera un réapprentissage des codes. Et, même ainsi, il aura perdu une partie de son sens : celui qui tient à un état d'esprit propre à une époque, à une ambiance. Le ressenti général

⁶ COLUCHE, *Le Journaliste*.

⁷ MABILLE, Bernard, ROUMANOFF, Anne, *Radio bistrot*, 6 janvier 2008.

nourrit l'humour d'actualité, aide à sa propagation et à son dynamisme, il est inscrit dans l'air du temps, dans les mœurs d'une époque et d'un groupe. Il souffre donc particulièrement du temps qui passe et de la perte des référents : sa durée de vie est limitée et sa pleine saveur s'éteint rapidement.

❖ L'humour de nationalité.

Pour commencer, il faut souligner que l'humour de nationalité a différentes acceptions. De manière primaire, il sert à désigner des recueils de blagues, censés offrir un panorama représentatif du type d'humour propre à un peuple. On peut remarquer, déjà, qu'il s'agit le plus souvent de recueils ayant pour sujet un peuple, ses défauts, ses manies, réelles ou supposées, que de plaisanteries issues de celui-ci. Les blagues belges sont, pour les Français, un type de plaisanterie qui met en exergue la prétendue stupidité de nos voisins. Il est douteux que les humoristes belges en abreuvent leurs compatriotes. Ce type de plaisanterie est peu subtil, il se révèle souvent caricatural, voire raciste, le rire qu'il provoque a tendance à être moqueur.

Dans sa seconde valeur, l'humour de nationalité se développe autour de la conviction que chaque nation déploie un type d'humour qui lui est propre, qui dépend de son histoire et de son évolution psychosociale. C'est souvent sur cette hypothèse que se fondent les œuvres critiques proposant une étude nationale de l'humour. En vertu d'un supposé caractère national, se pliant plus ou moins aux exigences de la pensée humoristique, elles avancent que l'humour s'enracine plus facilement dans certains pays, ou qu'il connaît un accroissement substantiel de certaines de ses thématiques ou de ses catégories, ainsi, dans son introduction, Royot évoque les « antécédents calvinistes » qui porteraient « les Américains à réagir en iconoclastes et à déboulonner les idoles que se donnent modes et conventions⁸ ».

Ce type de réflexion est qualifié par Moura de « comparaison des cultures du rire ». Établir un parallèle n'est pas absurde, mais cette comparaison est, comme le critique le souligne, « limitée par les généralisations dont elle est tributaire ». En effet, la supposition d'un caractère national tend à égaliser les disparités individuelles, à globaliser le phénomène humoristique qui n'est plus, dès lors, l'expression d'une individualité face à son environnement. Il est indubitable que « l'humour s'affirme dans

⁸ ROYOT, Daniel, *L'Humour et la culture américaine*, coll. Perspectives anglo-saxonnes, PUF, 1996, p.2.

des configurations sociales spécifiques⁹ », mais les dissemblances culturelles changent-elles le schéma général de l'humour ? Les éléments contingents qu'apporte chaque nation créent des divergences qui entraînent celui-ci sur une voie plutôt qu'une autre, mais est-ce réellement signifiant ?

Le plus souvent, l'analyse des différences consiste dans le constat d'une prédilection au cœur d'un peuple pour certains tons et thèmes. Or, ces derniers ne sont pas nécessairement absents de l'humour des autres nations, ils leur sont juste moins prioritaires. Dès lors, cette préférence ne constitue pas un élément déterminant qui amènerait à un nouveau sens de l'humour, elle ressortirait d'avantage de sa protéiformité, laquelle tolère de nombreuses variations. Au final, la « comparaison des cultures du rire » nous en apprend moins sur l'humour que sur le peuple qui le produit. Elle se révèle plus pertinente d'un point de vue sociologique que d'un point de vue littéraire.

Dans cette thèse, *l'humour national* est un type de relation spatio-temporelle qui puise ses objets dans un ensemble défini de population et qui se subdivise en plusieurs sous-types, ayant chacun leurs propres caractéristiques.

➤ L'humour ethnique

L'humour national est d'abord compris dans le sens d'humour propre, sinon à une nation, du moins, à une ethnie. Cet *humour ethnique* se caractérise par le traitement des thèmes prégnants dans le groupe concerné, par des personnages-types jugés représentatifs et par l'utilisation d'un ensemble de signes considérés comme spécifiques à ce groupe : accent, expressions idiomatiques, tics gestuels ou verbaux, habitudes vestimentaires... La redondance de ces caractéristiques tend à donner à chaque humour ethnique une coloration majeure.

La figure récurrente de la matrone juive illustre ce modèle d'humour. La mère juive est enthousiaste, tendre et aimante, mais aussi excessive, souvent abusive, parfois inquiète. Elle refuse de voir grandir ses enfants, et, dans un concert d'expression juive, impose son rythme et son point de vue à sa progéniture : travail, vêtue, nourriture, mariage... Le tout saupoudré par un phrasé et un accent aisément identifiables.

⁹ MOURA, Jean-Marc, *op. cit.*, p.37.

Grand-mère Tzipé, dans *Les Aventures de Rabbi Jacob*¹⁰, succès du cinéma populaire français des années 70, correspond à ce canon. Dans le film, pour échapper à ses poursuivants, Victor Pivert, un riche industriel raciste, se fait passer pour Rabbi Jacob, un rabbin vivant aux États-Unis qui vient rendre visite à sa famille en France. Il est recherché par la police secrète d'un pays arabe, qui veut mettre la main sur Mohamed Larbi Slimane, homme séduisant, opposant politique qu'elle souhaite éliminer et qui, suite à un concours de circonstance, a pris Pivert en otage. La très enthousiaste Tzipé Schmoll reconnaît, en Pivert, son beau-frère Jacob, et, sans lui laisser l'occasion de parler, lui saute dessus et se l'accapare. Dans un deuxième temps, elle s'empresse, à peine arrivée dans son quartier, de chercher une épouse pour Slimane, qu'elle pense être le rabbi Seligmane, et en moins de dix minutes, le jeune homme se retrouve fiancé contre son gré, incapable de résister à la pétulante vieille dame.

Autre époque, autre continent, mais même canon : Sylvia, la mère de Fran Fine dans la série nord-américaine : *Une nounou d'enfer*¹¹. Extravagante et plutôt vulgaire, obsédée par la nourriture et le fait de marier sa fille, elle se montre particulièrement envahissante. Bien qu'aimant profondément Fran, il s'avère qu'elle ne recule devant aucun chantage affectif, aucune menace, ni aucun reproche pour obtenir ce qu'elle souhaite. L'humour ethnique fonctionne principalement sur une part d'exagération ainsi que sur la récurrence thématique. Mais, si Sylvia Fine, avec son accent et ses tics de langage, incarne le risque de l'outrance de la caricature, l'humour ethnique peut également se montrer plus subtil, en jouant sur des leitmotifs moins évidents.

L'humour ethnique est assez aisément transposable. En effet, si, en apparence, il demande pour être compris une connaissance minimale des codes propres à une communauté, étant son propre sujet, il les offre en réalité à son récepteur. Une fois qu'il a introduit les obsessions, les manies ou les rêves partagés par un ensemble plus ou moins conséquent d'individus, qui se regroupent autour de l'affirmation d'une origine commune, l'humour n'a plus qu'à commencer son travail de gauchissement de la réalité. Plus pérenne que l'humour d'actualité, il soulève néanmoins une intéressante question : qu'advient-il de son humour lorsqu'un groupe ethnique a disparu ou est voué à la disparition ? L'idée peut paraître étrange, mais au cours du vingtième siècle des

¹⁰ OURY, Gérard, *Les Aventures de Rabbi Jacob*, Film Pomereu, Horse Film, France, Italie, 1973.

¹¹ DRESCHER, Fran, JACOBSON, Peter Marc, *Une nounou d'enfer*, CBS, États-Unis, 1993-1999.

pans entiers de contexte socioculturel se sont effondrés suite aux remous de l'histoire : Soviétiques, Allemands de l'est, Pieds-noirs... Que reste-t-il de leur humour ?

Dans le cas des Pied-noirs, par exemple, le terme renvoie à une définition précise : il désigne les français de souche européenne vivant dans les colonies d'Afrique du Nord. Après l'indépendance de l'Algérie, les Pieds-noirs sont rapatriés en France, ils perdent donc une partie fondamentale de leur identité. Grâce à des artistes comme Robert Castel, Roger Hanin, Enrico Macias, Guy Bedos, Marthe Villalonga ou Patrick Bruel, la culture pied-noire, ses expressions langagières et ses recettes de cuisine, son accent et le caractère bien trempé de ses représentants (truculence, excès et exubérance), se ménagent une place en France entre les années soixante et quatre-vingt. Elle s'illustre dans des films comme *La Famille Hernandez* (1957), *Le Coup de Sirocco* (1979) ou encore *Le Grand Pardon* (1981).

Mais à partir des années quatre-vingt dix, elle connaît un tassement significatif. La communauté de souche pied-noire, c'est-à-dire celle qui a vécu l'expatriation en en comprenant les enjeux, est vieillissante et elle n'a pas comme pour d'autres groupes, un réservoir de population qui lui permettrait de se renouveler. La possibilité d'une ethnie pied-noire s'est éteinte à l'indépendance. Ils n'ont évidemment pas été effacés, mais leur descendance n'étant déjà plus pied-noire, les spécificités de leur manière de vivre tendent à s'estomper. Depuis les années quatre-vingt-dix, on la retrouve principalement chez certains humoristes, comme le défunt Elie Kakou ou Gad Elmaleh, qui mettent en scène ses personnages et ses thématiques. Avec une prédilection pour les personnages d'un certain âge (le « vrai » Pied-noir n'a pas moins de quarante-cinq ans aujourd'hui), comme le personnage récurrent de Madame Sarfati d'Elie Kakou, que l'humoriste présente comme un mélange de sa grand-mère et d'un ensemble de personnes pieds-noires qu'il a vu défiler chez lui après leur expatriation :

Elle a trente-quatre ans, elle est pas mariée, ma fille, Fortunée, pourtant elle est belle hein... Un mètre vingt de hauteur sur un mètre vingt de largeur. Un canus ! Un canus de Tunisie, hein... Une fois, le directeur de vacances il est venu, il m'a dit Mme Sarfati "Vous voulez pas qu'on prenne la petite ? On l'envoie au Kibboutz... Elle va travailler un peu, elle va s'amuser beaucoup... Et si Dieu veut, on la marie" [...]

Si je mens, je meurs à l'instant, ils la faisaient travailler soixante-douze heures par jour ! [...] Je l'avais envoyé elle pesait cent vingt kilo sur la balance, ils

me l'ont ramené, *Ekke*, comme mon petit doigt ! Maintenant ça fait six mois qu'on l'engraisse pour qu'elle retrouve ses formes. Qui c'est qui va la vouloir, une rachitique ? Comment elle va faire des bébés si elle a pas la graisse autour pour les nourrir ? Oui tu manges ton couscous et tu te tais ! Dis-moi t'y a trouvé un mari ou *lèlè* ? *Lè* !¹²

Ou le sketch de Gad Elmaleh, qui croque un grand-père décidé à rester dans le coup, en utilisant un téléphone mobile, et qui nous fait part des aléas de la technologie :

Et alors, tout le monde il a le portable, Yehya il a pas le droit ? Vous croyez que j'allais laisser passer l'an deux mille et moi je reste derrière, c'est les enfants qui me l'on offert pour la fête des pères, je la connaissais pas cette fête mais elle est magnifique [...]

À chaque fois que je commence une discussion avec mes enfants, qu'ils ont pas envie de la discuter. Attention papa, on va être coupé, je passe dans le tunnel. Le tunnel... Depuis qu'on a les portables dans ma famille, Paris, c'est devenu une ville souterraine¹³

En raison de l'assimilation dans la culture générale d'un certain nombre de traits, autrefois spécifiques, mais qui, aujourd'hui, cessent de lui être associés mécaniquement, et par le mouvement d'éloignement générationnel, le type du Pied-noir, et ses caractéristiques affiliées, s'atténue dans la mémoire collective. Quel avenir pour l'humour pied-noir ? À plus ou moins long terme, il va disparaître, dans ses manifestations les plus distinctives, accent ou langage, avec les Pieds-noirs d'origine. Mais, pour une part, il va survivre en fusionnant avec deux autres modèles d'humour : le juif et l'arabe, avec lesquels il partage une grande proximité notamment dans les personnages-types, phénomène qu'illustre en partie le film *La Vérité si je mens* (1997). À long terme, il cessera d'être un humour de nationalité à part entière et connaîtra une caducité équivalente à celle de l'humour d'actualité.

➤ L'humour de société.

¹² KAKOU, Elie, « Le Kibboutz », *Elie Kakou au Point Virgule*, 1995.

¹³ ELMALEH, Gad, « Le Portable », *La Vie normale*, 2005.

Le deuxième type d'humour de nationalité ne comporte pas une composante ethnique, mais une composante civilisationnelle, c'est, en quelque sorte, la version élargie de l'humour d'actualité : *l'humour de société*. Celui-ci ne s'intéresse pas à l'actualité mais plus volontiers aux problèmes d'ordre généraux, à la culture commune ; autrement dit, alors qu'à l'intérieur d'une nation, l'humour d'actualité peut ne toucher qu'un public restreint, et l'humour de nationalité ethnique n'intéresser que la communauté concernée, l'humour de nationalité sociétal peut séduire l'ensemble du peuple, dans toute sa diversité potentielle, par sa portée globalisante.

Pour bien marquer la différence, il suffit de reprendre deux exemples cités précédemment. Dans le sketch d'Elie Kakou, l'inquiétude provoquée par le non-mariage de sa fille Fortunée est une thématique qui appartient à l'humour ethnique, toutes les communautés ne sont pas obsédées par le mariage de leur enfant, tandis que chez Gad Elmaleh, si le grand-père Yehya est une composante d'humour ethnique, le téléphone portable est une composante d'humour de société.

Ce premier modèle d'humour de société représente des enjeux généraux. Pour être appréhendé, il demande une simple appartenance à la nation concernée. Être né et élevé au sein d'une nation, c'est évoluer sur le long terme dans un paysage socioculturel et politique précis, en connaître les qualités et les défauts, et, par conséquent, intégrer les données qui le composent et qui ne sont, ni plus ni moins, que la réalité du cadre de la vie quotidienne.

Pour comprendre certains sketches, être français suffit amplement. « Le CRS arabe », de Coluche, est, de ce point de vue, symptomatique :

Ouais, ben justement ! Tu les déboucheras tes oreilles ! Passe que c'est pas moi qui ai dit, euh : "Tiens, voilà encore un Arabe !" C'est pas parce que t'es CRS hein ! [...] Oui, mais t'énervé pas, j'texplique ! Non ! Je dis que t'as de la veine que je suis pas nerveux. Oui ! Moi aussi, j'ai de la veine, mais, c'est pas là la question. Je suis content de ne pas être nerveux, si tu veux ! Mais je... On a tort en général de s'énervé. [...] Je me dégonfle ? Oui, je me dégonfle ! Si tu veux, je me dégonfle... Mais je dis pas ça parce que mes copains sont partis et que les tiens sont restés. Hein ? Que j'ai dit moi : les Arabes ? Euh... Ça m'étonne ! Parce que si y a bien un mec qui fait pas de différence, c'est bien moi ! Alors, moi je vais te dire, je suis pas raciste pour ça. Je vais te dire pour

moi, les Blancs, les Français, les Noirs, les Arabes, les Juifs... Non. Pas les Juifs, t'as raison ! J'ai pas dit les Juifs et les Arabes dans le même panier mais à part les Juifs, tous les autres sont égaux, ouais. Hein ? Les Arabes, plus ! Ouais, ouais, ouais. Ouais, les Arabes sont plus égaux que les autres ! Ouais, ouais, ouais. Hein ? Les Français sont des cons ? Ben j'suis bien placé, hein, j'suis français ! Hein ? Je suis mal placé ? Ouais ! Mais je suis mieux placé que toi, je veux dire. Hein ? Non ? Je suis moins bien placé...

Le personnage incarné par Coluche met en exergue les rapports parfois conflictuels du Français moyen, beauf, lâche et raciste, avec les personnes issues de l'immigration, notamment avec celles d'origine maghrébine, la strate la plus récente du flux migratoire. En véhiculant l'image d'un xénophobe veule, le sketch rappelle la réalité du racisme ordinaire. Une thématique qui revient régulièrement dans les débats de société, car toute personne peut être amenée, sinon à l'éprouver, du moins à constater son existence.

Dans un registre plus léger, les grandes institutions sont souvent l'objet de l'humour de société. La Poste, les banques, l'éducation nationale ou la SNCF font partie de l'univers quotidien, participent à une certaine vision de la collectivité, tous les Français y ont été confrontés un jour ou l'autre, et ils ont pu se heurter à la puissante absurdité du système. Si chaque humoriste imprime son propre style, lorsqu'il traite des thèmes de société, le fond reste relativement invariable dans la mesure où il est le reflet d'une certaine réalité, d'un vécu. Sur le thème de la Poste, on peut comparer la planche de bande-dessinée « En enfer, au paradis ou au bistrot... » de Boulet au sketch « Lâposte » de Dany Boon :

Ils sont fort à la SNCF mais ils ne sont pas aussi fort qu'à la poste. LA POSTE ! [...] Mais rien que la pub pour la Poste : "Bougez avec la poste", ceux qui ont écrit cette pub, ils sont jamais allé à la Poste, hein ! Si y a bien un endroit sur Terre où ça bouge pas c'est à la poste ! [...] À la poste, c'est les spécialistes de la queue qui n'avance pas c'est eux qui l'ont inventée la queue qui n'avance pas, et après ils ont été copiés par tous les services publics. Et il y a une explication à ça, à la Poste, quand on regarde bien... Sur dix guichets : y en a un et demi d'ouvert ! [...] Il y a toujours la queue à la poste, si y a pas la queue, c'est que c'est fermé [...] Y a pire que ça à la poste, y a le retrait de

recommandé... Ça, c'est une invention de vicieux, ça, le retrait de recommandé. Parce que, quand on y réfléchit bien... À la Poste, le recommandé, ils payent quelqu'un pour l'amener jusqu'à chez toi, pendant les heures où tu travailles... Et comme t'es pas là, ils repartent avec [...] Et à ce moment-là le préposé de l'autre côté il se lève comme ça avec ton avis et il part comme ça, il part tout doucement. Il part derrière comme ça, il s'en va tout doucement au loin, il s'en va, il devient tout petit, tout petit... Et il disparaît derrière pendant trente minutes !¹⁴

Il est facile de faire des distinctions entre les deux styles : l'humoriste profite d'un contexte complice, son spectacle où le rire est attendu ; le dessinateur, lui, joue sur un contexte neutre, la tonalité de ses notes étant variable d'une fois sur l'autre. Le premier annonce explicitement la thématique et le traitement dont elle va bénéficier, le spectateur attend donc une charge de sa part ; le second applique la technique consistant à ne pas laisser transparaître la finalité, il introduit longuement le lecteur dans un univers où tout semble congru, sans relief et sans heurt, pour mieux le surprendre avec une chute inattendue. Cette dernière n'est pas tant une charge contre La Poste que le constat d'une situation récurrente et, à ses yeux, cauchemardesque. Le sketch participe d'un humour ludique très ouvertement déclaré, avec toutes les exagérations que cela requière ; la planche, s'apparente à un humour subtil qui fait sourire plus que rire et qui s'élabore sur la réflexion et l'effet d'incongruité. Pourtant, dans les deux cas, le récepteur retrouve des éléments communs qui vont immédiatement faire écho à sa propre expérience : l'attente qui semble interminable, le manque de dynamisme, voire de bonne volonté, un ressenti qui oscille entre déplaisir et lassitude.

¹⁴ BOON, Dany, « Lâposte », *Waika*, 2005.

Sur le même thème, on peut également signaler le strip « Poste Mortem » de Souillon. Par le biais de son personnage, Maliki, une jeune femme moderne parfois un rien caractérielle, il transcrit dans sa bande dessinée son vécu réel ou fantasmé. Le strip qui nous intéresse s'inscrit dans l'héritage de Dany Boon et raconte comment Maliki tente de récupérer un recommandé à la poste. Tout comme dans le sketch, le personnage plante immédiatement le décor en expliquant avoir quelques comptes à régler. Puis il enchaîne en manifestant un enthousiasme surjoué pour le slogan « Bougez avec la poste » très vite transformé en une colère noire. Son colis est un recommandé qui n'a pas été livré puisqu'elle se trouvait à son travail, or un nouveau service enjoint l'usager à ne pas se déplacer :

Avant, en cas d'absence, on avait un avis de passage du facteur et on pouvait aller chercher son colis à la POSTE.

Mais maintenant, "NE VOUS DÉPLACEZ PAS !", le facteur repasse demain à la MÊME HEURE !

C'est super non ? Bien entendu, vous n'étiez pas chez vous, car vous TRAVAILLIEZ ! Quelle drôle d'idée aussi...

Il n'y a donc aucune fichue raison pour que vous soyez présent le lendemain à 10h, au prochain passage de l'espiègle facteur¹⁵

Maliki fait le constat d'une anomalie institutionnalisée, une idée qui semble bonne mais qui se révèle désastreuse, contre laquelle il est difficile de lutter car elle est générée par un système puissant ou protéiforme, ce qui aboutit au constat suivant : « [Pierre Desproges] avait raison, il existe des inventions faites pour détruire l'Humanité à petit feu... Et la poste en est un féroce exemple ».

S'ensuit une virée au bureau de poste qui ne va pas améliorer la situation. Très rapidement Maliki manifeste son exaspération dans la file d'attente, puis lorsqu'elle se trouve confrontée au guichetier, celui-ci est apathique. Il semble partir à la recherche du colis avec une lenteur hypnotique, le personnage s'étonne alors : « Ce... C'est pas vrai... C'est comme dans le sketch de Dany Boon il devient VRAIMENT tout petit ». Cette référence explicite est confortée dans son amplification humoristique par le dessin

¹⁵ SOUILLON, « Poste Mortem », *Maliki*, publié en août 2007, <http://www.maliki.com/strip.php?strip=145>, consulté le 29 août 2007.

qui représente effectivement le postier comme s'amenuisant jusqu'à disparaître dans un horizon sans ligne de fuite. Dans un agencement de case d'une symétrie parfait, il revient un ventilateur sous le bras, avant de répondre à l'héroïne qui s'enquière de son paquet : « Sur l'avis c'est bien marqué aujourd'hui à partir de 14h, revenez cette après-midi ». Médusée, celle-ci répond « Je... Je travaille... », ce qui donne lieu à une réponse pour le moins laconique « Ha ». Si ce type d'humour n'est pas exempt d'exagération, de raccourci facile ou de généralisation abusive, il s'ancre néanmoins dans la véracité : la concordance des deux exemples sur le sentiment éprouvé face à l'absurdité du système du recommandé est particulièrement significative.

Dans l'optique de la transposabilité de l'humour d'une nation à un autre, l'humour de société demande une connaissance minimale du pays pour être compris. Un Nord-Américain peu au fait du système de santé français passera à côté d'une saynète sur la sécurité sociale ; de même, un sketch sur la multiplicité des religions, sectes et groupuscules religieux aux États-Unis a peu de chance de voir ses subtilités être goûtées par le public français, l'histoire religieuse du pays étant dominée par le catholicisme ; mais, pour peu que le spectateur connaisse les grandes lignes du thème abordé, il pourra en apprécier au moins une partie.

Si pour les problématiques de société un minimum suffit, pour les références culturelles une connaissance plus approfondie est souvent nécessaire pour percevoir l'humour. Pour illustrer, nous appuierons nos propos sur un exemple tiré de notre expérience personnelle. Nous avons fait étudier à des étudiants étrangers de diverses nationalités un groupement de chanson parmi lesquelles « Le Dîner », chanson qui comporte les paroles suivantes :

J'suis pas d'humeur tout me déprime et il se trouve que par hasard, y a un super bon film à la télé ce soir. Un chef-d'œuvre du septième art que je voudrais revoir, un drame très engagé sur la police de Saint-Tropez. C'est une satire sociale dont le personnage central est joué par de Funès, en plus y a des extraterrestres¹⁶

¹⁶ BENABAR, « Le Dîner », *Reprise des Négociations*, 2005.

Le référencement ici se construit en deux temps, d'abord l'auditeur français repère aisément, derrière le synopsis fragmentaire proposé par le chanteur, le film *Le Gendarme de Saint-Tropez*, une honnête comédie de série B du cinéma français, qui ne justifie en aucun cas l'emploi d'un dithyrambique « chef d'œuvre du septième art » ni le qualificatif de « drame très engagé ». À ce premier niveau, une connaissance du cinéma populaire français est nécessaire à la compréhension de l'humour. Puis, dans un deuxième temps, la proposition « en plus y a des extraterrestres » spécifie que le chanteur ne fait pas référence à *Le Gendarme de Saint-Tropez*, mais à l'une de ses suites : *Le Gendarme et les extraterrestres*, ce qui fait automatiquement basculer la référence, pour les connaisseurs, d'une comédie de série B à une comédie de série Z ; ce qui rend encore plus improbables les différents qualificatifs dont il affuble le film.

Les étudiants étrangers, dans l'ensemble plutôt jeunes, n'ont pas du tout saisi le second degré contenu dans les paroles de la chanson. L'aspect humoristique de ce passage, qui met en exergue la mauvaise foi du personnage, leur a complètement échappé, car ils leur manquaient la référence culturelle. Lorsque celle-ci a un marquage purement national, seul un habitant du pays ou une personne ayant un bagage important, peut décrypter l'humour, car, contrairement aux thèmes de société, la culture ne peut espérer le secours de la similarité de situation évoquée précédemment pour être compréhensible.

➤ L'humour de communauté.

À mi-chemin entre l'ethnique et le sociétal se trouve *l'humour de communauté*. C'est un avatar de l'humour ethnique pour les personnages-types, mais ses thématiques prégnantes le relie clairement à l'humour de société. S'il s'écarte du premier, c'est parce que les personnages qu'il présente appartiennent à un groupe constitué de manière hétérogène et que ceux-ci ne s'y intègrent pas par nature, mais par culture.

L'humour de communauté ne se centre pas sur des supposées caractéristiques collectives mais sur des valeurs, des croyances ou une attitude commune. L'humour ethnique appartient en quelque sorte au domaine du natif, il subit des influences dont il n'a pas conscience, sur lesquelles il n'a pas de prise, car chacun naît dans un milieu qui va plus ou moins profondément imprimer sa marque. L'humour communautaire résulte du domaine de l'acquis : à éducation égale dans le même contexte social, certains adhéreront à un système de valeurs, d'autres à un autre.

Il peut être subnational, ne concerner qu'une communauté à l'intérieur d'une nation, c'est l'humour du début de la carrière de Jamel, lorsqu'il se mettait en scène comme un jeune de banlieue, avec son originalité langagière, ses problèmes d'intégration, sur des thèmes parfois légers :

J'te jure, j'me rappelle quand on allait pour draguer pour avoir dix fois plus de chance d'y arriver, hé ben... On y allait à dix... [...] Mamoizelle, mamoizelle, hey mamoizelle... Hey ! Viens voir ! Viens voir ! Mamoizelle. Hey franchement vous êtes bien charmante [...] Hein ! Mais revenez, revenez, hey ! Hey mais reviens, on va pas te taper, reviens ! Hey ! Espèce de pute ! Elle voulait pas... J'crois qu'j'étais trop agressif...

Ou sur des sujets plus grave comme la violence ou le racket :

Elle a quand même duré cette époque rebelle-là. J'ai quel âge ? J'ai vingt-quatre ans. Elle a quand même duré... Euh... Jusqu'à vingt-quatre ans... [...] On était des oufs, des frappadingues [...] Mais si vous m'aviez connu, y a deux ans... Quand j'étais en cinquième... Ma parole, j'étais un dégingolo, hein, une bête sanguinaire assoiffée de l'eau, ouf. [...] Qu'est-ce que je t'avais demandé ? Je t'ai demandé un paquet de Sminckers. Il est où mon paquet de Sminckers ? Sur la tête de ma mère, si j'ai pas mon paquet de Sminckers... Demain. Mon copain Dany y va te niquer¹⁷

Ce sont des thématiques sociales générales, mais vues par le prisme d'une communauté et de ses rapports particuliers à cette problématique. D'un point de vue sociologique, on peut dire que ce genre d'humour met en exergue le fait que, si la définition du chômage est la même pour tous, le ressenti de la population à son encontre et la réalité de sa confrontation ne s'expriment pas de la même manière dans les banlieues, dans le Nord ou le Cantal. L'humour de communauté est celui qui révèle la diversité de la société, sa complexité et sa richesse.

L'humour de communauté peut être transnational, il s'intéresse alors à une communauté dont les membres sont plus ou moins éparpillés à la surface du globe.

¹⁷ DEBBOUZE, Jamel, *Jamel en scène*, 1999.

C'est un sketch, « Les Papes (Jean-Paul deux, Jean retiens un) », daté de 1979, de l'inépuisable Coluche qui fournit un excellent exemple pour ce type. Il se penche sur les catholiques à l'occasion de l'élection du Pape Jean-Paul II :

Les catholiques ils ont dérouillé là ! Parce qu'en 78, très mauvaise année pour les Papes... Deux d'un coup dans la sciure ! Chlaff ! Voyez la caisse... Gling gling ! Jean VI... chlaff ! Suivant ! Chlaff ! Suivant... Ben ça va euh ! On serre les miches ! [...] Moi, j'ai pas connu le Christ parce que ça fait pas longtemps que j'suis dans le show-business, mais il paraît très gentil hein ? [...] "Buvez c'est mon sang, mangez c'est mon corps, touchez pas c'est mon cul !" C'est normal ! Ah ben y a des limites à tout hein ! Ah non, c'est normal. Très gentil ! [...] Alors ils les réunissent dans une pièce et ils font :

- Pouf pouf

- Pouf, pouf, ça-se-ra-toi-qui-va-être-le-pape !

Bon, et puis y en a un qui gueulait parce que ça faisait trois ou quatre fois que ça tombait sur lui. Alors un moment, il dit :

- Vous r'tournez pas... Y a un Polonais qui vient d'rentre. Il parle pas la langue, il croit qu'on partage un missel. On va le pousser à la fenêtre, ça va être bon pour lui [...]

Y en a qui a pris le micro :

- C'est lui le pape !

- Ouaiiiiis !

- Il est polonais

- Ah !

Pas de quoi se brûler pour la chaleur hein...

Mais, en dehors de ces humours intéressant un large spectre d'individus par l'évocation d'un centre d'intérêt collectif, il existe des thématiques de société purement nationales dont l'impact dépasse les frontières.

Chris Rock, un humoriste américain de *stand up*, a fait un sketch portant sur les armes, un sujet d'actualité brûlant aux États-Unis. Il évoque un aménagement de la loi : plutôt que de révoquer le quatrième amendement, qui garantit à chaque habitant des États-Unis le droit constitutionnel de posséder une arme et d'en faire usage pour

l'autodéfense, il propose de rendre les balles hors de prix. En conséquence, toute personne souhaitant en tuer une autre devra déboursier une fortune et sera obligée de réfléchir longuement à son acte avant de l'accomplir, principalement le temps de réunir l'argent nécessaire :

We don't need no gun control. You know what we need ? We need some bullet control. Man, we need to control the bullets, that's right. I think all bullets should cost five thousand dollars. Five thousand dollars for a bullet. You know why ? Caus' if a bullet cost five thousand dollars there'd be no more innocent bystanders. That'd be it. Every time someone gets shot, people will be like, "Damn, he must have did something ! Shit, he's got fifty thousand dollars worth of bullets in his ass !" And people would think before they killed somebody if a bullet cost five thousand dollars. "Man, I would blow your fuckin' head off... if I could afford it ! I'm gonna get me another job, start saving some money, and you're a dead man ! You better hope I can't get no bullets on lay-away"¹⁸

Ce sketch porte sur une problématique prégnante aux États-Unis, mais pas en France, où les armes à feu ne sont pas en vente libre. Pourtant il nous touche. Pourquoi ?

Pour commencer, les problèmes posés par la multiplication des armes et la violence qu'elle engendre aux États-Unis ne sont pas totalement inconnus à l'étranger : l'humour a été fortement impacté par le développement des réseaux de communication. Par le biais de l'expansion des échanges d'information, certains sujets se sont échappés de la sphère nationale, Moura l'explique « En outre, ces considérations nationales se voient restreintes à partir de la seconde moitié du XX^e siècle (et déjà, Charlie Chaplin...), lorsque les comiques deviennent internationaux, voire transculturels

¹⁸ ROCK, Chris, *Bigger and Blacker*, HBO, 1999.

« On n'a pas besoin de réguler les armes. Vous savez de quoi on a besoin ? On a besoin de réguler les balles. Mec, nous avons besoin de réguler les balles, c'est vrai. Je pense que toutes les balles devraient coûter cinq mille dollars. Cinq mille dollars pour une balle. Vous savez pourquoi ? Parce que si une balle coûtait cinq mille dollars il n'y aurait plus de victime innocente. Voilà. À chaque fois que quelqu'un se ferait descendre, les gens penseraient "Bon sang, il a dû faire quelque chose. Merde, il en a pour cinquante mille dollars de balles dans le cul !" Et les gens réfléchiraient avant de tuer quelqu'un si une balle coûtait cinq mille dollars. "Mec, je te ferais bien sauter ta putain de tête... Si j'en avais les moyens ! Je vais prendre un autre boulot, commencer à mettre de l'argent de côté, et t'es un homme mort ! Tu ferais mieux d'espérer que je ne puisse pas récupérer de balles en faisant un prêt" ».

[...] Mondialisé, le comique perd une bonne part de ses spécificités nationales¹⁹ » ; la circulation des contextes permet d'exporter l'humour, par la globalisation des connaissances, par l'ouverture à l'autre. Dans le cas qui nous intéresse, celui des armes aux États-Unis, s'associent à la prise de conscience générale des événements ponctuels, comme la fusillade de Colombine, qui remettent régulièrement le sujet sur la sellette.

Ce qui explique aussi cette répercussion, c'est qu'il questionne les consciences sur une valeur qui est universelle ; celle de la vie humaine. En imaginant de rendre impossible le meurtre par la simple augmentation du prix des balles, l'humoriste interpelle ses auditeurs : et si ce n'était pas aussi simple de tirer une balle ? Et si pour chaque balle tirée le prix demandé était tel qu'il faudrait vouer une haine inextinguible à l'autre pour pouvoir se le permettre ? Le sketch, qui lie intimement prix de la mort et prix de la vie, a un retentissement pour chaque être humain. De ce fait, il mène tout droit au dernier schéma de relation entre humour et contexte socioculturel, que nous nommerons *l'humour d'humanité*.

❖ L'humour d'humanité.

L'humour d'humanité porte de manière absolue sur des thématiques universelles et intemporelles : la vie, la mort, le sexe... Il se penche sur le lot commun de toute l'humanité, dans ses petits tracassés ou ses grandes angoisses existentielles. Il faut toutefois se garder d'imaginer que l'humour d'humanité est universel. Pour prétendre à cette appellation, il serait nécessaire que non seulement ses thématiques touchent tous les humains, mais aussi que la manière dont le sujet est traité soit entièrement transposable d'une nation à une autre. Or, la façon dont sont abordés certains thèmes peut être profondément différente d'une culture à l'autre.

Nous évoquions précédemment le cas de la chanson « Le Dîner » de Bénabar. Il est intéressant de faire ici un parallèle avec une autre chanson humoristique étudiée durant le cours et qui, elle, a été complètement comprise par les étudiants étrangers. Il s'agit de « Mon amour, mon cœur » d'Anaïs qui met en scène l'énervement ressenti par une célibataire face aux couples d'amoureux fusionnels. La chanteuse se livre à moment

¹⁹ MOURA, Jean-Marc, *op. cit.*, p.37.

de la chanson à une imitation de la manière dont peut se dérouler un appel téléphonique dans un couple :

- Coucou qu'est-ce que tu fais mon cœur ?
- La même chose qu'y a une demi-heure.
- J't'ai appelé y a cinq minutes mon ange mais ça répondait pas... Alors j'm'inquiétais... Alors j't'ai rappelé... Pour la douzième fois de la journée... En niquant tout mon forfait. Qu'est-ce que tu fais mon adoré ? Ouais je sais, on se voit après... Je t'embrasse fort, mon bébé... Non, c'est toi qui raccroches... Non, c'est toi... Non, c'est toi qui raccroches... Non, c'est toi... Non, c'est toi... C'est toi... Bon, je te rappelle...²⁰

Cette partie est parlée-chantée sur un ton mielleux et mièvre à la limite de l'insupportable, mais il reflète un certain état des rapports amoureux, lorsque les amants sont tout feu tout flamme pour l'être aimé et que chaque séparation, même minime, est vécue comme un moment difficile à passer. Cet humour repose sur l'imitation parfaite d'un comportement et a pour but de mettre en évidence les déviations de celui-ci. En exceptant le contexte, l'imitation peut être prise au premier degré, le comportement est excessif et puéril mais pas insensé, l'attitude apparaît drôle par son outrance, mais elle correspond à l'outrance des sentiments. C'est le contenu global de la chanson et l'introduction d'éléments dissonants « La même chose qu'y a une demi-heure », « En niquant tout mon forfait » qui désamorcent toute éventuelle empathie.

Les étudiants étrangers ont été très sensibles à l'aspect humoristique de cette chanson, mais il faut souligner que, pour la plupart, ils venaient de pays riches où le téléphone portable est une norme, et, surtout, de contrées où le rapport hommes/femmes permettent ce type de relation. La passion amoureuse est partout la même, et chacun peut se reconnaître dans la fougue ou la mièvrerie des personnages. Mais certains types de comportements (à l'instar de l'affichage ostentatoire de la passion) sont inclus ou exclus par les codes sociaux propres à chaque nation, ces derniers particularisent alors l'humour d'humanité.

²⁰ ANAIS, « Mon amour, mon cœur », *The Cheap Show*, 2005.

Dans d'autres cas néanmoins, l'humour d'humanité tend réellement à l'universalité. Le célèbre exemple de Freud évoquant un condamné à mort est représentatif de cette mouvance : « Quand, pour s'en tenir à l'exemple le plus trivial, le malfaiteur qui est conduit à la potence émet ce propos "Hé bien, la semaine commence bien"²¹ ». Cet humour a une valeur universelle, la mort étant le lot de tous, une plaisanterie sur son imminence touche toute personne ayant notion de son irrévocabilité et par conséquent une compréhension de l'incongruité de la remarque ; en outre, la formulation humoristique ne laisse place à aucune spécification socioculturelle : ce condamné à mort est un inconnu, indépendant de tout contexte. Il prend une valeur de figure universelle.

L'humour d'humanité est intemporel, ses occurrences sont de celles qui résistent le mieux aux outrages du temps. Plus il touche à la part ontologique de l'humain, plus il se cheville à ses interrogations, ses angoisses, ses désirs, plus il parle à un vaste nombre.

c) Trois variantes de l'humour.

L'Arc-en-ciel des humours propose une classification extrêmement pointue des variantes de l'humour : noir, gris, jaune, rouge... En proposant un large spectre chamarré, à la fois pertinent et intéressant, il offre un panorama sinon exhaustif du moins très complet de la ramification humoristique. Plus modestement, nous nous arrêterons sur trois variantes de l'humour, *l'humour d'initié*, *l'humour trivial* et *l'humour noir*, qui se particularisent soit par la forme, soit par le thème, soit par un mélange des deux. *L'humour général*, qui constitue l'essentiel de l'humour, n'est pas analysé en détail dans cette sous-partie, pour la simple raison qu'il est l'objet général de l'étude.

❖ L'humour d'initié.

L'humour d'initié est une variante qui repose principalement sur l'humour de société, et, dans une moindre mesure sur l'humour d'actualité, surtout en raison de sa

²¹ FREUD, Sigmund, « L'Humour », art. cit., p.321.

caducité. Il se caractérise par l'insertion au sein de l'écrit humoristique d'une référence à un élément préexistant sous une forme plus ou moins marquée.

L'humour d'initié peut être destiné volontairement à un public plus ou moins large. Au « moins », l'on trouve ce que l'on appelle la *private joke*, celle-ci peut être destinée à ne satisfaire qu'un seul individu. C'est un phénomène difficilement illustrable, et assez peu représentatif, mais qui a néanmoins une existence réelle. La *private joke* se partage en deux grands modèles. Dans le premier, le récepteur connaît d'emblée les codes car l'allusion lui est directement destinée.

C'est le cas d'une plaisanterie qui se trouve dans l'ouvrage *Le Guide du voyageur galactique* de Douglas Adams. La narration expose les trois pires poésies de l'univers, parmi lesquelles figurent deux extraterrestres, la poésie vogonne et la poésie des Azgoths de Kria, et une terrestre : « *The very worst poetry of all perished along with its creator Paula Nancy Millstone Jennings of Greenbridge, Essex, England in the destruction of the planet Earth*²² ». En elle-même, la remarque tranche par sa grande sobriété, en comparaison du traitement infligé aux deux autres poésies. Ceci s'explique par le fait que la phrase ne prend tout son sens que remise dans son contexte très précis, celui-ci est explicité par Neil Gaiman dans *Pas de panique !* un ouvrage consacré à Douglas Adams :

LE PIRE POÈTE DE L'UNIVERS

“C'est un gars avec qui j'allais à l'école. Il écrivait des trucs affligeants, avec des cygnes morts dans des mares d'eau stagnante. Vraiment de la merde.” (Le nom de ce personnage fut changé en Paula Nancy Millstone Jennings après la plainte de Paul Neil Milne Johnson, un ex-condisciple de Douglas Adams .)²³

Nous sommes ici clairement en présence d'une *private joke* destinée aux personnes connaissant Paul Neil Milne Johnson et sa poésie. Pour le lecteur lambda, n'importe quel nom aurait fait l'affaire. Il faut une explication précise pour que l'humour apparaisse sous cette remarque et même avec celle-ci, le caractère

²² ADAMS, Douglas, *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, Londres, Picador, 2002, p.56.

« La plus mauvaise de toutes les poésies disparut en même temps que sa créatrice, Paula Nancy Millstone Jennings de Greenbridge, Essex, Angleterre, lors de la destruction de la Terre ».

²³ NEIL, Gaiman, *Pas de panique, Douglas Adams et Le Guide du voyageur galactique*, Folio, Folio SF, 2004, p.328.

épouvantable de la poésie de Johnson n'est toujours pas perçue par le lecteur. La déclarer supérieure en laideur à une poésie capable de faire mourir d'hémorragie interne par simple audition, sans que le lecteur puisse jamais connaître la réalité de cette horreur, lui fait perdre une grande partie de son impact.

Dans le deuxième modèle de *private joke*, le récepteur se montre capable de déchiffrer le code par déduction, grâce aux marques laissées par l'émetteur, avec lequel il partage une culture identique. Ce type de *private joke* est très pointu et ne s'affiche en tant qu'humour que pour les gens capables de comprendre la composition complète de ses tenants et de ses aboutissants. Même une fois expliquée, elle peut ne pas sembler drôle à un récepteur non averti, car, outre le déchiffrage, elle réclame l'adhésion à un socle de valeur culturelle et non plus une simple connaissance. Elle se trouve souvent dans les corps de métiers (médecine, informatique, etc.), les domaines ultra-spécialisés ou à l'intérieur de groupes de fins connaisseurs d'un sujet.

La *private joke* est une forme d'humour élitiste qui confine parfois à l'hermétisme, elle est volontairement excluante. L'humour d'initié, lui, fait appel à la culture de l'humorisé en supposant que celui-ci possède les connaissances. Comme cette variante privilégie la forme du clin d'œil, Bacry nomme *allusion* le procédé consistant en une « transposition amusée et rapide d'une expression » et souligne son « côté humoristique²⁴ ». Il peut parfois être difficile à repérer, l'auteur pouvant se contenter d'un sous-entendu, d'un mot, d'une citation ou encore d'un nom.

Il se différencie de la parodie, car s'il est un hommage à un élément considéré comme une référence (qu'elle soit positive ou négative), il ne fait appel que de manière superficielle à un hypotexte, « la parodie se trouve entre deux textes : celui qu'elle rejette, mais qui justifie son existence, et celui vers lequel elle tend, mais qui lui ôterait sa raison d'être²⁵ ». L'hypotexte est nécessaire à la parodie, elle n'existe que dans la mesure où l'on identifie le référent. Sans lui, la parodie perd sa valeur. Bilous, dans son article « Rec-rire, l'écriture au second degré », fait la remarque suivante : « Incorporer d'autres textes à celui qui s'écrit, c'est agrandir le jeu verbal aux dimensions de la

²⁴ BACRY, Patrick, *op. cit.*, p.252.

²⁵ VAILLANT, Alain, *op. cit.*, p.10.

culture²⁶ ». C'est le but de l'humour d'initié : agrandir l'espace de jeu, sans pour autant faire de ce badinage un enjeu majeur de sa substance. L'humour d'initié est avant tout ludique.

Un exemple d'humour d'initié nous vient du cinéma pour enfant : dans le film d'animation *Madagascar*, quatre animaux, une girafe, un hippopotame, un zèbre et un lion, extraits du zoo de New York pour être rendus à la vie sauvage, échouent sur l'île de Madagascar. Habités à la civilisation, ils se retrouvent perdus et affamés dans un milieu inhospitalier. Au cours de leur pérégrination, ils rencontrent un groupe de lémuriens totalement azimutés, qui les convient à une gigantesque fête, laquelle se gâte lorsque le lion Alex, le seul carnivore de la troupe, est identifié comme un mangeur de viande. S'ensuit une scène d'hystérie au cours de laquelle on voit apparaître à l'écran un lémurien tenant un livre intitulé *To Serve Lemur*. Ce livre est une référence directe à une nouvelle de science-fiction, rédigée par Damon Knight, intitulée « To Serve Man » (« Pour servir l'homme » dans la langue de Molière). Cette référence s'adresse directement aux personnes ayant lu l'œuvre en question.

C'est là où l'humour d'initié se différencie de la parodie : ne pas connaître l'existence de l'œuvre de Knight ne pose pas de problème pour saisir l'humour, dans *Madagascar*. Ce n'est qu'une sorte de valeur ajoutée, celle-ci permet « La *satisfaction d'amour-propre* de l'initié, que nous ressentons à l'audition de certains traits subtils qui reposent sur des allusions littéraires, historiques ou familières connues d'un petit groupe²⁷ ». Dans l'absolu, un lémurien persuadé qu'il va être mangé, qui tient un livre de recette de cuisine portant sur les diverses manières d'accommoder son espèce, est drôle. La référence rend le passage plus savoureux pour qui la repère, mais elle n'est en aucun cas un élément hautement signifiant et elle n'en change pas la nature ontologique : il reste humoristique sans elle.

La parodie s'appuie sur l'hypotexte, il lui est nécessaire ; l'humour d'initié se contente d'un bref signe de la main et sa devise est : comprenez qui pourra.

❖ L'humour trivial.

²⁶ BILOUS, Daniel, « Réc-rire, Du second degré en littérature », *Rires et sourires littéraires*, Association des publications de la faculté de Lettres de Nice, Nice, 1994, p.235.

²⁷ AUBOUIN, Elie, *Techniques et psychologie du comique*, *op. cit.*, p.261, en italique dans le texte.

Les consensus sont peu nombreux dans le domaine de l'humour, pourtant un aspect semble accorder les points de vue : celui-ci ne connaît pas le médiocre. Jean Paul dans le huitième programme de son *Cours préparatoire d'esthétique* intitulé « Sur l'humour épique, dramatique et lyrique », explique les qualités de l'humoriste : « Le sérieux est à la portée de tous, l'humour de peu de gens seulement, pour cette raison que l'humour désire un esprit poétique et, de plus, libre et formé à la philosophie, capable d'apporter, au lieu de bon goût vide, une plus haute vision du monde²⁸ ».

Cette idée se conserve avec force dans les études critiques suivantes, certaines phrases puisées dans notre bibliographie critique sont extrêmement significatives. Pour Grojnowski, « Le comique de l'humour est intimement associé à l'idée d'infini, de néant ou d'absurde²⁹ » ; quant à Guirlinger, il estime que « L'humour donne à penser mais il ne pense pas et ne nous dispense pas de penser. L'humour sublime notre angoisse mais n'en éradique pas les causes³⁰ » ; l'infini, l'absurde, le sublime, la réflexion sont associés à l'idée d'humour. Et comme le souligne Sauvy : « Plus noble paraît l'humour, sans pour autant encourir le redoutable qualificatif de *bourgeois*. L'apprécier, le goûter, n'est ni faiblesse ni mauvaise éducation. Il y a des rires gras, des plaisanteries grasses, mais, pour l'humour, les termes sont plus relevés³¹ », l'humour connaît un sorte d'élévation du ton et des thèmes.

Pourtant, contrairement à ce qu'avance Sauvy, l'appellation humour gras existe. Il désigne dans le langage populaire un humour qui vise des sujets estimés inconvenants. Il s'agit dès lors de comprendre la raison du désamour de la critique pour celui-ci. Une première explication peut être trouvée dans l'histoire de la littérature. En effet, le bas corporel tient une place importante dans le risible, l'évocation de la réalité organique de l'être humain, de ces fonctions primaires, instinctives, font rire depuis l'antiquité. Sans doute parce qu'elles rappellent la dualité de l'humanité : la co-existence d'une animalité corporelle et caractérielle et d'un esprit rationnel qui n'a de cesse de vouloir contrôler sa part animale. Donner à voir l'échec de l'esprit sur le corps, dans des situations sans gravité, déclenche un rire proche du soulagement, car c'est un

²⁸ JEAN-PAUL, « Sur l'humour épique, dramatique et lyrique », art. cit., p.147.

²⁹ GROJNOWSKI, Daniel, *Au commencement du rire moderne. L'esprit fumiste*, José Corti, 1997, p.33.

³⁰ GUIRLINGER, Lucien, *op. cit.*, p.55.

³¹ SAUVY, Alfred, *Aux sources de l'humour*, Odile Jacob, 1988, p.26, en italique dans le texte.

spectacle qui rappelle que le désir, les tensions, les tracas de santé sont des problèmes communs à tous et que nul n'est infaillible.

Néanmoins, une majorité des milieux intellectuels (jusqu'au XX^e siècle du moins) se sont évertués à promouvoir un idéal dans lequel le corps serait soumis au contrôle de la raison (religieuse ou philosophique). C'est donc dans un environnement où la Courtoisie avait imposé un premier carcan aux mœurs que l'humour au sens moderne a pris racine et s'est développé. Très rapidement spiritualisé, il n'aurait pas eu besoin de s'intéresser au bas corporel, car le grotesque et le comique, plus anciens, le prenaient déjà en charge. Mais considérer que l'humour ne peut s'intéresser au trivial, c'est non seulement faire fi de son incroyable plasticité, mais aussi laisser de côté une partie de celui-ci.

Si le trivial fait rire, c'est parce qu'il y a un plaisir presque enfantin à s'acoquiner avec ce qui n'est pas fréquentable. Comme les enfants peuvent être à la fois outrés et ravis devant l'usage d'un gros mot, *l'humour trivial* provoque un double mouvement qui tient de la fascination : la répulsion pour un sujet jugé peu honorable, l'attirance pour ce dernier en raison de son manque d'honorabilité. La grossièreté constitue une violation de la norme sociale, l'outrepassement d'un interdit. La parer d'humour, c'est la rendre plus recommandable.

On peut commencer par remarquer que trivialité n'équivaut pas à vulgarité, autrement dit un thème graveleux ne donne pas forcément lieu à un langage peu châtié. Lorsque Frédéric Dard annonce « Le sexe masculin est ce qu'il y a de plus léger au monde, une simple pensée le soulève ! », il s'aventure dans le domaine sexuel, domaine tendancieux s'il en est, sans que la formulation soit le moins du monde scabreuse. De même, lorsque Thierry Le Luron se risque sur le sujet délicat de la taille du sexe masculin, en déclarant : « Je suis pour l'égalité des sexes, je prendrai moi-même les mesures », le fond est trivial, mais la forme parfaitement décente.

Si le thème n'appelle pas à une haute réflexion, il s'agit pourtant indiscutablement d'humour : pas de critique satirique, mais une simple constatation ; pas d'antiphrase ironique, mais un jeu sur la langue qui demande un double décodage ; pas de rire moqueur, mais un sourire de connivence. Or ces caractéristiques sont définitives de l'humour. Nos exemples, soutenus par la subtilité du langage, sont représentatifs d'un humour trivial spirituel.

Néanmoins, il est indéniable que la trivialité laisse le plus souvent une large place à la vulgarité. Prenons une citation de Patrick Timsit : « Aujourd'hui, les femmes travaillent comme des mecs, s'habillent comme des mecs, jurent comme des mecs, conduisent comme des mecs, et après elles s'étonnent qu'on les encule » ; après une succession de comparaison qui pousse l'auditeur à s'interroger sur la finalité de la phrase, Timsit offre une chute pour le moins inattendue, non seulement d'un point de vue logique mais également en terme de niveau de langue. L'humoriste crée ainsi un double décalage entre l'attente et la résolution de l'attente, cette surprise créée par le décalage est l'une des caractéristiques fondamentale du risible. S'agit-il d'humour ? À première vue on pourrait estimer que non, il y a clairement partition du public, d'un côté les femmes, de l'autre les hommes, elle semble contenir une condamnation du comportement féminin.

Tout prend pourtant un sens différent lorsque l'on replace la phrase dans son contexte d'énonciation. En effet, Patrick Timsit s'est spécialisé dans un humour mettant en exergue des personnages médiocres, assez souvent lâches, misogynes, parfois racistes. Il s'illustre dans un registre d'homme que le langage populaire qualifie de « beauf », c'est-à-dire un personnage dénué de subtilité, de délicatesse voire d'intelligence. Dès lors il faut retravailler tout le sens de la phrase et ne plus la voir selon une première lecture : les femmes sont responsables, pour en chercher un deuxième : l'homme se sert d'un prétexte fallacieux pour justifier son désir sexuel. La trivialité devient alors le moyen d'expression d'une vérité autre, plus générale sur le rapport homme/femme, la vulgarité une fois décodée passe au second plan car elle n'est pas une fin en soi mais un vecteur de sens.

Mais l'humour trivial ne s'arrête pas à la vulgarité, il peut également laisser une place au scatologique. Ce thème, lié à l'anal, héritier du comique le moins subtil, des plaisanteries du plus mauvais goût, donne aussi bien des interventions relativement bienséantes comme celle-ci : « Les psychiatres, c'est très efficace. Moi, avant, je pissais au lit, j'avais honte. Je suis allé voir un psychiatre, je suis guéri. Maintenant, je pisse au lit, mais j'en suis fier » (Coluche, « Médecins sans diplômés »), que des interventions qui poussent très loin dans l'obscénité sans sortir pour autant du domaine de l'humour.

Le sketch *Les Grands Moments de solitude*³² de Jean-Marie Bigard dépend de cette seconde catégorie. Assumant la vulgarité, « Alors je sais, je sais, on va me dire il est vulgaire, et moi je vais vous répondre... Oui », tant au niveau du langage que des thèmes, il se maintient pourtant dans le giron de l'humour, grâce à un procédé simple, l'universalisation du propos : il renvoie le public à une communauté de vécu et fait appel par le rire à l'empathie. Le début du sketch illustre ce propos :

Alors je vous en donne un. Par exemple, on s'est tous retrouvé un jour ou l'autre dans des toilettes de camping. Déjà tu rentres le verrou il ferme pas, t'es obligé de tenir la porte comme ça, bon tu te retournes manifestement y a déjà quelqu'un qu'est passé avant toi, hein ! Même ils sont mis à plusieurs pour faire ça parce que, si, parce que y a deux couleurs différentes... Alors tu tires la chasse d'eau, y a pas d'eau qui coule, tu tires le papier, il reste plus qu'une feuille, à ce moment-là tu te dis : je vais ressortir et puis là y a un gars qui tape à la porte pour rentrer, alors tu te dis : si je sors il va croire que c'est à moi le gros truc qu'est là, si je sors pas, moi je vais chier dans mon froc à force, et puis là le gars il retape... Et bien là, Mesdames et Messieurs, on est en plein dedans : ça c'est un grand moment de solitude. Merci. Merci. Et ben moi je dis, moi je dis qu'il faut en parler. Même si c'est pas drôle.

Le sketch attaque directement dans le scatologique, il annonce d'emblée la teneur du propos en jouant sur des grosses ficelles qui se révèlent terriblement efficaces. L'humoriste crée un environnement cauchemardesque, mais sans le personnaliser, mieux il annonce la communauté de l'expérience : « on s'est tous retrouvé un jour ou l'autre dans des toilettes de camping ». Puis il justifie son thème « Et ben moi je dis, moi je dis qu'il faut en parler. Même si c'est pas drôle », le scatologique trouve sa justification dans une sorte d'humanisme visant à soulager l'homme moyen de ses angoisses, « En attendant combien de gens on va rassurer comme ça en en parlant, hein ? ». Bigard va loin mais sans dépasser les limites, la situation est certes gênante, mais elle reste du domaine de l'acceptable. Il faut noter le joli botté en touche que représente la petite phrase « Même si c'est pas drôle » : le scatologique est un thème éminemment risible, voire facile, prétendre l'inverse, c'est se permettre de faire rire grâce à de bas instincts sans avoir l'air d'y toucher.

³² BIGARD, Jean-Marie, « Les Grands Moments de solitude », *Bigard integral*, 1993.

L'humour trivial repose sur un dépassement de la bienséance, néanmoins tous ses débordements sont recadrés par un dépassement du sens textuel.

❖ L'humour noir.

Le noir est la plus ancienne couleur de l'humour, il est sans doute à l'origine du goût de la critique pour les typologies colorées, mais il est aussi la seule nuance qui soit reconnue unanimement. Noguez, dans *L'Arc-en-ciel des humours* (pages 140-141), situe sa première occurrence en 1885, chez le décadent Joris-Karl Huysmans, il désigne alors « des formes sombres et retenues, aux antipodes de la franche rigolade ou de la gauloiserie ».

Pourquoi cette couleur, plutôt qu'une autre ? Noguez l'explique par la connotation très lourde que ce mot a dans la langue française, et, d'une manière générale, dans la culture judéo-chrétienne. Couleur du deuil, de la tristesse ou du mal, il draine dans son sillage tous les maux de l'existence, son environnement se dessine alors clairement : « Pur, choquant et funèbre [...] Le noir étant ainsi posé comme ce qui, dans l'humour, a partie liée avec le scandale et avec la mort³³ ». L'humour noir semble dès sa création destiné à charrier les thèmes qui ne conviennent pas au risible.

D'autre part, en se parant de noir, l'humour renoue avec ses ascendances médicales : l'humeur mélancolique, qui lui a donné naissance en produisant des caractères alternant exaltation et apathie, provient d'un surplus de bile noire. Le noir est un rappel de l'origine sombre de l'humour ; il parle à la mémoire collective d'obscurité et d'affliction, de colère voire de désespoir, pourtant il réussit à se dégager une place privilégiée dans l'espace humoristique, à tel point que Breton dans l'introduction de son *Anthologie de l'humour noir* le qualifie de « seul commerce intellectuel de haut luxe », p.8. Il semble bénéficier, plus encore que l'humour général, d'une grande estime, comme s'il possédait une saveur particulière, un supplément d'essence.

Pour O'Neill, l'humour noir représente l'une des deux subdivisions de l'humour, celle qui prend à sa charge le trouble et l'inconvenant :

³³ NOGUEZ, Dominique, *L'Arc-en-ciel des humours*, op. cit., p.142.

Our spectrum so far contains three varieties of humour, subdivided into two groups : on the one hand benign and derisive humour, on the other hand black or entropic humour. Benign and derisive humours combine to form a higher class in that they express together the humour of cosmos, benign characterized by unthreatened values and the celebration of order, derisive humour characterized by the sense of threatened values and the aggressive rejection of potential disorder. They are, in fact, the passive and active sides respectively of the comedy of cosmos. The comedy of entropy, of black humour, may usefully be seen in similar terms. On the passive side we have black humour in all its modes of expression discussed so far, characterized implicitly by the sense of values and the apparent acceptance of total disorder. On the active side we have a form of entropic humour which we may call “metahumour” characterized by the sense of values parodied and the transvaluation of “modes of ululation” into the parodic and paradoxical celebration of entropy³⁴

L’humour noir se différencie du reste de l’humour par une divergence fondamentale de valeur. Promoteur de l’entropie, autrement dit de la régression, d’une forme de retour au chaos, il modèle un pôle porteur de négativité.

Ainsi, l’humour noir constitue un espace de non-droit, aux portes duquel s’arrêtent la bienséance et l’empathie. Il n’a pas une prédilection pour les thèmes choquants, il est leur consécration, et, comme il ne présente pas de forme spécifique, ils lui sont substantiels. L’humour noir est, par pur déterminisme, destiné à soulever l’indignation, en effet « *Black humour violates sacred and secular taboos alike without*

³⁴ O’NEILL, Patrick, « The Comedy of Entropy : The Contexts of Black Humour » (1983), *Black Humour : Critical Essay’s*, New York Londres, Garland Publishing, coll. Garland studies in humour, 1993, p.79-80.

« Jusqu’ici, notre éventail contient trois variétés d’humour, divisées en deux groupes : d’un côté l’humour bénin et l’humour moqueur, de l’autre l’humour noir ou entropique. L’humour bénin et l’humour moqueur se combinent pour former une classe supérieure car, ensemble, ils expriment l’humour de l’ordre cosmique ; l’humour bénin se caractérise par des valeurs apaisées et la célébration de l’ordre, l’humour moqueur se caractérise par un sens des valeurs menacées et un rejet agressif du désordre potentiel. Ils sont en fait chacun les deux faces, respectivement active et passive, de la comédie de l’ordre cosmique. La comédie de l’entropie, de l’humour noir, peut utilement être vue dans une optique similaire. Du côté passif, nous avons l’humour noir dans tous ses modes d’expression tels qu’évoqués précédemment, caractérisé implicitement par la perception des valeurs et l’acceptation d’un désordre total. Du côté actif, nous avons une forme d’humour entropique que nous pourrions nommer “metahumour”, caractérisée par un sens des valeurs parodiées et la transmutation des “modes de hululement” dans la célébration parodique et paradoxale de l’entropie ».

*restraint or compunction*³⁵ ». Sans aucun respect pour le sacré, sans volonté de se plier aux tabous, il construit un univers qui lui est propre, dans lequel aucun événement n'a suffisamment de charge émotionnelle pour être hors de sa portée, « L'humour noir est borné de trop de choses, telles que la bêtise, l'ironie sceptique, la plaisanterie sans gravité... (l'énumération serait trop longue) mais il est par excellence l'ennemi mortel de la sentimentalité³⁶ ». Au choc légitime provoqué par l'affaire du pédophile et assassin belge Marc Dutroux, il riposte par des plaisanteries du type :

- Vous connaissez le cru Marc Dutroux ?
- C'est sept ans d'âge, deux ans de cave.

L'humour noir se qualifie par un caractère éminemment malséant, ce qui explique une réception qui s'avère des plus problématiques. De tous les humours, il est celui qui provoque les réactions de rejet les plus importantes. En terme de qualité, certaines questions sont estimés inviolables, et en terme de quantité, si tout le monde dit aimer l'humour, assez nombreux sont ceux qui reconnaissent ne pas apprécier l'humour noir ou trop noir. Son langage n'est pas forcément inconvenant ou funèbre, il peut s'exprimer dans la finesse aussi bien que dans la violence. Mais si ses mots peuvent être acceptables, leur résultat n'est jamais délicat, la douceur est antinomique de la nature même de l'humour noir, qui constate ou fait naître des images choquantes.

L'humour noir étale son territoire sur tous les types d'humour, mais il trouve un terrain particulièrement propice dans l'humour d'actualité, qui propose un renouvellement constant des sujets d'inquiétude et offre régulièrement des épiphénomènes tragiques. Les médias, dans leur course au sensationnalisme, raffolent des sujets de faits divers, et les grands drames contemporains peuvent occuper les esprits pendant des mois, à coup de révélation et de surenchères dans l'horreur. Nourri quotidiennement par l'inhumanité de l'humanité, par la férocité de la vie, il trouve de larges tremplins où rebondir dans l'épouvante, que ce soit par la capacité de l'homme à faire du mal autour de lui, gratuitement ou non, ou par le drame de l'impuissance

³⁵ WEBER, Brom, « The Mode of "Black Humour" », *The Comic Imagination in American Literature*, Washington, Voice of America, coll. Forum series, 1947, p.362.

« L'humour noir viole de la même manière les tabous sacrés et profanes sans retenue ni remords ».

³⁶ BRETON, André, art. cit., p.15-16.

humaine face à l'imprévisible immanence. C'est ainsi que peu de temps après les attentats du 11 septembre commençaient à circuler des plaisanteries sur le drame :

- Tu sais ce qu'ils vont reconstruire à la place du World trade center ?
- Un parc de jeux pour enfant, ils ont déjà deux tours niqués.

Ou encore :

- Quelle est la différence entre Bœing et Airbus ?
- Bœing t'emmène directement au travail et Airbus directement à l'hôtel.

Avec ce type d'humour, réfléchir à la réception devient une question de bon sens, « ne pas rire de tout avec tout le monde », se métamorphose en « surtout ne pas tenter de faire rire certaines personnes sur certains sujets », car la menace est assez évidente : l'émetteur risque de s'apercevoir rapidement qu'il n'existe qu'une lettre d'écart entre le rire et l'ire.

En combinant humour noir et humour d'actualité, on obtient une variante particulièrement irrévérencieuse, qui se confronte à une charge émotionnelle poussée à son paroxysme. L'humour noir d'actualité est le plus fortement individualisé, il fait référence à des faits précis, met en scène, non pas un hypothétique condamné à mort, mais des morts réels. S'il choque c'est parce qu'il se réfère à une réalité palpable, il heurte des sentiments qui ont une existence indiscutable. Mais ce serait une erreur de percevoir ici un quelconque cynisme, l'humour noir est une réponse à un événement pour lequel « *the comic approach is for them clearly the only remaining approach that is artistically acceptable*³⁷ ».

À la violence de l'événement répond une mise à distance, nécessaire à l'acceptation de son existence :

³⁷ O'NEILL, Patrick, art. cit., p.65.

« l'approche comique est pour eux clairement la dernière approche restante artistiquement satisfaisante ».

On joue avec les référents et les choses blessantes sans les remettre en question, tout en relativisant les effets négatifs. D'où des images mentales possédant un pouvoir *énigmatiques, paradoxal*. Il n'est de ce fait pas un humour inoffensif, car il gêne, agace, met mal à l'aise [...] l'humour noir établit une protection par rapport au monde extérieur³⁸

Refuser l'impact émotionnel, tel est le but de l'humour noir d'actualité. En dédramatisant, il offre une échappatoire : ce n'est pas si terrible puisqu'on peut en rire. L'humour noir d'actualité repose avant tout sur l'humorisme de tempérament, il ne convoque pas l'horreur pour en rire, elle s'impose et il tente d'en dévier le cours, de la maintenir à distance.

Au contraire, lorsque l'humour noir joue sur l'irruption hors contexte de ses thèmes de prédilection, il renoue avec l'humorisme délibéré. La première partie de la devinette suivante est anodine voire infantile :

- Qu'est-ce qui a quatre pattes et deux bras ?

La réplique est sans appel :

- Un pitt-bull dans un jardin d'enfants.

La blague est décontextualisée, il n'y a pas de référence précise et l'énormité même de ce qui est suggéré fait naître une image fantasmagorique dans l'esprit du récepteur qui est transposable d'une culture à l'autre juste en modifiant l'animal : nous sommes en présence d'humour d'humanité.

Ce dernier est donc l'autre domaine de prédilection de l'humour noir. Mais tous ses thèmes ne s'y prêtent pas, certains manquant ontologiquement de matériau négatif. D'autres au contraire lui sont entièrement dévolus, comme la maladie, la souffrance ou la mort : « *the black humorists, regarding the meaninglessness of existence with fascinated horror, present their even darker vision through a unique*

³⁸ MAURICE, Aymeric, « L'Humour noir, l'excessivement humain », *2000 ans de rire, permanence et modernité : colloque national de Grellis-Laseldi*, Besançon, Presses Universitaires Franc-comtoises, coll. Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 2002, p.266.

*mixture of comedy and despair*³⁹ ». L'humour noir repose alors sur la fascination pour la fatalité ou la faillibilité humaine. Il est une réponse à un malaise général sur le sens de la vie : « L'humour noir n'est jamais dépourvu d'arrière-pensées dystéléologiques (le monde est mal fait, Dieu, s'il existe, est un monstre). Il peut être le prolongement de la révolte métaphysique par d'autres moyens⁴⁰ ».

Cette sédition par le rire, Pierre Desproges va l'expérimenter sur sa propre maladie : « Cherchez l'erreur : cancer, métastase, Schwarzenberg, espoir ». Chez l'humoriste, l'absurde de la condition humaine est contrebalancée par l'absurdité du discours : « Ce matin, j'ai été voir mon docteur, il m'a dit que j'avais un cancer, alors ce midi je suis allé au resto, j'ai mangé un tourteau, comme ça on est quittes ». La maladie, bien qu'étant inhérente à la nature, est inacceptable ; choisir d'en rire est une manière de remporter une victoire. Et si la guerre est perdue d'avance, nul ne pourra dire qu'il est mort sans combattre.

L'humour noir n'hésite pas à pousser la logique de l'atrocité jusqu'au bout :

- Qu'est-ce qui est plus horrible qu'un bébé dans une poubelle ?
- Deux bébés dans une poubelle.

Jouant avec le spectre de l'infanticide, cette énigme sinistre génère le rire en raison de la combinaison de l'inconvenance de la question et de l'évidence de la réponse : il est incontestable que deux nourrissons morts multiplient par deux le macabre de la scène. Pourtant, l'humour noir franchit allègrement un pas supplémentaire en posant une autre question :

- Qu'est-ce qui est pire que deux bébés dans une poubelle ?
- Un bébé dans deux poubelles.

³⁹ JANOFF, Bruce, « Black Humor, Existentialism, and Absurdity : A Generic Confusion » (1974), *Black Humour : Critical Essay's*, New York Londres, Garland Publishing, coll. Garland studies in humour, 1993, p.28.

« les humoristes noirs considèrent avec une horreur fascinée l'absurdité de l'existence, et présentent leur vision encore plus sombre à travers un mélange unique de comédie et de désespoir ».

⁴⁰ NOGUEZ, Dominique, *L'Arc-en-ciel des humours*, op. cit., p.153.

Voilà la preuve évidente que l'on n'est jamais au bout de ses surprises et que l'horreur ne s'arrête pas forcément là où on l'imagine.

Mais l'humour noir n'est pas une simple tocade. Si, comme le souligne O'Neill, il refuse de traiter tragiquement le tragique, il n'est pas pour autant « a cheap method of shocking or evoking irreverent laughter⁴¹ », il constitue avant tout une manière d'affirmer sa rébellion contre la fatalité :

faire preuve d'humour noir, c'est adopter une attitude de défi et de révolte, orgueilleuse et courageuse, envers la société, la vie et la mort, attitude par laquelle le moi et le surmoi ne veulent pas se laisser entamer, tout en prenant conscience de l'absurdité du monde.

Humour destructeur, en ce sens, qu'il détruit le sérieux que sont autrui, vie et mort⁴²

L'humour noir devient une forme d'engagement philosophique, « une *révolte supérieure de l'esprit*⁴³ », il est celui qui désacralise les sujets graves, « qui refuse de se laisser écraser par le malheur et qui s'élève contre le risque du désespoir⁴⁴ ». Il introduit l'indicible mais dans le seul but de le dédramatiser. Le rire de l'humour noir repose sur la conscience aiguë qu'a l'humoriste de l'inconvenance de la plaisanterie. La révolte consiste dans cette esbroufe orgueilleuse : en riant, il renie les sentiments communément partagés, il les neutralise « retirant toute gravité aux situations⁴⁵ ».

L'humour a le vent en poupe, à tel point que Lipovetski estime que la société postmoderne connaît un « développement généralisé du code humoristique », p.194, que celle-ci est confrontée à « la poussée envahissante du phénomène humoristique qui annexe toutes les sphères de la vie sociale », p.196, et il est vrai que cette invasion n'est pas difficile à constater quotidiennement. Or, il n'existe pas dans l'absolu de

⁴¹ O'NEILL, Patrick, art. cit., p.65.

« une méthode pour choquer ou provoquer un rire irrévérencieux à peu de frais ».

⁴² MAYA, Tristan, art. cit, p.356.

⁴³ BRETON, André, art. cit., p.11, en italique dans le texte.

⁴⁴ FAVRE, Robert, « Introduction », *Le Rire dans tous ses éclats*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995, p.15.

⁴⁵ MAURICE, Aymeric, art. cit., p.266.

justification logique à son utilisation, ce qui est dit avec humour pourrait tout autant l'être avec sérieux, le discours n'en serait même que plus clair : l'humour étant un langage codé, d'un point de vue illocutoire, il dessert la transmission du message. Alors à quoi sert l'humour ? Quelles sont les qualités qu'il développe et qui justifient son omniprésence ?

4) De l'humour ? Mais pour quoi faire ?

Sibony affirme « on fait de l'humour, on vit telle scène avec humour ; le rire, lui, est involontaire¹ ». Dans cette phrase on peut distinguer plusieurs instances : l'humoriste délibéré qui provoque l'humour, l'humoriste de tempérament qui prend les choses avec humour, et le rieur, celui qui manifeste une réaction physiologique incontrôlable. À chacune de ces instances correspond des réactions et des motivations face au risible différentes. Jusqu'à présent, nous ne nous sommes pas réellement arrêtée sur la disparité des valeurs de l'humour, pour simplifier l'analyse, nous avons toujours fait comme si celui-ci était régi par une valeur générale et non par un ensemble de valeurs particulières.

L'humour est protéiforme dans tous les domaines, alors que l'ironie ou la satire ont une interprétation générale fixe. Il s'étale sur un large spectre de finalités et de conséquences : au mouvement qui va du rire aux larmes correspond dans l'espace humoristique, une impulsion qui va du ludisme purement gratuit au désengagement volontaire, en passant par une volonté pédagogique plus ou moins discrète.

a) Pour plaire ?

Elie Aubouin le rappelle au début de son travail sur les genres du risible :

Le premier caractère de l'humour, qui devait, semble-t-il, frapper les philosophes et les critiques littéraires, et qui n'aurait jamais dû être mis en doute, est son caractère plaisant, enjoué.

Si l'humour n'est pas avant tout la gaîté, on ne voit pas ce qu'il vient faire dans les études sur le rire ! Et si l'on croit – à tort ou à raison – pouvoir découvrir des aspects de l'humour où le rire ferait place à la mélancolie, ce n'est pas une excuse suffisante pour passer sous silence ce qui fait rire, ou le reléguer à une place négligeable²

Première qualité, l'humour fait rire. Si le commentateur prend la peine de le signaler c'est parce que tout une partie de la critique tend à tirer l'humour hors du

¹ SIBONY, Daniel, *Les Sens du rire et de l'humour*, Odile Jacob, 2010, p.165.

² AUBOUIN, Elie, *Les Genres du risible*, op. cit., p.57, en italique dans le texte.

risible. Serait-ce par désir d'anoblissement ? L'amusement n'est pas toujours connoté positivement et la morale judéo-chrétienne, qui, au vent des rejets et des rétablissements, continue à imprégner la société occidentale, l'a longtemps considéré comme puéril. À l'opposé, elle exalte le travail, cet apanage de la maturité, qui requiert le sérieux. En suivant cette tradition, ce serait même aller à l'encontre du destin de l'homme, né sur Terre pour racheter le péché originel, que de vouloir rire ou faire rire.

Avant de s'intéresser au vouloir rire, un bref arrêt sur son sombre passé méphistophélique s'impose :

Le rire vient de l'idée de sa propre supériorité. Idées sataniques s'il en fut. Orgueil et aberration ! Or, il est notoire que tous les fous des hôpitaux ont l'idée de leur propre supériorité développée outre mesure. Je ne connais guère de fous d'humilité. Remarquez que le rire est une des expressions les plus fréquentes et les plus nombreuses de la folie³

L'orgueil, le péché capital qui a plongé Lucifer aux Enfers, fraye avec le rire. Rapprochement d'autant plus sérieux que contrairement au Diable, Dieu ne rit pas. Le rire est du côté du Démon, de celui qu'on nomme par ailleurs le Tentateur, le grand séducteur qui, par d'habiles ruses et contournements, prend possession des âmes. Que reste-t-il du Diable dans le rire de l'humour ?

❖ Faire rire...

Au cœur de la démarche humoristique se trouvent la résolution et la conscience d'écrire un texte destiné à produire une réponse physiologique particulière : le rire. Loin des réflexions théologiques ou morales, de nombreuses études s'interrogent sur la physiologie du rire, ce phénomène spécifiquement humain : que se passe-t-il lorsque nous rions ? Quelles parties du cerveau entrent en action ? Quels muscles ? Pourquoi notre corps répond-t-il physiquement de cette manière si étonnante à des stimulations psychiques ? Bien qu'extrêmement intéressantes, nous ne nous arrêterons pas sur ces questions qui sortent malheureusement de notre domaine de compétence, et nous invitons le lecteur désireux d'en savoir plus à consulter les œuvres qui en traitent. À

³ BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'art*, Le livre de poche, coll. Classique, 2010, (« De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques »), p.287.

défaut d'étude clinique, notre écrit va se pencher sur ce qui pousse l'être humain à avoir envie de rire.

Dans l'avant-propos de l'ouvrage intitulé *Rires et sourires littéraires*, qui rassemble les actes d'un colloque, Faure interroge le concept du rire qu'il définit de manière liminaire comme « un phénomène insaisissable ». Si le colloque s'intéresse au rire et non au comique c'est parce qu'à ses yeux : « il sembl(e) difficile de considérer l'humour noir, par exemple, comme une forme du comique [...] le rire est un concept plus vaste que le comique ». Le critique dégage des études traditionnelles un « schéma classique » :

Représentation + Comique ----- > Rire

Traditionnellement, le rire naîtrait donc d'une perception associée à un travail formel. Faure propose une idée plus originale :

Essayons, à titre de jeu, d'inverser le schéma. Nous avons maintenant :

Rire + Représentation ----- > Comique⁴

Dans le second schéma, c'est le désir de rire associé à la perception qui devient générateur du comique. Il développe alors son hypothèse :

Il est une attitude et une aptitude intérieures indissociables du vouloir vivre et du principe de plaisir. Rire ne consiste pas à laisser agir sur nous des représentations comiques fournies par le réel – rien n'est comique dans la nature – mais à projeter sur le réel notre incercible envie de rire. Le réel ne fournit que le “matériau”, l'aspérité à laquelle s'accroche notre rire intérieur permanent. Répétons-le, ce n'est pas le comique qui provoque le rire, c'est le rire qui secrète le comique⁵

⁴ FAURE, Alain, « Avant-propos. Rire ou comique ? », *Rires et sourires littéraires*, Nice, Association des publications de la faculté de Lettres de Nice, 1994, p.I.

⁵ *Ibid.*, p.V.

D'après Faure, pour rire, il faut en avoir envie. Conscient ou inconscient, ce désir met la personne en condition, et le moment venu, lorsque tous les éléments contingents sont réunis, le rieur⁶ rit, au nom du principe de plaisir, par simple exigence de décontraction. Car, le rire a cette particularité : réponse physique à une stimulation psychique, il entraîne une sorte de délasserement général. Il produit un soulagement de l'être dans son ensemble, mieux, il y apporte la joie, voire l'euphorie :

Ce rire, que l'on entend résonner depuis le fond des âges, est cette tendance fondamentale et cette aptitude permanente à un investissement ludique du réel par lequel l'homme cherche à prolonger son enfance, à se décharger de l'insoutenable pesanteur de l'être

Cette envie « de se décharger de l'insoutenable pesanteur de l'être » peut devenir un besoin, celui de combattre la morosité, de chasser les ennuis loin de l'esprit : le temps pendant lequel on rit n'est consacré à rien d'autre. Comme le Diable, le rire prend possession de l'être humain, mais alors que le Démon s'empare de l'âme, le rire se déploie dans toutes ses dimensions. Contrôlant entièrement le corps et l'esprit, il constitue un phénomène insaisissable, mais sans danger, sans contrecoup négatif. L'homme recherche le rire, car celui-ci est pur agrément.

❖ Et séduire.

Si certains évoquent dans leurs analyses l'existence de rires nerveux, déments, désespérés, sans joie ou cyniques, il reste que celui-ci est le plus souvent un plaisir. Même lorsqu'il est un peu honteux, il est un bienfait qui est recherché, comme la célèbre citation de Nicolas de Chamfort le souligne « La plus perdue de toutes les journées est celle où l'on n'a pas ri ». Lire un livre, assister à un spectacle, regarder un film humoristique, tout ceci répond à une aspiration simple : rire et ressentir le bonheur, la légèreté qu'offre celui-ci.

⁶ Il est rejoint sur ce point par Charles Baudelaire qui écrit dans son article : « comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire. Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire », p.289.

Et le rire de l'humour est d'autant plus séduisant, que, d'après Laffay, il « n'est pas correctif par son principe. C'est un rire de bonne humeur et de consentement⁷ ». Producteur d'un rire positif, *l'humour ludique* n'est que plaisir et jeu. Or, si l'amusement n'est pas éminent dans la hiérarchie⁸ des occupations humaines, il est attractif par substance.

L'humour est comme le Diable, il use sciemment de moyens détournés pour obtenir quelque chose de l'autre : l'humoriste s'amuse à surprendre son récepteur, à le décontenancer, par des biais inattendus, il l'entraîne sur des voies imprévues. Il est manipulateur, mais la victime est consentante, mieux, elle réclame l'humour, elle le recherche. Pour l'humoriste, l'humour ludique est un jeu de séduction, avec ses codes et ses lois, qui lui permet de combler ses propres désirs ; pour l'humorisé, l'humour ludique est une promesse : celle d'un plaisir simple et abordable, le rire.

Pour l'humoriste, l'humour est tout autant travail que jeu : ses procédés ne sont pas communs ou naturels, ils sont l'œuvre d'une réflexion et d'une recherche, « Etre comique, spirituel, humoristique, par contre, demande certains dons et exige une technique qui n'est pas à la portée de tout le monde⁹ ». L'humour est un exercice, sur la langue et le sens, virevoltant parfois à la limite de la virtuosité :

Excusez-moi, je suis un peu essoufflé ! Je viens de traverser une ville où tout le monde courait [...]

Je lui dis : Dites-moi... Pourquoi tous ces gens-là courent-ils comme des fous ?

Il me dit : Parce qu'ils le sont !

Il me dit : Vous êtes dans une ville de fous ici... Vous n'êtes pas au courant ?

Je lui dis : Si, si, des bruits ont couru !

⁷ LAFFAY, Albert, *Anatomie de l'humour et du non-sens*, Masson et Cie, coll. Documents de littérature et civilisation anglaise, 1970, p.42.

⁸ Bien que la société postmoderne soit, par l'avènement de l'individualisme, en train de revenir sur l'organisation des schémas mentaux traditionnels, il reste que le travail continue à constituer la valeur numéro un, l'étalon de la réussite. Rares sont ceux qui demandent si un enfant est doué pour le jeu, en revanche, ils sont nombreux à s'enquérir du travail à l'école ; pour les adultes, il existe même une sanction sociale qui juge de la qualité de leur loisir. Telle activité, précisément faite par simple plaisir, paraît parfois suspecte ou inconvenante (« Ce n'est plus de ton âge », « Tu devrais arrêter les trucs de gamin »). Le ludique pur est toujours sous le coup de la défiance car la société reste régie par la loi de l'Utilité.

⁹ AUBOUIN, Elie, *Techniques et psychologie du comique*, op. cit., p.16.

Il me dit : Ils courent toujours ! [...]

Il me dit : On voit bien que vous ne les connaissez pas ! D'abord le fou n'aime pas la marche...

Je lui dis : Pourquoi ?

Il me dit : Parce qu'il la rate !

Je lui dis : Pourtant, j'en vois un qui marche !

Il me dit : Oui, c'est un contestataire ! Il en avait assez de courir comme un fou. Alors il a organisé une marche de protestation !

Je lui dis : Il n'a pas l'air d'être suivi ?

Il me dit : Si, mais comme tous ceux qui le suivent courent, il est dépassé !¹⁰

Mais comme la danseuse de ballet qui ne doit laisser paraître que la joie de la danse, la légèreté du mouvement ou la facilité de l'art, l'humour dissimule son aspect besogneux. Pour qui le reçoit, l'humour doit paraître un pur amusement.

Ignorant les efforts produits pour aboutir au résultat final, il le perçoit comme une bulle d'insouciance, un espace de détente. Séduit par la qualité du discours, par la langue, le ton, les images, l'humoriste rit et s'offre un moment d'abandon. Lorsque ce but est atteint, faire rire l'autre n'est plus seulement un contentement : cela devient une victoire, cela satisfait l'orgueil de l'humoriste. Ce dernier réussit, par sa simple puissance créatrice, par son talent, à provoquer chez son auditeur une réaction incontrôlable ; il a, fugacement, possédé toute son attention, été au centre d'au moins un univers : il a séduit.

En provoquant le rire, l'humour ludique rassasie à la fois l'émetteur et le récepteur. Dans un premier temps, il constitue donc une satisfaction sans nuage et donc sans profondeur, Moura souligne cependant « Valorisé par les jugements sur le rire pour sa subtilité, qui empêche de le limiter au simple divertissement, il peut s'exprimer dans des contextes particuliers, à l'écart du comique spontané ou mécaniquement provoqué¹¹ » : l'humour ne peut pas être cantonné à la distraction sans prétention.

b) Pour éveiller ?

¹⁰ DEVOS, Raymond, « Où courent-ils ? », *Matière à rire. L'intégrale*, Plon, 2006.

¹¹ MOURA, Jean-Marc, *op. cit.*, p.42.

Noguez avance que l'humour change de qualité en fonction de la couleur dont il se pare, lorsqu'il devient rouge, par exemple, « l'humour perd de sa splendide gratuité, rentre dans une stratégie, est stratégie¹² », chaque variante a ses motivations. De son côté, après avoir établi clairement que « *Le premier caractère de l'humour [...] est son caractère plaisant, enjoué* », Aubouin signale l'existence d'autres aspects, certes plus mélancoliques, mais ne justifiant pas d'une valeur supérieure. Nous avons avancé que la première motivation de l'humour était d'amuser et de séduire et qu'il en résultait un rire sans arrière-pensée ; si d'autres aspects existent quels en sont les vues et les conséquences ?

❖ Faire sourire...

D'après Guirlinger, l'absence de rire est, en fait, le cas de figure le plus courant, « L'humour n'est généralement pas débridé, désopilant¹³ ». Evrard soutient également cette conception :

Le comique et l'humour apparaissent comme l'envers du sérieux, de ce qui est utile, important et fiable ; ils s'opposent à la gravité qui recherche l'implication, l'adhésion et l'identification. Pourtant, l'humour ne se réduit pas à être une simple catégorie du comique, une variété secondaire venant d'un invariant, comme si le comique existait en tant que tel. À la différence de celui-ci qui a pour fonction singulière de faire rire, les manifestations humoristiques n'engendrent pas nécessairement le rire, c'est-à-dire, un effet physiologique spécifique et reconnaissable¹⁴

Tandis que le rire est nécessaire au comique, il ne fait pas partie de la nature intrinsèque de l'humour : ce dernier conserve sa valeur sans le rire. Baldensperger expose un point de vue qui va plus loin :

¹² NOGUEZ, Dominique, *L'Arc-en-ciel des humours*, op. cit., p.162.

¹³ GUIRLINGER, Lucien, op. cit., p.41.

¹⁴ EVRARD, Franck, *L'Humour*, op. cit., p.4.

Baggesen, rédigeant le prospectus d'une revue qui doit s'intituler *Ironia*, reprend les idées de Jean-Paul et distingue entre un humour "sec", "antipoétique", riant méchamment des choses et un humour "liquide", qui se contente de sourire et qui est le véritable humour¹⁵

Le rire ne fait pas partie de l'humour : le « véritable humour » est « liquide », il en a les qualités, il est fluide et s'écoule sans heurt, il glisse autour des êtres et des objets, déposant sa marque mais sans les altérer, il s'exprime dans un sourire sans raillerie. Le sourire serait donc la vraie nature de l'humour, ce que Guirlinger explique par une différence fondamentale de tempérament entre rire et sourire :

le sourire est dépouillé de ce qu'il y a de mécanique dans le rire ; débarrassé aussi de ce qui entre de plus ou moins agressif, revancharde dans le rire. Le rire est moqueur. En riant nous sommes sous les armes.

Au contraire, le sourire désarme¹⁶

Le sourire appelle la complicité, il correspond donc plus volontiers à certains préceptes de l'humour, comme l'absence de jugement ou la nécessité de la connivence ; à l'inverse, « Le rire est une sanction sociale » et il « exclut tous ceux dont les déviances menacent la cohésion de notre société¹⁷ ».

L'humour souriant est une réalité aussi palpable que l'humour riant, tout est question d'objectif et de contexte. L'humour délibéré veut et peut faire rire aux éclats, en sont témoins les enregistrements de spectacles humoristiques, car il est travaillé en ce sens, il cherche à obtenir les meilleurs effets. L'humour de tempérament, lui, fait plus souvent sourire en raison d'une plus grande spontanéité, qui entraîne un décodage plus complexe. La réaction provoquée par l'humour varie aussi en fonction de la sensibilité de l'humorisé au thème abordé, au type ou à la variante usité.

D'un point de vue énonciatif, Moura estime que l'humour littéraire est plus propice au sourire qu'au rire, parce que le lecteur est seul face au vecteur écrit, et qu'il doit par conséquent faire entièrement le travail de décryptage, sans l'aide de signifiant

¹⁵ BALDENSPERGER, Fernand, art. cit., p.195.

¹⁶ GUIRLINGER, Lucien, *op. cit.*, p.62-63.

¹⁷ *Ibid.* p.21.

démasqueur. On peut également prendre en considération la concentration continue que demande la lecture et qui va à l'encontre de la rupture que provoque le rire, ainsi que la nature essentiellement solitaire de l'activité. Or, rire seul est perçu globalement comme une anomalie, le sourire étant, par essence, plus discret, il est socialement mieux accepté dans le cas d'un individu isolé. Le rire, par nature, est étalage, le sourire, lui, est plus confidentiel.

À défaut de rire, l'humour apporte le sourire. S'il ne soulage pas, ne déconnecte pas de la réalité comme seul le rire en est capable, le sourire est une marque de détente. Les sourires qui ne sont ni contraints, ni crispés, ceux qui laissent s'exprimer le bonheur, qui montrent que la gaieté s'est glissée en soi, ont presque valeur de rire. Le sourire a une connotation générale positive, il évoque la sympathie, la joie de vivre, les sourires échangés instaurent la complicité, renvoient à une mutuelle compréhension. « Nous rions lorsque quelque chose crée un désordre puis le résout rapidement et joyeusement, l'humour en revanche fait sourire par un désordre qu'il ne prétend nullement réparer, mais dont il ne se dissocie pas¹⁸ » dit Moura ; pour lui, l'humour n'a pas un but correctif. Le trouble qu'il révèle, il n'entend pas le rectifier, il n'en rit donc pas. L'humour n'est pas une condamnation du désordre mais le constat souriant de son existence.

❖ Et réfléchir.

Selon Lipovetski, le contrecoup négatif du plaisir qu'offre le rire, c'est que, depuis l'avènement de la postmodernité, « la tonalité dominante et inédite du comique n'est plus sarcastique mais *ludique* ». Loin de signifier, l'humour se cantonne à l'amusement, de moderne, il devient postmoderne : « si chaque culture développe de façon prépondérante un schème comique, seule la société post-moderne peut être dite humoristique¹⁹ ». L'humour postmoderne n'a plus d'autre mission que celle de faire rire, il devient un signe vide de sens et abandonne sa valeur pédagogique : « un nouveau style décontracté et inoffensif, sans négation ni message, est apparu, qui caractérise

¹⁸ MOURA, Jean-Marc, *op. cit.*, p.66-67.

¹⁹ LIPOVETSKI, Gilles, « La Société humoristique », art. cit., p.195-196.

l'humour de la mode, de l'écriture journalistique, des jeux radiophoniques, de la pub, des nombreuses B.D.²⁰ ».

Or, si l'humour postmoderne est une évolution de l'humour moderne, il n'en est pas une remise en cause. Il ne faut pas tomber dans l'excès inverse ; si la tonalité postmoderne est avant tout divertissante et domine actuellement le paysage, l'humour moderne n'en a pas disparu pour autant, il est tout au plus masqué, noyé dans la masse. Son aspect éveilleur a perdu du terrain, mais il n'a pas été annihilé.

L'existence d'un *humour réflexif* est attestée depuis la naissance du concept, Pollock cite par exemple Diogène de Laërce comme un humoriste dans tous les sens du terme. Cette valeur affleure à toutes les étapes de la chronologie de l'humour, de son affirmation comme un phénomène distinct de l'humeur jusqu'à sa surexploitation postmoderne, en passant par sa lente évolution vers la modernité. Aubouin résume ainsi les qualités de l'humoriste :

L'humoriste est l'homme chez qui le rire ne perd jamais ses droits (disposition ludique), qui perçoit l'ironie des choses (contraste ou inconciliabilité) là où le commun des mortels en voit surtout le désagrément ou le ridicule, qui, au lieu de se moquer ou de récriminer, voit l'excuse aux erreurs d'autrui (justification) et par cela même trouve comique ce qui est sujet de blâme, d'irritation ou de raillerie pour les autres.

Ce tempérament est caractérisé d'abord par la bonne humeur, spontanée chez l'humoriste léger qui voit le beau côté des choses et rit au moindre prétexte, réfléchi chez l'humoriste moraliste qui, après avoir remarqué les travers et les abus, par un retour bienveillant, trouve quand même le moyen de nous faire sourire à leur sujet²¹

L'humoriste est compréhensif et indulgent ; s'il ne l'est pas, il se transforme en ironiste ou en satiriste. Il possède la faculté de déclencher le sourire de ses semblables même lorsque les circonstances ne s'y prêtent pas. L'humour peut être anodin, lorsqu'il s'intéresse à des thèmes sans profondeur, mais dès qu'il dépasse le stade du ludique, qu'il se penche sur le chaos, même le plus insignifiant, il devient signifiant. C'est

²⁰ *Ibid.*, p.196.

²¹ AUBOUIN, Elie, *Les Genres du risible*, op. cit., p.81.

l'humoriste qui, percevant cette perturbation et s'en amusant, a la charge de la développer, de la rendre évidente.

Aux yeux d'Escarpit, il faut « distinguer le rire de l'humoriste du rire qu'il provoque chez les autres » ; l'humoriste porte un regard critique sur le réel, mais celui-ci n'implique pas de jugement, il lui est juste nécessaire pour se décoller du monde, prendre de la distance. Lorsqu'un hiatus attire son attention, il s'y arrête, en médite l'étrangeté, puis, par l'humour, appelle ses congénères humains à constater à leur tour. Il est, par nature, celui qui détecte l'anomalie. Il décide alors de la faire partager à ceux qui, par manque d'acuité ou de recul critique, s'avèrent incapable de la voir, car « il peut arriver que la lucidité dévastatrice de l'humoriste se transmette un instant à son public²² ».

Si le sourire de l'humoriste naît de l'entendement et aboutit à l'amusement, le sourire de l'humorisé surgit du délassement, et, lorsque l'humour fonctionne pleinement, il peut se muer en un sourire de compréhension qui exprime la soudaine intelligence de la réalité. Lorsque l'humour tente d'éveiller, il ne peut plus faire autant rire, car ce dernier, en provoquant une réaction trop prenante, bloque le discernement ; le sourire au contraire conserve intacte la lucidité.

L'humour « conduit à démonter les mécanismes et dissiper le voile de l'illusion en montrant le monde et l'existence réels dans son acception la plus cruelle²³ ». Sans postuler, comme Evrard, la nécessaire cruauté de la révélation humoristique, celle-ci émiette, sans avoir l'air d'y toucher, les convictions, agite sans violence les acquis, révèle le désordre des ordres établis.

Cependant l'humour n'agit jamais avec ostentation, l'humoriste prend garde à ne pas laisser paraître son opinion, il n'émet pas un jugement, qui est un arrêt, mais appelle à la réflexion, qui est un mouvement. Pour Noguez « L'humoriste affecte de n'avoir aucune moralité, de ne s'étonner donc de rien et de ne rien déduire de ce qu'il dépeint²⁴ », feindre la neutralité permet à l'humoriste de conserver tout son crédit auprès d'un vaste public :

²² ESCARPIT, Robert, « Préface », *Aux sources de l'humour*, Odile Jacob, 1988, p.8 et 9.

²³ EVRARD, Franck, *L'Humour*, *op. cit.*, p.89.

²⁴ NOGUEZ, Dominique, *L'Arc-en-ciel des humours*, *op. cit.*, p.19.

On comprend ainsi que l'humour réformiste ne brandit pas de bannière, ne revendique pas, ne sermonne jamais, d'où sa grande force : il dévoile puis lègue à l'interlocuteur l'intelligence et le plaisir du jugement. Les réformes viendront plus tard si le message humoristique obtient une audience suffisante²⁵

L'impulsion mentale est à la charge du récepteur, libre à lui de décider d'engager un raisonnement. Tout le jeu de l'humour réflexif est d'inciter à poursuivre le cheminement intellectuel, à ne pas choisir la voie de la tranquillité, de la paresse intellectuelle.

❖ Et pourquoi pas s'engager ?

Pour comprendre le concept de l'engagement dans l'humour, il faut faire la part entre l'émetteur et le discours. Jusqu'à présent, nous avons postulé, suivant par là la ligne majoritaire, que l'humour ne jugeait pas, qu'il n'était pas d'un côté plus que de l'autre, qu'il se contentait de signaler sans prendre parti. Mais en réalité, l'humour réflexif n'est pas exactement neutre, dans l'humour délibéré encore moins que dans l'humour de tempérament : en provoquant des incongruités, l'humoriste oriente l'esprit, le pousse sur une voie, ouvre des pistes. S'il affecte la neutralité, il est lui-même mû par ses propres certitudes.

L'humour réflexif n'a pas pour rôle d'afficher des convictions, il peut néanmoins laisser transparaître les opinions de son auteur. Lorsque le subliminal dérape vers l'ostentation, l'humour qui éveille glisse vers l'engagement. *L'humour engagé* n'est pas un type, il s'apparie le plus souvent avec l'humour de société et fait des incursions régulières dans le domaine de l'humour d'actualité. Il n'est pas non plus une variante, il ne comprend pas de communauté de réaction et de motivation : il est un syntagme qui désigne de manière générique un humour à finalité corrective mais qui n'a pas de valeur intrinsèque, dans le sens où sa visée est variable et non globale.

Contrairement à ce que supposait Lipovetski au début des années quatre-vingts, l'humour signifiant n'a pas été détruit, englouti « par la logique généralisée de

²⁵ JARDON, Denise, *op. cit.*, p.156.

l'inconsistance majeure », p.202, et l'humour engagé a même plutôt bonne presse : l'engagement étant considéré comme une forme de courage, il bénéficie d'une connotation positive. L'humour engagé est l'expression d'un besoin de contrôle, l'humoriste refuse de laisser l'humour vagabonder, plus encore que l'interprétation puisse être mal faite. L'humoriste engagé n'a pas cette inquiétude, il a conscience d'exposer un choix, de défendre sinon une idéologie, du moins un système de pensée, l'utilité de l'humour étant sa séduction.

Il existe en fait deux modèles d'humour engagé, le premier est global, l'humoriste tend à manifester une sévérité envers de grands ensembles concrets ou abstraits : classe politique, monde de la finance... Il reflète moins une croyance particulière de l'humoriste qu'une volonté constante d'être une conscience éveillée. Dans ce cas, l'humoriste fait abstraction de ses préférences et s'attaque d'une manière relativement équitable à tous les acteurs. Guy Bedos, dans *Petites drôleries et autres méchanceté sans importance*, tout en affirmant sa qualité d'homme de gauche « Ça devient dur d'être de Gauche, surtout quand on n'est pas de Droite », ne se prive pas d'attaquer le gouvernement de François Mitterrand : « Depuis qu'ils sont au pouvoir, je n'ai jamais rien demandé aux socialistes. Et il faut leur rendre cette justice, je n'ai rien obtenu ».

Dans ce schéma, l'humoriste est en constante opposition avec tout ce qui lui semble être contestable. Poil à gratter de la société, il peut se concentrer sur des sujets de prédilection ou s'intéresser à des affaires plus ponctuelles. Dans son billet radiophonique, *L'humeur de... Stéphane Guillon*, l'humoriste revient sur l'arrestation par la police de deux enfants pour une histoire de vol de bicyclette :

Je vous rappelle que cette semaine deux individus âgés respectivement de six et dix ans ont emprunté des vélos qui n'étaient pas à eux, en tout cas celui de l'individu de six ans n'était pas à lui. Alors oui... Y a des gens qui s'émeuvent qu'on ait pu déployer de tels moyens ! Une dizaine de policiers pour arrêter ces personnes ! Des gens à qui on n'a jamais piqué de vélo et qui ne savent pas ce que c'est le chagrin de perdre une bicyclette, la vision du petit cadenas coupé en deux avec plus rien au bout, moi, ça m'est arrivé à sept ans... Un magnifique vélo rouge offert par mon papa et pendant des années... Alors oui ! Oui Frédéric Lefebvre a raison ! Détectons les comportements dangereux

dès la maternelle ! Un policier référent dans chaque crèche et qui, après un vol de doudou, de tétine, note immédiatement dans le dossier scolaire de l'individu : "Attention ! X, deux ans et demi, pourrait un jour emprunter un vélo qui n'est pas à lui !". Je voudrais en profiter pour féliciter Albert Doutré, le directeur de la sécurité publique de Gironde, qui a mené cette arrestation de bout en bout et qui l'assume dit-il de A jusqu'à Z ! Bravo Albert ! Une arrestation risquée... Les individus pouvaient à tout moment appeler leur mère, pleurer, voire même pour le plus jeune, celui de six ans, pisser dans sa culotte... De peur, ouais ! De peur ! Parce que ça emprunte des vélos, ça roule des mécaniques, ça joue les caïds, et quand après il faut monter dans la voiture de police avec le gyrophare, la sirène hurlante, les grands gars en gilet pare-balle qui crient "Bouge pas ! Bouge pas j'te dis ! Prends-lui son cartable Hello Kitty ! J'le tiens ! J'le tiens ! Bouge pas ou je te crève salope !" et ben l'individu ! L'individu, il chie dans son ben !²⁶

Ce passage mêle étroitement l'ironie sémantique (l'auteur fait semblant d'adhérer ardemment aux idées qu'il expose) et l'ironie pragmatique (l'antiphrase structure tout l'énoncé) à la satire (il désigne clairement des fautifs) et l'humour (il génère des incongruités, renverse le pathos et les valeurs). Ici la peur n'est plus source d'apitoiement, mais d'irritation, le bon sens est balayé par l'émotion, l'exagération accouche de l'insignifiant et inversement. Nous sommes en présence de l'un de ses cas limites où différentes catégories du risible se fondent dans une inextricable chimère.

L'autre modèle est personnel, il prend racine dans les convictions propres à l'humoriste, qui s'affiche contre le racisme, le machisme, la religion... Dans cette prise de position, il ne peut plus faire semblant de croire à la thèse adverse, ni soutenir une idée contraire à la sienne avec conviction. Pierre Desproges lorsqu'il dit : « Il y a plus d'humanité dans l'œil d'un chien quand il remue la queue, que dans la queue de Le Pen quand il remue son œil » ne laisse place à aucune ambiguïté sur ce qui doit être compris. Orientant clairement l'interprétation, il suit la pente de la satire et de l'ironie, et lorsqu'il laisse déborder trop librement ses convictions, il cesse d'être de l'humour.

L'humoriste peut alors perdre de vue l'humour. Se sentant investi d'une mission, il oublie ses attributions et répand son opinion le plus sérieusement possible.

²⁶ GUILLON, Stéphane, « Le Gang des Doudous », *L'humour de... Stéphane Guillon*, France inter, 26 mai 2009.

Le problème, c'est qu'être capable de faire de l'humour n'octroie pas nécessairement un surplus de bon sens, et ne garantit pas non plus la qualité du message. Hors de l'humour, l'humoriste redevient un homme comme les autres, il perd sa capacité critique et n'évite plus les pièges. En ouvrant *Les Restaurants du Cœur*, parce que la cause le touchait de près, Coluche a fait œuvre de bien public et a renforcé son image ; Jean-Marie Bigard, en soutenant la thèse du complot pour les attentats du onze septembre, ou Dieudonné, en tenant des propos antisémites, on fait les frais d'une illusion : habitués à la protection du second degré de l'humour, ils se sont crus tout-puissants. Or, en affichant avec conviction un avis rencontrant une large hostilité, ils ont perdu toute crédibilité humoristique ; ils ont instauré, entre une partie du public et eux, de la méfiance.

Avec l'humour engagé, l'on constate qu'il existe de manière rémanente chez de nombreux humoristes une aspiration au sérieux. D'autres ont le désir de laisser s'exprimer l'émotion. Contrairement à l'humour, les sentiments ont toujours semblé emprunt de profondeur. C'est le fameux clown triste : la tristesse lui donne une intensité, une identité que les autres clowns n'ont pas. Lassé de son statut d'amuseur public et de l'apparente superficialité qui lui est corollaire, l'humoriste recherche dans l'émotion un supplément d'âme, à l'instar de Coluche tournant *Tchao pantin*.

c) Pour se protéger ?

L'engagement est une forme d'intérêt supérieur pour le monde, c'est la croyance en la possibilité de changer les choses grâce à un investissement personnel. Ce que cherche l'humoriste engagé, c'est guérir l'espèce humaine de ses mauvaises habitudes, la tirer hors de l'entropie. Mais tous les humours ne revendiquent pas cette positivité : l'humour ludique n'existe que pour la bonne bouche, il ne cherche qu'à faire rire, mais à l'autre bout de l'échelle, il existe une forme qui ne déclenche le rire que parce qu'il constate le désespoir.

❖ Rire pour ne pas pleurer ?

Si nous avons vu jusqu'à présent que le rire apporte la joie et décharge de la pesanteur de l'être, l'on s'aperçoit à la lecture des critiques que celui-ci a différentes

qualités, il peut être moqueur, compatissant ou encore attendri. Mais il s'avère également avoir plusieurs fonctions dont certaines sont contradictoires. Pour les psychologues, le premier rire, celui de la petite enfance, est un réflexe de soulagement. Ils s'appuient sur l'analyse du jeu du cache-cache : le parent se soustrait à la vue du bébé, avant de réapparaître soudainement, le plus souvent en disant coucou. Dans ce contexte, les bébés rient en raison d'une brusque détente interne ; une disparition aussi inattendue du parent générant de l'inquiétude, dès son retour, l'enfant est rassuré et signale le bien-être retrouvé par de grands éclats de rire.

Ce type de rire ne disparaît pas à l'âge adulte, il arrive souvent que face à une frayeur un adulte produise de prime abord de l'anxiété, mais qu'une fois la source éloignée, il se mette à rire, exprimant alors son soulagement. Ce type de rire repose sur le constat de la résolution favorable d'un contexte défavorable. Mais le rire peut aussi se déclencher sans que les circonstances n'aient particulièrement bien tourné, c'est ce que Favre explique :

le rire n'est pas une échappatoire : il est une façon de faire face, de se situer, de s'affirmer prêt à affronter les menaces, les incongruités ou les maussaderies, et tout aussi bien les horreurs de la vie quotidienne. À travers les siècles, ces réponses ont évolué, mais on peut penser que des constantes sont perceptibles²⁷

Cette forme de rire est combattive, elle affirme un refus d'abdiquer face à un monde créateur d'angoisse, mieux, ce n'est plus une résolution externe (comme la soudaine résolution du problème ou la réapparition du parent dans le jeu du cache-cache) qui amène le rire, mais une détermination interne. Le rieur choisit de ne pas se laisser dévorer par ses sentiments négatifs, il les affronte, affirme son individualité et sa force pour les dominer.

Le rire est donc une arme de premier choix pour lutter contre la négativité, pourtant Cohen voit avant tout en lui une manière d'éloigner les problèmes sans les affronter :

²⁷ FAVRE, Robert, art. cit., p.7.

Le rire apparaît alors comme négation de cette signification, dénégation de cette urgence. Il est une soudaine “dé-dramatisation” de la situation. Le rieur, par son rire, signifie sa non-implication dans le monde. Il rompt d’un seul coup son engagement dans un drame qu’il ne prend plus au sérieux. Rire, c’est se constituer en spectateur indifférent d’une comédie qui se joue sans moi et ne me concerne plus. Le rieur retire son épingle du jeu. Rire, c’est se moquer. Mais *se moquer*, c’est toujours *s’en moquer*²⁸

En instaurant une distance entre lui et la réalité, le rieur se détache de cette dernière. Le rire dénie la gravité, renie l’appartenance au monde et donc aux difficultés qui y sont liées. Le malheur suppose l’implication du pathos, en « dé-dramatisant », le rieur abdique ses sentiments :

Ce qui fait rire, c’est la perte d’intensité de l’éprouvé émotionnel. Par sa transformation en phénomène musculaire, l’énergie nerveuse perd son caractère émotionnel pour ne laisser la place qu’à une sorte de zéro affectif, qu’on peut nommer indifférence ou, si l’on veut, “aphorie”²⁹

Ce rire est celui du détachement, il refuse de voir la vérité et préfère transformer cette dernière en autre chose, en un élément qui ne heurte pas ses sentiments. Il est en quelque sorte l’exact inverse des larmes, qui coulent, elles, pour extérioriser une émotion, qui lui donnent par conséquent une existence palpable.

Faire confronter les deux valeurs en leur donnant une importance égale :

Rire est une manière de prendre du champ, d’établir une distance par rapport au réel. En riant, je nie ce qui me gêne. Parfaitement exact. Mais d’un autre côté, rire, c’est s’impliquer, “être dans le coup”. L’indifférence exclut le rire. Rire, c’est s’engager autant que se dégager³⁰

Rire, c’est choisir entre affronter une situation et la fuir, si extérieurement le résultat est identique, intérieurement, l’intention du rieur, sa disposition d’esprit,

²⁸ COHEN, Jean, « Comique et poétique », *Poétique*, Seuil, n°61, 1985, p.53.

²⁹ *Ibid.*, p.50.

³⁰ FAURE, Alain, « Avant-propos. Rire ou comique ? », art. cit., p.III.

projette ces deux rires dans deux directions diamétralement opposées. La seule constante, c'est que, quelles que soient ses motivations, le rieur substitue le rire aux larmes, car comme Ginestier le souligne « psychologiquement, rires et pleurs sont proches les uns des autres³¹ » ; ils sont en effet l'expression physiologique d'un phénomène psychique et tendent à tourner autour des mêmes thèmes.

Selon la sagesse populaire, devant un événement grave, « mieux vaut en rire qu'en pleurer », si les larmes ont une connotation négative, c'est qu'elles constituent une sorte d'aveu de faiblesse. Elles sont la preuve que l'individu n'a pas été assez fort pour supporter la pression, qu'il est impuissant face à lui-même ou au monde. Lorsqu'il se révèle incapable de prendre du recul, il se laisse gagner par le pathos, il devient le jouet de ses émotions. La plupart des sociétés prône le contrôle de soi. Dans ce type de contexte, le rire devient un symbole de fermeté, il est celui qui permet de résister à la déliquescence sentimentale par la relativisation.

❖ Relativiser, se désengager ou fuir ?

La constatation de cette proximité entre rire et larmes va nous permettre de nous arrêter quelques instants sur le sérieux de l'humour, car il s'agit là d'une théorie ancienne et récurrente : l'humoriste est celui « qui donne un masque de gaieté à son sérieux intime³² ». Il faut distinguer trois réalités à ce sérieux, la première est aspectuelle :

Loin d'être ignoré par le texte humoristique, le sérieux est cultivé, mimé, détourné dans ses apanages les plus manifestes, l'autorité, la clarté, la responsabilité, la gravité et l'ordre. Ceux-ci ne sont nullement renversés ou subvertis au nom d'un sérieux sous-jacent et opposé (comme pour l'ironie), mais maintenus telle une armature vide, flottant autour d'un projet énigmatique, capricieux mais vital³³

L'humoriste s'octroie une apparence raisonnable, il a toujours l'air extrêmement convaincu de ses propos, avec pour conséquence la nécessité pour

³¹ GINESTIER, Paul, « La Logique de l'humour », Revue d'esthétique, P.U.F., t.2, fasc.1, 1949, p.90.

³² BALDENSPERGER, Fernand, art. cit., p.182.

³³ MOURA, Jean-Marc, *op. cit.*, p.136.

l'humorisé de détecter la nature falsifiée de ce sérieux, avant d'envisager un décryptage du discours.

La seconde occurrence est interne, c'est « le sérieux caché derrière la plaisanterie³⁴ », ce que Cazamian analyse de la manière suivante :

L'essence de l'humour, du point de vue scientifique, n'est donc pas qu'il est de la plaisanterie, ni de la satire, ni de la morale, ni du pathétique, ni de la philosophie ; mais qu'il est une façon originale de faire naître de la plaisanterie, la satire, la morale, le pathétique, la philosophie. Même la recherche du comique ne lui est pas essentielle ; sa forme est toujours comique, mais la suggestion propre de la matière peut neutraliser celle de la forme, et toute trace de comique ainsi disparaître³⁵

Autrement dit l'humour peut annihiler le comique, comprendre ici le risible, en raison de son fond, du sujet qu'il traite. Le sérieux de l'humour est alors fondamental : l'humour noir qui traite de thèmes sombres en est un excellent exemple.

La dernière facette se dissimule dans l'humoriste et revient à l'origine du concept : les humeurs. L'humoriste est tout d'abord un être pourvu d'un tempérament original, qui tend à la mélancolie, et qui pose un regard différent sur le monde. Puis, l'humour devient une « plaisanterie masquée, gaieté affectant le sérieux (et *étant*, au deuxième ou troisième degré, profondément sérieuse)³⁶ », mais l'idée qu'il est dépendant d'un certain type de caractère subsiste :

Certes, l'humour est, en nature aussi, poétique du jugement et poésie de l'*entendement*, mais venant inopinément au contact d'une sensibilité, *entrant dans le sensible*, et, pour tout dire, passant par un *tempérament*. De cette rencontre d'un usage gratuit du jugement avec les tréfonds de l'affectivité naît l'humour³⁷

³⁴ SCHOPENHAUER, Arthur, « À propos de la théorie du ridicule », art. cit., p.781.

³⁵ CAZAMIAN, Louis, art. cit., p.632.

³⁶ NOGUEZ, Dominique, *L'Arc-en-ciel des humours*, op. cit., p.14, en italique dans le texte.

³⁷ BAYER, Raymond, « De la nature de l'humour », *Revue d'esthétique*, P.U.F., t.1, fasc. 4, 1948, p.339, en italique dans le texte.

L'humour passe « par un tempérament ». L'humoriste, en mêlant étroitement « affectivité » et « jugement », se place dans une situation particulière par rapport à ce qui l'entoure. Si le concept d'un humoriste sérieux s'accorde bien avec l'idée d'un humour engagé, défendant une opinion, il adhère moins bien avec celui d'un humour détaché :

Ordinairement, [le sens de l'humour] désigne une aptitude à saisir le côté plus ou moins comique des situations ou des caractères ; bonne méthode, donc, pour ne pas tout transformer en tragédie ; sens du relatif, ou, comme disent les Anglais dans un cliché très voisin, sens des proportions ; philosophie qui empêche celui qui en a le don, de trop prendre soi et toutes choses au sérieux³⁸

Laffay le souligne : l'humour développe le « sens du relatif », il privilégie la sagesse du sourire à la folle dramatisation des larmes. Relativiser, adopter l'idée qu'« après tout, ce n'est pas si grave », est un premier pas vers le désengagement émotionnel. Pour Freud, quand le surmoi, qui est son instance tutélaire, « instaure l'attitude humoristique, [il] écarte à proprement parler la réalité et se met au service d'une illusion », l'humour devient une mise à distance, l'expression d'un mécanisme de défense, qui véhicule le message suivant : « Regarde, voilà donc le monde qui paraît si dangereux. Un jeu d'enfant, tout juste bon à faire l'objet d'une plaisanterie³⁹ ».

Cette défense s'appuie donc sur un refus du monde et des sentiments qui s'y rattachent, « l'essence de l'humour consiste à économiser les affects que la situation devrait occasionner⁴⁰ », il permet de se dégager temporairement d'une situation difficile à accepter psychiquement, il provoque alors un plaisir qui vient « de l'économie d'une dépense de sentiment⁴¹ ». L'humoriste se désengage alors du monde, il dépasse la simple relativisation, qui est une minoration de l'affectif, pour totalement récuser celui-ci : « Le caractère grandiose [de l'humour] est manifestement lié au triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité victorieusement affirmée du moi. Le moi se refuse à se

³⁸ LAFFAY, Albert, *op. cit.*, p.45-46.

³⁹ FREUD, Sigmund, « L'Humour », art. cit., p.328.

⁴⁰ *Ibid.*, p.322-323.

⁴¹ FREUD, Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, *op. cit.*, p.411, en italique dans le texte.

laisser offenser, contraindre à la souffrance par les occasions qui se rencontrent dans la vie⁴² ».

Mais lorsque l'humour devient un désengagement, une destitution systématique de l'important, du grave et du sérieux, il tend vers la fuite. Noguez résume la pathologie qui menace l'humour :

Contre la paranoïa (qui met du sens partout, qui en met trop) l'antiparanoïa de l'humour est une lèpre du sens [...] Il s'agit de faire *comme si*, c'est-à-dire pas vraiment. L'humour est manque de conviction, sa légèreté vient d'une carence ontologique volontaire. Allègement ? Mais c'est aussi une anémie, un perte d'être (comme on dit qu'on perd des globules blancs). On peut y laisser des plumes. Parfois tout le plumage⁴³

L'absence de conviction comme mise en danger de sa nature, pour l'humour, fuir, c'est cesser de mettre l'autre dans le coup, d'avoir une vision supérieure, c'est choisir de s'éloigner systématiquement du symbolique, du sens et de la valeur.

L'humour postmoderne s'illustre particulièrement dans le déni de la signification de l'humour, « En réalité, c'est à un travail de relâchement des signes, à leur délestage de toute gravité que s'emploie le code humoristique, véritable vecteur de démocratisation des discours par le biais d'une désubstantialisation et neutralisation ludiques⁴⁴ » ; neutraliser le monde, c'est le rendre parfaitement acceptable, mais c'est aussi l'aseptiser, le rendre inintéressant.

Ne plus accepter les joies, les peines et demeurer toute sa vie dans une constante dénégation de la gravité, c'est aussi renoncer à vivre vraiment. Parce que la gravité fait peur et que l'humour apporte une reconfortante légèreté, il porte en lui le risque du renoncement : « Il sourit du monde à la façon d'un dieu mais l'aime comme un homme et semble ainsi atteindre une sorte sérénité où n'entre ni tristesse, ni

⁴² FREUD, Sigmund, « L'Humour », art. cit, p.323.

⁴³ NOGUEZ, Dominique, *L'Arc-en-ciel des humours*, op. cit., p.37.

⁴⁴ LIPOVETSKI, Gilles, « La Société humoristique », art. cit., p.225-226.

reproche, ni indulgence, ni joie, et pouvant aller jusqu'à une totale indifférence dans un total détachement⁴⁵ ».

La conviction selon laquelle l'humour peut être une réponse à tout, quelles que soient les circonstances, le transforme en une solution de facilité pour qui ne veut pas fournir le moindre effort pour se colleter à l'altérité : ce que pense, ressent, croit l'autre n'a plus d'importance, il devient une quantité négligeable. L'humour reste extérieurement plaisant, mais intérieurement il n'est plus qu'une coquille vide. L'humoriste peut alors aller jusqu'à renoncer à sa propre affectivité, il ne reconnaît aucun système de valeur, n'adhère plus à rien, tout lui glisse dessus et l'indiffère, dans les cas les plus extrêmes, l'humour devient une abdication inconsciente de son humanité.

⁴⁵ MOURA, Jean-Marc, *op. cit.*, p.273.

Il y a au moins ceci de juste dans les théories de nos modernes structuralistes, que, lorsque je dis “humour”, ce qui importe surtout c’est que je choisis de ne pas dire : “ironie”, “esprit”, “baroque”, “comique”, “drôlerie”, etc. Ce que j’élimine compte plus que ce que je retiens ; ou plutôt, ce que je retiens ne compte que par ce qu’il élimine

Albert Laffay, *Anatomie de l’humour et du non-sens*, p.140.

Synthèse.

De la pâte à modeler, voilà ce qu’est l’humour : une matière que l’on malaxe pour lui faire prendre la forme souhaitée, qui s’adapte à la demande, mais sans jamais perdre sa nature. Qu’on lui donne un aspect d’éléphant, de thière ou de boudin, la pâte à modeler reste de la pâte à modeler, son apparence est modifiée, mais sa substance persiste, la rendant totalement identifiable. Qu’on l’engendre noir, ludique, engagé, d’actualité, trivial ou communautaire, l’humour se reconnaît à une indéfinissable qualité, un je-ne-sais-quoi qui rend son appréhension à la fois évidente et complexe.

Il n’existe pas d’étude exhaustive et approfondie sur l’humour, tout simplement parce que la tâche est titanesque. Pour en aborder tous les aspects, des connaissances sont nécessaires en physiologie, philosophie, psychanalyse, sociologie, littérature, linguistique. En outre, l’étude peut être générique, génétique, historique ou encore synchronique. Le plus souvent, la critique attaque l’humour par un versant, tout en tenant compte de l’impossible restriction à cet unique aspect, car « En fait, personne n’est humoriste s’il n’est, à quelque degré, un inventeur de comique, ou de satire, ou de pathétique, ou de philosophique, ou de tout cela ensemble¹ ». L’humour ne se contente pas d’être une pâte à modeler, il est un modèle de pâte multicolore, dont toutes les nuances sont parfaitement entrelacées : il est possible d’étudier une couleur en

¹ CAZAMIAN, Louis, art. cit., p.633.

particulier, en suivant la veine comme un chercheur d'or s'accroche à un filon, mais sans jamais parvenir à la dissocier absolument des autres.

Ce qui explique le trouble de la personnalité multiple dont semble atteinte la critique humoristique, laquelle est capable d'assurer en toute bonne foi tout et son contraire, « L'ambivalence et la réversibilité permanente des implications idéologiques de l'humour oscille entre consensus et contestation, résignation et révolte, engagement et désengagement² ». Lequel trouble de la personnalité multiple n'est que l'expression des multiples agencements de l'humour, nés de la dichotomie originelle, mélange d'exaltation et d'abattement générateur de rire et de désespoir. Il en résulte une incohérence du domaine humoristique, qui recouvre une telle diversité de forme de thème et d'objectif, qu'il est utopique d'espérer en établir un panorama précis : « Le domaine de l'humour est sans limite³ ». Devant l'impossibilité de dégager une ligne directrice claire qui se démarquerait et qui renverrait les autres théories au rang de variation insignifiantes. Le mieux que puisse faire chaque exégète, c'est être cohérent avec lui-même.

L'humour s'agrège à trop de catégories, s'incarne de trop de manières différentes. Comme il est fondamentalement disparate, il ne favorise pas le consensus, l'humour ne donne pas l'impression de partir dans tous les sens, il part effectivement dans tous les sens. Il a toutefois des constantes : la première, c'est le modelleur, l'être qui décide de s'adonner à l'humour : l'humoriste. L'humour est un choix, « une façon de vivre, de voir et de faire voir le monde⁴ » qu'un individu privilégie sciemment au détriment du sérieux. Puis, par goût, envie, caractère ou conviction, il adopte dans l'incroyable profusion humoristique, une variante ou un type de prédilection :

Oui moi j'ai pris humour noir, quand j'ai démarré j'ai pris noir, y avait le choix hein, y avait noir, visuel, comique gras, et j'ai pris noir. Comique gras, j'ai hésité, puis bon il fallait faire une affiche avec un slip kangourou, ça m'a...⁵

² EVRARD, Franck, *L'Humour*, op. cit., p.78.

³ AUBOUIN, Élie, *Les Genres du risible*, op. cit., p.74.

⁴ ESCARPIT, Robert, « Préface », art. cit., p.7-8.

⁵ GUILLON, Stéphane, *En avant la musique*, 2006.

Les gars ! Ça fait quatre ans que je fais le vulgaire, je voudrais bien décrocher un p'tit peu, qui veut prendre le relais ? Personne ? [...] T'aurais vu ça, les Boujenah, les Bedos, alors eux, ils sont dans leurs journaux ça les intéresse pas le vulgaire [...] Et ben puisque personne veut le faire le vulgaire et ben moi je m'y recolle, bordel à cul putain de merde !⁶

Une autre certitude à propos de l'humour c'est qu'il possède une identité linguistique insuffisante pour le déterminer dans l'absolu. Toute sa rhétorique a un maniement sérieux que l'humoriste détourne en un usage ludique. C'est là où réside une part de son je-ne-sais-quoi : un ton particulier qui, s'il peut aller de la jovialité à la quasi-tristesse, a pour règle invariante une absolue conviction dans le propos. L'humour n'hésite jamais, il affirme les pires énormités comme les plus subtiles incongruités avec l'apparence d'une parfaite équanimité. Ce qui l'expose au risque de blesser, d'être mal compris ou mal perçu. Pourtant les humoristes, même les plus acerbes, sont toujours surpris d'avoir pu blesser quelqu'un, parce qu'ils attendent de l'autre qu'il soit capable de faire abstraction de son pathos interne⁷.

Si l'humour est si difficile à cerner, c'est parce qu'il s'agit d'un fait humain extrêmement dépendant à la fois de son émetteur et de son récepteur. Fondement mouvant et incertain, s'il en est. C'est pourquoi, après en avoir étudié autant d'aspects que possible, nous allons expliciter ce que nous traiterons sous l'appellation humour

⁶ BIGARD, Jean-Marie, « Les Grands Moments de solitude », *op. cit.*

⁷ Une décennie après l'an deux mille, il est remarquable de voir la recrudescence de l'interrogation sur les droits de l'humour. Dans les médias, sur internet notamment, la question revient fréquemment lorsqu'en raison d'une intervention jugée trop ceci ou cela sur un sujet délicat, un scandale éclate : le handicap, la religion, l'antisémitisme... Comme le prévoyait Lipovetski, on constate aujourd'hui qu'avec le postmodernisme, s'est affirmée une société consensuelle, qui tend à araser les différences, tout en exaltant l'individu. Ce mélange détonnant aboutit actuellement à une érosion de la liberté humoristique. La causticité n'est plus aussi bien tolérée, les humoristes sont appelés à respecter non seulement l'espace de l'autre mais aussi ses différences, et celui-ci refuse de fermer les yeux, d'ignorer ce qui ne le fait pas rire parce que cela le touche de trop près. C'est alors que des tentatives individuelles, soutenue par des groupes de sympathisants, naissent pour limiter les incursions ou pour les circonvenir, sous forme d'attaques en justice ou de récriminations sur les réseaux de communication. À leurs yeux, il ne s'agit pas d'un refus de l'humour, mais bien du rejet d'un « certain humour », moins convenable, moins conventionnel. Ils ignorent sans doute pour la plupart que ce qui se dissimule derrière ce vœu, qui peut sembler raisonnable, n'est ni plus ni moins que l'achèvement de la désubstantialisation de l'humour, de sa neutralisation en un signe vide. En raison leur méconnaissance fondamentale de la vérité humoristique, de leur incapacité à se détacher de leur ego, personnel ou collectif, ils réclament la tête du messager, sans comprendre que le message n'est pas littéral, mais codé, ou plutôt, en le sachant, mais en refusant de le lire avec la bonne clef. Celle qui leur ferait dire « ce n'est pas grave », celle qui ferait d'eux des humoristes.

dans la seconde partie de notre ouvrage : c'est tout autant l'humour moderne, dans son acception délibérée, que postmoderne qui donnera corps à notre réflexion, et, tout en essayant de ne jamais perdre de vue la part de chacun, nous nous intéresserons de près à ses dérapages vers la parodie, l'absurde et la satire dans le cadre littéraire spécifique que constitue la science-fiction.

**L'humour appliqué
à la science-fiction
et inversement.**

À propos de la science-fiction... Précisions terminologiques.

L'histoire de la science-fiction s'est construite sur une courte période mais elle est déjà particulièrement riche. Nous allons à présent établir la terminologie qui aura cours dans le reste de notre étude, indépendamment de l'usage qui peut être fait du vocabulaire dans les diverses citations. Une nouvelle fois, il faut préciser que toute classification a ses limites et ses porosités, c'est pourquoi nous allons déterminer ce que chaque terme entend, autant pour les néophytes qui peuvent vite être perdus dans la jungle sémantique science-fictionnelle (dire que *La Lune seule le sait* est une uchronie *steampunk* à tendance dystopique n'aide pas vraiment le non-initié à comprendre de quoi il retourne) ; que pour les connaisseurs qui ne catégorisent pas nécessairement les éléments de la même manière.

a) Courants.

Le courant est une variation du genre qui s'inscrit dans l'espace temporel et qui est généralement mû par les convictions communes de divers auteurs, parfois conduits par un chef de file (généralement un éditeur). Il faut noter que de nombreuses œuvres ne se rattachent à aucun courant spécifique, que ce soit intentionnellement ou non. La critique tend à distinguer quatre à six courants dans la science-fiction, qui, comme dans la littérature générale, se construisent le plus souvent en réaction les uns par rapport aux autres. Le courant induit des exigences d'écriture, des contraintes formelles ou une spécificité du style qui les rendent quasiment impossibles à mélanger. En outre, l'adhésion à un courant tend à déterminer les éléments dominants du récit ainsi que le ton général de l'œuvre. Au fil des évolutions, les courants ne disparaissent pas totalement mais sont relégués au second plan, profitant parfois d'une renaissance, comme le *space opera* au cinéma et à la télévision, avec des films comme *Star Wars*, des séries comme *Star Trek*, *Battlestar Galactica* ou encore *Stargate*.

❖ Anticipation.

L'anticipation est le plus ancien courant de la science-fiction puisqu'il est antérieur à la nomination même du genre. La collection de science-fiction des éditions

Fleuve noir se nomme « Anticipation », cette dénomination rappelle la confusion du genre et du courant lorsque la science-fiction, encore en formation et mal déterminée, était à la recherche de ses marques. Aujourd'hui encore, ce brouillage perdure dans certains esprits, car l'anticipation définit une large partie de la science-fiction. Technophile ou technophobe, l'anticipation se détermine sur un mode prospectif et tente de présenter un monde qui se veut crédible au regard des connaissances techniques et des mœurs de son époque pour anticiper ce que sera le futur. Cet aspect est un trait saillant, car contrairement à une idée reçue, toute la science-fiction ne cherche pas à déterminer l'avenir : dans nombre d'écrits, les postulats de départ sont fantaisistes, dépendent d'une évolution des connaissances ou des possibles bien trop incertaine ou sont clairement impossibles à réaliser. L'anticipation se revendique de la veine la plus réaliste du genre, se projeter dans le futur n'est pas un prétexte pour extrapoler d'autres thèmes, mais constitue un des enjeux majeurs du récit.

❖ Space opera.

Le *space opera* apparaît dans les années trente avec les premiers *pulps*. C'est en 1941 que Wilson Tucker invente le terme qu'il dérive du vocable *soap opera*, syntagme qui désigne les feuilletons mélodramatiques, sponsorisés par les marques de détergents et diffusés sur les ondes des radios américaines pour maintenir la ménagère devant son poste. Ce nom est un rappel de la qualité médiocre d'un grand nombre de ces écrits qui pèchent par des intrigues souvent redondantes et peu inspirées. Se fondant sur des récits de voyages, le *space opera* se présente comme un « Roman d'aventure à l'échelle galactique¹ », il est régulièrement qualifié de western de l'espace car il tend à en récupérer certains codes. L'action y tient une place centrale : les guerres interstellaires et les explorations de planètes diverses font partie des fondamentaux. L'immensité, le grandiose et l'exotisme, tout comme le héros imbattable et séduisant qui combat et terrasse dictateurs et extraterrestres, portant haut les couleurs de l'impérialisme terrien, sont les normes de ce courant, souvent saupoudré de *fantasy* et volontiers fantaisiste. Présentant des aventures trépidantes, il tire sa richesse de l'infini du cosmos et de toutes les rencontres potentielles qu'aucune limite ne vient circonvenir, la vraisemblance n'étant pas son premier objectif.

¹ PocheSF - Sous-Genre de la SF : Space Opera, <http://www.pochesf.com/index.php?page=spaceopera>, consulté le 09 mars 2011.

❖ Hard science.

Le courant *hard science* a été largement soutenu par John W. Campbell, rédacteur en chef du *pulp Astounding Science-Fiction*. Bien que lui-même auteur talentueux de *space opera*, il s'oppose fermement à la *fantasy* et prône l'utilisation rigoureuse d'une science crédible. Abandonnant sa carrière d'écrivain au profit de celle de directeur littéraire, il va être le maître à penser de l'âge d'or que Sadoul fait débiter en 1938 (année de l'accession de Campbell à la tête de *Astounding*) et finir en 1957. Campbell n'hésite pas à imposer son point de vue aux auteurs qu'il publie, leur faisant retravailler leur texte s'il l'estime nécessaire. Il souhaite une science-fiction sérieuse et adulte, qui s'appuierait soit sur la science existante, soit sur une extrapolation raisonnable. Il va donc découvrir et promouvoir des auteurs dont les solides connaissances techniques (Isaac Asimov ou Arthur C. Clarke ont tous deux un haut niveau d'étude dans des domaines scientifiques) soutiennent l'intrigue. Si le mouvement *hard science* peut s'enorgueillir de compter dans ses rangs certains des plus prestigieux auteurs de la science-fiction, il n'a pas été exempt de défaut : il arrive que le placement au premier plan de la science se fasse au détriment du *sense of wonder* et donne naissance à des œuvres trop mécaniques.

❖ Speculative fiction.

À l'origine, la *speculative fiction* n'est pas un courant mais une proposition de Robert Heinlein de renommer le genre en tenant compte d'une nature plus vaste que le terme science-fiction ne le laisse entendre. C'est Michael Moorcock qui s'engouffre dans la brèche et appelle à un renouvellement profond du genre, tant du point de vue des thématiques que de l'écriture ou du ton. L'une des idées-phares est de laisser une plus grande place aux sciences sociales, aux raisonnements métaphysiques ou psychologiques ; il s'agit de valoriser l'humain et de placer les sciences dures au second plan. Si le putsch terminologique échoue, nombreux sont les auteurs à avoir suivi la voie ouverte et à avoir développé une écriture plus introspective, qui laisse la part belle à la réflexion sur le rapport entre l'homme et le progrès, le grandiose des enjeux et la faillibilité humaine. Parmi les tenants de cette science-fiction à l'écriture adulte, on peut citer Philippe K. Dick ou Frank Herbert.

La *new wave* est un mouvement découlant de la *speculative fiction*, qui naît en Grande-Bretagne dans les années soixante au sein du magazine *New worlds*. Contestant les esthétiques traditionnelles de la science-fiction, elle prône une écriture qui se tourne vers l'intériorité des personnages et des récits plus adultes. Cette remise en cause esthétique peut aboutir parfois à un décrochage du genre : le récit n'a alors plus qu'un lointain et diffus rapport avec la science-fiction, rendant l'appariement contestable. C'est le cas de *C.R.A.S.H.* de James Graham Ballard, qui évoque l'attrance mortifère d'un groupe d'individus pour les accidents de voiture, et dont l'appartenance au genre est problématique, alors même que *Le Monde englouti* (1962) ou *Sécheresse* (1965), du même auteur, s'y rattachent sans difficulté.

❖ Cyberpunk.

Le *cyberpunk* apparaît à l'extrême fin des années soixante-dix, il reflète les interrogations de la science-fiction face à la poussée de croissance de la technologie. En 1983, le roman *Neuromancien* de William Gibson cristallise les caractéristiques du courant. *Cyber* est l'abréviation de cybernétique, terme générique qui désigne les technologies de pointe, le terme *punk* renvoie au mouvement de contestation, né dans les années soixante-dix, d'une jeunesse désabusée aux réactions parfois violentes. En choisissant cette appellation, le mouvement entremêle étroitement ses deux éléments fondamentaux : l'esthétique et la pensée *punk* (modification corporelle, excentricité vestimentaire, pessimisme, refus de l'ordre et de la société) et les possibilités technologiques rendues concevables par les progrès techniques. Avec la miniaturisation et la démocratisation des appareils électroniques et de l'informatique, les auteurs se laissent à imaginer des sociétés entièrement techno-dépendantes. Celles-ci deviennent hyper violentes, et, dans un monde surpeuplé et pollué, la drogue et les modifications physiques extrêmes (cybernétisations, broches neurales, exogreffes...) deviennent la norme. Le *cyberpunk* appelle une écriture et une trame diégétique sombres, privilégiant les bas-fonds et les personnages en rupture.

❖ Steampunk.

Le dernier courant en date est le *steampunk* qui s'érige en réaction à l'hypertechnologie et au futurisme désenchanté et désenchantant du *cyberpunk*, dont il

parodie par ailleurs le nom. Il se replonge dans les racines de la science-fiction, renouant avec le style originel, celui du dix-neuvième siècle, avec une prédilection pour Jules Verne. Le *steampunk* se reconnaît avant tout par son esthétique : la révolution industrielle n'a pas connu de fin ou s'est développée au-delà de ses capacités, et toute la technologie repose sur le charbon, la puissance de l'atome étant totalement ignorée. Rien n'a donc dominé la vapeur (d'où le *steam*, vapeur en anglais, qui remplace le *cyber* dans son nom) et les matériaux comme le tissu, le bois et l'acier sont majoritaires. Bien que d'aspect désuet, la technologie peut être extrêmement avancée et offrir des possibilités identiques aux sociétés les plus futuristes des autres courants. En accord avec le décrochage opéré par la science, le *steampunk* tend à conserver un mode sociétal féodal ou souverainiste, dans lequel des lois, des mœurs ou des contraintes de vie, parfois dures, ne permettent pas l'optimisme ou l'enchantement bon enfant de la science-fiction vernienne. Paru en 2000, *La Lune seule le sait* de Johan Heliot, qui met en scène le combat d'un groupe de résistants contre un Napoléon III despotique en est une parfaite illustration.

b) Thématiques.

Est appelé thématique le sujet principal autour duquel l'œuvre s'articule. Il met en place la structure de l'intrigue, détermine les actions et interactions, et appelle à l'utilisation d'éléments spécifiques. Si les courants présentent une esthétique dominante et ne sont pas miscibles entre eux, les thématiques peuvent se permettre l'entremêlement, dans une certaine mesure. D'autre part, elles sont profondément enracinées dans l'imaginaire collectif, ce qui leur permet d'échapper aux ravages les plus marqués des phénomènes de mode. Nous vous en présentons ici une liste non exhaustive, mais regroupant néanmoins des thématiques parmi les plus courantes du genre.

❖ Exploration et invasion.

L'exploration et l'invasion sont deux versants d'une même idée : la rencontre avec l'étrange ou l'étranger. Elles font partie des thèmes les plus anciens de la science-fiction, que l'on trouve dès les romans fondateurs : *La Guerre des mondes* de H. G. Wells, *De la Terre à la lune* de Jules Verne ou *Les Xipéhus* de J.-H. Rosny aîné.

L'exploration est la découverte non-conquérante d'un lieu ou d'un peuple. Cette visée pacifique peut avoir pour origine la curiosité scientifique, le goût de l'aventure ou encore le simple hasard. Si elle ne recèle pas de volonté guerrière, cela ne signifie pas pour autant que l'exploration se fait sans heurt et sans dommage : les planètes ou les peuples découverts ne sont pas nécessairement accueillants.

Si l'on excepte le voyageur temporel qui revient dans le passé dans le but avoué de le modifier, créant le plus souvent une réalité alternative ou un paradoxe temporel, les voyages temporels font partie, dans leur ensemble, du pan exploratoire. Ils constituent une sorte de variante, où ce qui est à découvrir n'est pas inconnu, mais mal connu. La confrontation des croyances du voyageur à la réalité de l'expérience constitue une partie du sel de l'intrigue. Dans *Doomsday Book* de Connie Willis, une historienne pétrie de connaissance part observer les mœurs du Moyen-Âge, et, suite à une erreur, se retrouve coincée, impuissante, au milieu de l'hécatombe provoquée par la grande peste noire, que les études postérieures avaient manifestement sous-estimée.

L'invasion a pour but d'assujettir l'autre, d'assurer sa domination que ce soit par la force, la séduction ou la ruse. Elle peut prendre un visage subtil et ne pas dire son nom. L'invasion dans la science-fiction prend deux visages : quand elle est subie par les humains, l'autre est traité, le plus souvent, comme un aliénateur ; tandis que lorsqu'elle est menée par les humains, elle est présentée soit comme une nécessité humaniste qui souligne la grandeur de l'homme, soit comme une manœuvre liée à d'autres intérêts plus ou moins altruistes.

L'invasion et l'exploration peuvent donc être actives ou passives, désirées ou subies, leur enjeu reste invariablement le même : une réflexion sur le rapport à soi et à l'autre. Contrairement à ce que l'on a tendance à supposer, l'autre n'est pas forcément un étranger, il peut être un humain qui a muté de manière naturelle (une nouvelle évolution) ou artificielle (l'irradiation) et dont l'existence remet en question la définition de l'humanité.

❖ Utopie et dystopie.

Les historiens de la science-fiction évoquent habituellement *Utopie* (1516) de l'Anglais Thomas Moore comme étant l'un des ouvrages préhistoriques du genre. L'utopie est à l'origine une réflexion sur la manière dont la société pourrait se débarrasser de ses défauts. Elle met traditionnellement en scène un voyageur qui

découvre un domaine qui s'est développé hors de la connaissance humaine, et dans lequel le peuple est régi par des lois d'une sagesse supérieure qui ont pour aboutissement la vertu. L'utopie agit à l'inverse du récit de l'étranger naïf (qui, en tant que narrateur, présente une société en mettant en exergue volontairement ou non ses défauts), elle confronte un homme à un univers exempt de tares qui l'enthousiasme, d'autant qu'il fait ressortir les problèmes de son pays d'origine.

L'utopie, comme son nom l'indique, existe hors de l'espace commun, elle prend place dans un lieu, d'une amplitude restreinte et enclos sur lui-même, soumis à une forte contrainte géographique le rendant quasiment inaccessible. À cette identité géographique correspond une identité temporelle : l'utopie vit également hors du temps. Elle est en effet symbolisée par l'absence d'évolution possible : les choses étant parfaites telles qu'elles sont, il n'y a aucune raison de les changer. La société heureuse de l'utopie est avant tout une projection philosophique qui implique une modification fondamentale de la nature humaine (abandon de l'individualisme, soumission totale à l'ordre...). Pour la science-fiction, l'utopie se matérialise grâce aux avancées technologiques, qui permettent d'extraire l'homme de sa condition humaine, ou, avec les progrès de la société, qui modifient la vision de ses besoins.

Cependant, il est important de souligner que l'utopie n'est qu'une vision de la perfection, laquelle ne peut se révéler séduisante qu'en tant qu'abstraction. L'immobilisme est son parangon, et, comme le bien collectif prime sur le bonheur individuel, le développement personnel n'existe que dans les normes dictées par les lois : l'utopie se révèle dans une certaine mesure inhumaine. Par son aspect prospectif, elle a influé sur la science-fiction, elle n'a en revanche pas connu une expansion remarquable dans le genre, au contraire de son antonyme, la contre-utopie ou dystopie.

En réalité, en raison de l'interprétation mouvante que l'on peut accorder à la perfection utopiste, il n'est pas si évident de différencier utopie et dystopie, toutes deux reposant sur les mêmes bases. Le point de vue du narrateur ou du personnage principal est l'indicateur majeur de la valeur à lui attribuer. Dans la dystopie, le bonheur peut se révéler factice, les contraintes imposées par la société peser sur le peuple, pire, la perfection peut n'être qu'apparente et révéler après coup un gouvernement totalitaire qui ne recherche pas le bien commun.

Une œuvre comme *Les Monades urbaines* de Robert Silverberg interroge les concepts d'utopie et dystopie : elle présente une succession de personnages manifestement en rupture de ban avec le mode de vie strictement libertaire des

monades, mais sans que ceux-ci soient des révolutionnaires. Leurs démarches sont punies, car elles vont à l'encontre des règles qui permettent la vie en collectivité de centaines de milliers d'individus. Dans ces villes-états, l'acceptation permet le bonheur, car les lois abondent dans ce sens, si elles ne sont pas liberticides comme celles de *1984* de George Orwell, elles ne peuvent tolérer la déviance. Par extension, la dystopie peut désigner des civilisations ultra violentes où le bonheur est devenu quasiment impossible, en raison même de l'organisation ou de la non-organisation de la société.

❖ Monde parallèle et uchronie.

Il existe deux grands types de mondes parallèles dans la science-fiction. Dans le premier cas, le monde parallèle est totalement étranger à la normalité. Les deux mondes sont présentés comme demeurants sur des plans d'existence différents. Ils sont inaccessibles l'un pour l'autre, comme séparés par une membrane, jusqu'à l'ouverture, inopinée ou non, d'un passage dans l'espace-temps qui permet la circulation d'un univers à l'autre. Souvent, les mondes parallèles tendent vers la *fantasy*, comme dans la nouvelle « La Déesse de saphir » de Nictzin Dyalhis ou *En route pour la gloire* de Robert Heinlein, car ils sont soumis à des lois qui leur sont propres et permettent par conséquent toutes les excentricités. Mais ce n'est qu'une possibilité : dans « Lune de miel à New York », par exemple, Terry Bisson imagine la création, justifiée par des lois physiques, d'un univers parallèle constitué de l'accumulation du temps que les gens ont perdu à attendre.

Dans le second cas, le monde parallèle est jumeau de celui considéré comme normal. on retrouve ce type de monde dans *L'Avènement des chats quantiques* de Frederik Pohl. Il prend pied dans l'idée, qu'à chaque moment, tous les devenirs sont possibles et que, partant de là, chaque variation donne naissance à une suite logique de conséquences différentes. Dans un univers, une variation a été réalisée tandis que, dans son double, une autre a été choisie modifiant l'ordre des choses d'une manière subtile ou visible. Dans ce type de monde parallèle, chaque être humain a un double correspondant dans l'autre univers, qui lui ressemble, mais qui n'a pas connu la même évolution que lui.

L'uchronie est une variante de ce modèle. Elle présente une histoire divergente fondée sur l'usage du « et si... ». Contrairement à un monde parallèle classique, l'uchronie s'inscrit nécessairement dans une modification majeure de l'Histoire de

l'humanité, comme dans *Le Maître du Haut Château* de Philip K. Dick, où les Nazis ont gagné la Seconde Guerre mondiale. Le point critique choisi par l'auteur est en général suffisamment connu pour que sa modification puisse être présentée telle quelle au lecteur. Par conséquent, l'introduction d'un personnage symbolisant la normalité, qui sert ordinairement de contrepoint dans les univers parallèles, n'est pas nécessaire, le lecteur possédant en lui la culture nécessaire pour comprendre ou pouvant déduire aisément les modifications induites.

❖ Fin du monde.

La fin du monde s'est imposée dès les débuts du genre comme un thème prépondérant, parfois désigné sous le terme « apocalypse », en référence à *L'Apocalypse* selon Saint Jean qui prédit dans la Bible l'avènement de la Nouvelle Jérusalem, qui marque la fin de l'humanité et l'établissement du royaume des cieux sur Terre. Si la vision religieuse est le terme du cheminement humain, la fin du monde dans la science-fiction peut se révéler être aussi bien un commencement qu'un aboutissement.

Parler de la fin du monde est d'ailleurs un abus de langage, car il s'agit le plus souvent de l'effondrement du monde tel que nous le connaissons : le premier syntagme renvoie à l'idée d'un anéantissement total ; or, rares sont les récits qui annihilent tout, ne laissant aucune place à la survie ou à une éventuelle renaissance². Ce thème est d'autant plus fascinant qu'il semble plausible : les grandes catastrophes naturelles ont provoqué au fil des siècles nombres de pertes humaines, à l'instar de l'engloutissement de Pompéi par le Vésuve ; les hommes ne sont pas en reste, les colons ayant simplement exterminé les civilisations autochtones de l'Amérique. La science-fiction s'en empare et imagine par l'entremise de cataclysmes naturels, extraterrestres ou humains, la désagrégation lente ou foudroyante de la Terre et/ou de ses habitants.

² Parmi les œuvres dont nous avons connaissance, la seule ne laissant aucune échappatoire au monde est un téléfilm américain intitulé *USS Charleston, dernière chance pour l'humanité* (lequel est un remake d'un film américain des années soixante, que nous n'avons pas visionné, intitulé *Le dernier rivage* de Stanley Kramer). La Terre est balayée par un immense nuage radioactif, tous les êtres consommateurs d'air de l'hémisphère nord et d'une partie de l'hémisphère sud ont été décimés. En Australie, dernier refuge, l'espoir renaît grâce à la vidéo d'un cétacé s'ébattant à l'air libre dans une région contaminée, ce qui laisse entrevoir la possibilité d'une dissolution du nuage et d'une sortie de crise. Mais cette vidéo se révèle être au final un mirage, le téléfilm se conclut alors par le suicide des derniers survivants, qui préfèrent une mort douce à la lente déchéance provoquée par la radioactivité. Ici, on peut parler de fin du monde puisque, à terme, rien n'est appelé à survivre à la radioactivité.

Jouant sur le spectaculaire, la mort, la souffrance, l'angoisse ou encore l'incompréhension, doublée d'un intérêt anthropologique pour l'étude des mœurs des survivants, la fin du monde se révèle fortement attractive en permettant les plus folles extrapolations. D'un point de vue humain, elle se caractérise le plus souvent par une vision pessimiste : les bouleversements tendent naturellement à l'entropie et le retour à une norme d'existence qui repose sur le fait de vivre, et non simplement de survivre, se révèle long et difficile, parfois impossible. Pis, la catastrophe peut, comme dans *Un cantique pour Leibowitz*, révéler l'aspect cyclique de la civilisation, laquelle répète ses erreurs à l'infini sans jamais en tirer de leçons.

c) Motifs ou éléments thématiques :

Si le courant est vecteur d'univers et la thématique est vecteur d'intrigue, les motifs sont les éléments contingents qui permettent d'obtenir, grâce à une quasi infinité d'agencements possibles, une partie de la spécificité du récit. Le motif renvoie donc à l'ensemble des matériaux constitutifs de la science-fiction, et ce depuis la fondation du genre. Extraterrestre, robot, mutant ou encore savant fou sont miscibles à l'envie. Bien que certains motifs soient automatiquement associés à des courants ou des thématiques, à l'instar des vaisseaux spatiaux pour le *space opera*, ils ne leur sont pas exclusifs, et tout motif peut être utilisé en fonction de l'inspiration de l'auteur.

Naturellement, les courants influent sur le traitement apporté à un motif, puisqu'ils déterminent une vision globale de l'œuvre. Les modifications corporelles comme l'adjonction de membres mécaniques est, par exemple, aisément transposable de l'un à l'autre : la *hard science* peut s'appuyer plus volontiers sur les dernières recherches médicales en matière de prothèses et privilégier un aspect pratique. Pour le *cyberpunk*, où l'élément est quasiment une figure imposée, le contrôle neuronal et la facilité de l'opération grâce à la technologie des nanomachines peuvent être mis en avant, tandis que, pour un rendu plus ancien, mais une efficacité équivalente, le *steampunk* peut s'orienter vers une esthétique de cuivre et de mécanique apparente.

Les motifs ne déterminent pas le récit, ils ne donnent pas d'impulsion fondamentale : dans *Le Ressac de l'espace*, bien qu'il y ait des extraterrestres, Philippe Curval s'intéresse avant tout au ressort du couple invasion/dystopie (ou utopie, c'est selon) et aux réactions qu'il entraîne. Ce n'est pas la présence des extraterrestres qui

induit la marche de l'intrigue, ceux-ci étant tout à fait interchangeables avec des mutants, par exemple.

D'autre part, c'est le choix de la thématique dominante qui décide de la manière dont le motif est traité : dans *Le Ressac de l'espace*, les extraterrestres se montrent peu agressifs, ils n'en sont pas moins des envahisseurs venus asseoir leur domination, ce qui les nimbe automatiquement d'une aura négative. Dans *Au carrefour des étoiles*, Clifford D. Simak met en scène le discret et temporaire passage sur Terre d'extraterrestres dénués de pensée de conquête. Ils sont alors pour la plupart présentés comme étrangers, voire comme étranges, mais sans que cette différence soit connotée négativement. Le motif est un élément folklorique, mais qui a son importance, car il donne de la couleur à l'œuvre. Si l'on veut établir une analogie pas tout à fait exacte mais assez parlante, la science-fiction s'apparente à la tapisserie : le motif constitue la trame et les thématiques la chaîne.

Avant d'entamer notre réflexion, nous allons nous arrêter sur la difficulté à laquelle nous avons été confrontée pour déterminer l'angle d'attaque pour aborder notre thématique centrale. En effet, l'humour dans la science-fiction est un savant mélange entre l'Ouroboros et le ruban de Möbius : tout est à la fois important et mineur, commencement et fin, et il est difficile de trouver comment dérouler l'écheveau des fils sans être obligé de trancher des nœuds pourtant essentiels. D'où certaines redondances nécessaires pour relier entre eux des éléments qui ne peuvent être ni considérés d'un bloc, sans quoi l'étude se résumerait à un vaste bric-à-brac, ni totalement séparés des autres, en raison d'un risque majeur de défaut de sens. L'étude louvoie donc sans cesse entre l'élément qu'elle souhaite analyser et celui qu'elle analysera ultérieurement, mais dont elle ne peut faire totalement abstraction. Ce qui constitue un stimulant exercice d'équilibrisme et de lutte contre la tentation de la digression.

C'est pourquoi, après de nombreuses hésitations, nous avons finalement opté pour une progression qui s'intéresse d'abord au général pour aller vers le particulier. Ce choix se justifie car, dans le cadre spécifique de l'humour dans la science-fiction, le particulier module de manière importante le général. Établir ce dernier permet de mieux saisir la manière dont il est ensuite nuancé. En conséquence, dans les trois premières sous-parties l'humour est traité comme un phénomène global, alors même que la première partie de la présente thèse n'a cessé d'insister sur sa diversité et que sa dernière sous-partie souligne les variétés de son expression dans la science-fiction. Le lecteur aura d'ailleurs l'occasion de s'apercevoir que, plus il avance dans l'étude, plus la généralisation du phénomène humoristique pour faciliter l'organisation de la pensée devient progressivement inopérante. Néanmoins, cette organisation reste la plus efficace pour esquisser une esthétique des spécificités des rapports entre les deux genres car elle permet d'instaurer un peu de rationalité.

1) Pourquoi dit-on que la science-fiction n'a pas d'humour ?

La science-fiction a une certaine réputation d'austérité, puisque, comme le rappellent Millet et Labbé, elle « passe parfois pour manquer d'humour¹ ». Afin d'évaluer la véracité de cette assertion, nous allons partir à la recherche des raisons qui

¹ LABBE, Denis, MILLET, Gilbert, *La Science-fiction*, Belin, coll. Sujets, 2001, (« 13 : Humour et science-fiction »), p.368.

peuvent pousser le public et une part de la critique à conclure à un aspect éminemment sérieux du genre.

On peut éventuellement aller la quérir dans les rapports entretenus avec la littérature pour la jeunesse de la fin du dix-neuvième : l'humour n'est pas perceptible en dessous d'un certain âge. Les jeunes enfants sont plus sensible au comique ou encore au grotesque ; et n'est pas toujours bien vu par l'adolescence et sa sensibilité exacerbée, laquelle tend à privilégier l'absolu des grands sentiments et l'action trépidante, deux modes d'écriture assez peu compatibles avec le second degré et le ralentissement humoristique. Pourtant, Jules Verne joue la carte de l'humour dans son roman d'aventure *Cinq semaines en ballon*.

Si les causes de cette réputation ne sont pas dans les prémices du genre, peut-être sont-elles à chercher dans la manière dont il s'édifie ? Parmi les éléments fondamentaux à la constitution de l'imaginaire science-fictionnel se trouvent la science et le fantastique. La présence de l'un ou l'autre empêche-t-elle l'humour de surgir ?

a) Le rapport à la science.

La science a une réputation d'austérité qui se justifie à la fois par un certain hermétisme et par une nécessaire rigueur dans le raisonnement. Si des vulgarisateurs arrivent parfois à la tirer vers le plaisant voire l'amusant, pour améliorer sa transmission, la réalité de l'étude est une somme de données abruptes qu'il faut assimiler et comprendre, avant de pouvoir espérer explorer de nouveaux champs. Supposer que la réputation de sérieux de la science-fiction peut provenir en partie de son rapport originel à la science n'a rien d'absurde. Mais on peut toutefois s'interroger sur ce qu'est la science pour la science-fiction et si cette dernière empêche réellement l'humour.

Pour commencer, il faut revenir brièvement sur la dénomination du genre. Cette dernière a fait l'objet de nombreuses variations (littérature futuriste, roman d'anticipation scientifique, *scientific fiction* puis *scientifiction* ou encore roman d'hypothèse) sans qu'aucune n'arrive réellement à s'imposer. Puis en 1929, Hugo Gernsback propose science-fiction qui emporte tous les suffrages. Science-fiction, un nom symbolique censé cristalliser en un consensus l'ensemble de ses spécificités : une fiction, autrement dit un récit relatant des faits imaginaires, qui a pour premier

postulat une place importante de la science dans sa genèse. Il affirme la prépondérance de la matière scientifique, rendant compte d'une problématique qui se pose dès les fondements du genre : la place et le rôle de la science dans la littérature.

Comme le rappellent nombre de critiques, l'acoquinement des deux entités est loin d'être du goût des gardiens de chaque temple respectif :

La S.F. se trouve très souvent prise sous les feux croisés des scientifiques et des rêveurs. Pour les premiers l'alliance de la fiction et de la science est un détournement de prestige, un abus de confiance qui consiste à enjoliver nos fantaisies ou nos fantasmes de jargon scientifique, c'est prendre des libertés avec la sainte rigueur, se parer des plumes du paon. Non moins rageurs sont les tirs des fantastiqueurs qui, obnubilés par le terme science, s'indignent de cette prétention d'accoupler la carpe et le lapin ; selon eux la S.F. ne peut être que pragmatique, éprise de gadgets et de technicité, fermée aux secrètes profondeurs de l'imaginaire²

Si la science-fiction a pu prendre son essor, c'est parce qu'évidemment ses auteurs ne se sont pas arrêtés à ce genre de considérations, à commencer par Mary Shelley, qui offre avec son roman *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, la première excursion de la science « moderne » dans la littérature.

Si *Frankenstein* est cité comme l'un des précurseurs, c'est parce que, comme le rappelle Lorris Murail :

Ce roman qui appartient encore à la veine "gothique", se distingue en effet – par exemple d'une classique histoire de mort-vivant ou de golem – par un souci de traiter le phénomène fantastique du retour à la vie par le biais d'une hypothèse scientifique, inspiré en l'occurrence du galvanisme³

Shelley s'empare d'un thème fantastique pour le retravailler, le refonder à l'aide de la science. Dans cette optique, elle fait du docteur Frankenstein un scientifique, et non pas un alchimiste, un quelconque mage ou un illuminé pactisant avec le démon,

² CORDESSE, Gérard, « Entrées chaudes : l'extrapolation. I. S.F. et mythe », *La Science-fiction par le menu, problématique d'un genre*, Europe, Revue littéraire mensuelle n°580-581, 1977, p.73.

³ MURAIL, Lorris, *op. cit.*, p.40.

renforçant ainsi l'enracinement de son récit dans le rationnel. Néanmoins, le roman n'appartient pas de plein droit à la science-fiction : Shelley ne s'intéresse pas réellement à la science, elle évoque au plus, selon la traduction de Paul Couturiau, des « instruments de vie » qui vont « infuser une étincelle à la chose inerte⁴ ». Elle préfère interpeller le lecteur sur le problème de la puissance scientifique et de la responsabilité démiurgique, sur la question du bien et du mal en montrant le cheminement de la créature d'une innocence primitive à une monstruosité assumée.

A contrario la science est précisément ce qui guide les pères fondateurs⁵ dans leur écriture. Jules Verne anticipe à peine sur les connaissances technologiques de son temps pour « montrer l'ampleur vertigineuse du champ ouvert par les découvertes à venir⁶ » et se veut vulgarisateur. Sa reprise de *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* d'Edgar Poe est d'ailleurs de ce point de vue un cas d'école. Dans l'œuvre de l'auteur américain, Arthur Gordon Pym participe à une expédition qui part à la conquête du pôle sud. Arrivé sur place après maintes péripéties, il se trouve confronté à des événements qu'il n'arrive pas à interpréter.

Dans ce texte écrit à la première personne et présenté comme la relation de son voyage à partir de ses notes, le fantastique est indéniable. À chaque fois que Pym est face à l'incompréhensible, le point de vue interne ne permet pas de savoir s'il est question de magie, de manifestations naturelles ou d'hallucinations. Accentuant le phénomène, le récit du voyage est inachevé, le héros mourant subitement de manière fort opportune. Le lecteur n'apprend pas les conditions de son retour, miraculeux au vu du sort qui s'abattait sur lui à la sortie du pôle sud, laissant planer un doute sur l'exactitude de l'histoire voire sur sa véracité.

C'est donc ce récit incomplet que Verne reprend dans *Le Sphinx des glaces*. Jeorling, son héros, qui rapporte lui aussi après coup le témoignage de son voyage au pôle sud, est un homme de science plein de bon sens, qui se retrouve confronté à une

⁴ SHELLEY, Mary, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, (1818), Folio SF, 2000, p.82, traduction de Paul Couturiau. L'idée de la créature animée grâce à la puissance de l'orage, tout comme le fantasme du savant fou déterrant des cadavres pour en récupérer des morceaux, images véhiculées et popularisées par le cinéma, sont certes spectaculaires mais totalement fausses.

⁵ Ce statut signifie d'après Stéphane Manfredo que c'est par leur intermédiaire « que la science-fiction forge ses codes, ses symboliques et sa signification », *La Science-fiction, aux frontières de l'homme*, Gallimard, coll. Découverte Gallimard, 2000, p.19.

⁶ BOZZETTO, Roger, *L'Obscur Objet d'un savoir, Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence Aix-Marseille I, 1992, p.126.

révélation surprenante : « Je crus rêver à entendre le capitaine Len Guy parler de la sorte !... Comment... il croyait à l'existence d'un manuscrit d'Arthur Pym !...⁷ ». Refusant la conviction du capitaine, qu'il qualifie de « monomanie », il doit abdiquer lorsqu'il réalise la parenté de son capitaine, Len Guy, avec le capitaine de Pym, William Guy. S'ensuit donc la chronique de la recherche d'hypothétiques survivants au pôle sud, celle-ci les conduisant sur les traces d'Arthur Gordon Pym.

Et à chaque rencontre avec l'un des phénomènes inexplicables décrits par Pym, Verne, attaché à une vision cartésienne du monde, va méthodiquement le déchiffrer pour supprimer tout ce qui se raccroche à l'esthétique fantastique de Poe. Fidèle à ses convictions, l'auteur tente de rendre l'aventure, si ce n'est vraisemblable (les justifications avancées ne sont que pseudo-scientifiques et sont *a posteriori* totalement fantaisistes) à tout le moins raisonnable. C'est ainsi que tout trouve une explication logique et que le narrateur insiste à de nombreuses reprises sur l'absence de surnaturel. Toutefois ses écrits restent encore suffisamment surprenants pour qu'en guise de préambule à son histoire, ce dernier précise : « Personne n'ajoutera foi, sans doute, à ce récit intitulé *Le Sphinx des glaces*. N'importe, il est bon, à mon avis, qu'il soit livré au public. Libre à lui d'y croire ou de n'y point croire⁸ ».

L'attitude de Verne est sans équivoque, et si *Le Sphinx des glaces* est un roman qui date de la fin de sa carrière, à un moment où il avait déjà perdu une partie de ses illusions technophiles et positivistes, il établit clairement une science rationnelle comme l'une des priorités de la mythologie des auteurs qui écriront dans son sillage. À la suite de Verne s'épanouit une science-fiction plus populaire, orientée vers l'action et la technologie, qui s'exprime notamment aux États-Unis : « La science-fiction, aux USA a connu depuis 1925, date de la création de la première revue spécialisée, un développement original, constituant une quasi-culture où une thématique à base de sciences et d'aventures est liée à des idéaux technocratiques⁹ ».

⁷ VERNE, Jules, *Le Sphinx des glaces* (1897), *Les Romans de l'eau*, France Loisirs, 2005, p.1002.

⁸ *Ibid.*, p.967.

⁹ BOZZETTO, Roger, « Écrits sur la Science-Fiction. Notes pour un bilan portant sur la Science-Fiction et sa critique. Littérature et paralittérature : le cas de la science-fiction », *Quarante-Deux*, XLII/Archives stellaires, publié le 25 décembre 2000, <http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/bilan/paralitterature.html>, consulté le 06 août 2011.

Pourtant cette entente cordiale est loin d'être acquise et le rapport à la science se complexifie dès les œuvres du second père fondateur, Herbert George Wells. Ce que Claude Aziza explique de la manière suivante :

En fait, il y a une différence de nature entre les deux romanciers – et de génération. L'un, Verne, [...] décrit le monde tel qu'il est, sous toutes ses faces, ou tel qu'il sera bientôt. L'autre, Wells, le voit en prophète, tel qu'il sera ou bien plus tard risque d'être. L'un est bourgeois, libéral certes mais ancré dans son époque, l'autre est un visionnaire, inspiré par les idées progressistes de son temps¹⁰

Né dans un milieu modeste, Wells fait des études de biologie et commence à rédiger ses premières œuvres à la fin du dix-neuvième siècle. Ces trois éléments influencent son écriture et donne naissance à une science-fiction comportant une forte dimension sociologique, un enracinement darwinien et une ambiance décadente. Ces caractéristiques donnent à son Œuvre une dominante largement pessimiste, « Wells ensuite orchestrera dans l'imaginaire la naissance de problèmes neufs¹¹ ». C'est ainsi que les extraterrestres de *La Guerre des mondes* sont victimes de la théorie de l'évolution de Darwin : manquant de faculté d'adaptation, ils succombent à une maladie terrestre que leur système immunitaire n'est pas apte à combattre. Wells crée une science-fiction à orientation technophobe et alarmiste, au sein de laquelle il « invente, à partir de théories exactes, pour questionner la science¹² » avec la volonté affichée de « développer un point de vue moral¹³ ».

Wells et Verne n'usent pas de la science de la même manière, plus encore ils n'emploient pas tout à fait la même science. Car contrairement à ce qu'aiment à penser certains scientifiques, la science n'est pas un phénomène unique et immuable. Elle est sujette à caution, à interprétation. Son destin est intimement lié aux progrès techniques et peut engager l'humanité sur des voies aussi bien bénéfiques que dangereuses, sans

¹⁰ AZIZA, Claude, « L'Univers de Jules Verne de A à Z », *Les Romans de l'eau*, France Loisirs, 2005, p.1338.

¹¹ BOZZETTO, Roger, « Rôtis, volailles et relevés : le texte. L. S.F. et poésie. b) Fonction », *La Science-fiction par le menu, problématique d'un genre*, Europe, Revue littéraire mensuelle n°580-581, 1977, p.101.

¹² MANFREDO, Stéphane, *La Science-fiction*, op. cit., p.22.

¹³ MURAIL, Lorris, « Herbert George Wells », op. cit., p.70-72.

que l'époque qui la voit naître soit capable de suffisamment de recul pour en juger. Et cette incertitude n'a pas seulement valeur pour les sciences dites dures, comme la biologie ou la physique, mais elle peut se retrouver aussi dans les sciences humaines ou sociales.

La science-fiction va explorer des domaines jusqu'alors accessibles à une minorité de scientifiques ou de passionnés pour l'ouvrir à un public plus large. Tout comme Verne en son temps, c'est bien aux progrès scientifiques et techniques les plus palpables que s'intéresse Gernsback à la fondation de *Amazing Stories* en 1926. Il désire faire de son magazine un catalogue des innovations en devenir (à l'instar du radar ou du four à micro-onde). S'incrinant dans sa lignée, Campbell et les auteurs *hard science* font un impératif de cette volonté de véracité scientifique.

Si Bozzetto le souligne « La genèse de la Science-Fiction apparaît ici : la SF naît d'une rencontre entre l'imaginaire purement ludique et les avancées de la pensée scientifique¹⁴ », Demètre nuance « Entre la science et la S.F., les rapports n'ont généralement pas été aussi simples que les noms pourraient le suggérer. Sans doute la S.F. n'aurait-elle jamais existé sans la science. Mais quelle doit être la part de celle-ci dans celle-là ?¹⁵ ». Car, malgré un réel attachement du genre à la science, il est faux de penser que cette dernière est l'élément commun à toutes les œuvres. Une grande part des ouvrages de Ballard ou de Dick, *Niourk* de Stefan Wul ou encore la nouvelle « Le Mal du Dieu » de Julia Verlanger, sont représentatifs de mouvances dans lesquelles la science n'a qu'une importance minoritaire, délaissée au profit d'une réflexion plus large sur l'humanité.

Ce phénomène de délaissement a été signalé par Amis dès 1960 : « depuis environ dix ans, la science réelle perd de son importance dans les ouvrages de science-fiction¹⁶ », et a été martelé ensuite par la critique : « En général, [la science] semble y jouer un rôle de plus en plus effacé, marginal, et tend à céder la place à l'intérêt humain¹⁷ ». Pour Lecaye, c'est une évolution naturelle qui s'explique par la substance même de la fiction :

¹⁴ BOZZETTO, Roger, « Écrits sur la Science-Fiction. Et si l'on définissait les territoires de la Science-Fiction », *Quarante-Deux*, XLII/Archives stellaires, publié le 25 avril 2003, <http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/definition/territoires.html>, consulté le 09 mars 2011.

¹⁵ DEMETRE, Ioakimidis, « Entrées chaudes : l'extrapolation. F. S.F. et science », *La Science-fiction par le menu, problématique d'un genre*, Europe, Revue littéraire mensuelle n°580-581, 1977, p.49.

¹⁶ AMIS, Kingsley, *L'Univers de la science-fiction* (1960), Payot, coll. Science de l'Homme Petite bibliothèque Payot, 1962, p.26.

¹⁷ RAYNAUD, Jean, art. cit., p.29.

La science-fiction, c'est, ce doit être, pour Hugo Gernsback et les fans de l'entre-deux-guerres, la réduction du roman classique, empirique et flou, à l'aspect utilitaire d'une prospective fortement teintée d'optimisme béat : la science explique tout, pénètre tout, pourquoi la déduction, la pure extrapolation, ne remplacerait-elle pas la fiction ?

Malheureusement pour la science, la fiction résiste victorieusement à cet impérialisme. Découvertes, innovations, au lieu de former l'argument principal, deviennent très vite le prétexte, l'amorce du roman ou de la nouvelle. Dès l'aube de l'âge d'or, la fiction est déjà plus spéculative que scientifique, et cela jusqu'à nos jours¹⁸

La littérature ne peut être réduite, asservie par la science au nom de la rationalité, car elle est bien trop humaine pour cela. Aux yeux de Demètre, il s'agit d'un rééquilibrage, la science passe au second plan laissant une plus large place à l'invention fictionnelle : « Celle-ci évolua ensuite vers une littérature où l'accent était mis surtout sur les conséquences possibles du progrès scientifique. Il y eut donc un équilibre entre la composante fiction et la composante science¹⁹ », car, ainsi qu'il le souligne, « Si ce domaine littéraire doit son existence à la science, il n'a jamais cherché à se faire passer pour elle²⁰ ». Au final, la science de la science-fiction est avant tout fiction. Mais, dans ce cas, peut-elle réellement être un frein à l'expansion de l'humour ? Le sérieux d'une démarche empêche-t-il effectivement l'humour ?

La science a une réputation de rigidité, loin de la folie douce de l'humour, de son goût pour le biaisé et l'impropre dissimulé : elle se doit d'être rigoureuse et précise pour pouvoir être la plus exacte possible. Pourtant Moura rappelle que « Loin d'être ignoré par le texte humoristique, le sérieux est cultivé, mimé, détourné dans ses apanages les plus manifestes, l'autorité, la clarté, la responsabilité, la gravité et l'ordre²¹ », l'humour aime le sérieux, ou plus précisément affectionne s'en parer. L'apparence de sérieux donne un certain crédit au discours, ce qui accentue l'effet de l'humour lorsque celui-ci est découvert. Comme le précise alors Moura « [les apanages

¹⁸ LECAYE, Alexis, *op. cit.*, p.7.

¹⁹ DEMETRE, Ioakimidis, « Entrées chaudes : l'extrapolation. F. S.F. et science », art. cit., p.49.

²⁰ *Ibid.*, p.52-53.

²¹ MOURA, Jean-Marc, *op. cit.*, p.136.

du sérieux] ne sont nullement renversés ou subvertis au nom d'un sérieux sous-jacent et opposé (comme pour l'ironie), mais maintenus telle une armature vide, flottant autour d'un projet énigmatique, capricieux mais vital », ce n'est pas réellement le sérieux qui intéresse l'humour mais ce que le sérieux peut produire comme effet.

On peut dès lors établir un parallèle entre la science-fiction et l'humour, lesquels peuvent mimer le grave, le raisonné, pour l'infléchir et le soumettre à leurs propres impératifs. Heinlein qui a été l'un des fers de lance de la *hard science* prouve dans « La Maison biscornue » que les plus absconses théories mathématiques peuvent s'accommoder de l'humour. Dans ce récit – qui donne le ton dès le début en expliquant que « la Californie est le foyer majeur de l'infection²² » en référence à une supposée folie des Américains – un architecte, en mal de commandes et de reconnaissance, envisage de construire une maison révolutionnaire à quatre dimensions afin de gagner de la place. Cela étant impossible, il en bâtit une en suivant le patron d'un tesseract (une figure mathématique à base de cube incorporant la fameuse quatrième dimension) déployé. Malheureusement, la théorie et la pratique vont se rejoindre suite à un léger tremblement de terre, lorsque la maison se replie sur elle-même, se transformant en piège pour les visiteurs venus l'inspecter.

L'humour de la nouvelle repose sur la confrontation des personnages : Quintus Teal, l'architecte légèrement illuminé et totalement inconscient, Homer Bailey, son ami, un homme plutôt sensé qui devient l'heureux propriétaire de la maison-tesseract, et la femme de ce dernier, Matilda, une honnête harpie, qui méprise manifestement Teal et domine largement son mari. Le postulat mathématique de départ est, semble-t-il, respecté et ce n'est pas lui, ni les conséquences qu'il entraîne, qui provoquent le rire. Celui-ci est donc pris en charge par les réactions des trois protagonistes, confrontés à une dimension qui dépasse leurs perceptions, et dont la déplaisante expérience n'aboutit à aucune prise de conscience de la part de l'architecte :

- Tu aurais surtout mieux fait de ne jamais la construire.
- Ma foi, je ne regrette rien. Elle était assurée, et cette expérience a été particulièrement riche d'enseignements. Il y a là-dedans des possibilités, mon vieux, des possibilités fabuleuses ! Tiens, je viens juste d'avoir une

²² HEINLEIN, Robert, « La Maison biscornue » (1941), *Longue vie*, Presses Pocket, coll. Le grand temple de la science-fiction, 1989, p.191, traduction d'Alain Dorémieux.

idée complètement révolutionnaire pour la construction d'une maison qui...²³

La nouvelle finit d'ailleurs sur un non-dit humoristique : « Heureusement, Teal avait toujours eu des réflexes vifs : il esquiva à temps ». Heinlein passe sous silence la réponse plutôt sanguine de Homer pour ne conserver que la réaction à celle-ci, induisant ainsi un décalage qui démantèle toute tension éventuelle.

Dans *Échecs et maths*, un recueil de trois nouvelles rédigées par Terry Bisson, l'interaction des mathématiques et de l'humour est nettement plus marquée. Là où la science n'était qu'un prétexte dans la nouvelle de Heinlein, elle devient là un véritable moteur. Ces récits, publiés à deux ans d'écart mais qui se suivent chronologiquement dans la narration, tournent autour des mésaventures de Irving un tout à fait banal avocat New-yorkais. Ce dernier a la chance d'avoir Wilson Wu comme ami, lequel n'est autre qu'un sympathique génie touche-à-tout sino-américain d'un mètre quatre-vingt-cinq.

L'usage des dernières avancées de la science et d'une rigoureuse connaissance des mathématiques, permet à l'auteur d'affirmer en préambule de son ouvrage « Basé sur des faits réels ! ». Il propose un savoureux mélange de théories de pointe étayées par Wu et de considérations terre-à-terre soutenues par Irving. Dans la première nouvelle, « Le Trou dans le Trou », le lecteur découvre le mode de fonctionnement du couple d'amis. Les deux compères confrontés, selon Wu, avec équations idoines à l'appui, à « Une adjacence méta-euclidienne néo-topologique²⁴ », autrement dit une sorte de distorsion de l'espace-temps, découvrent un passage qui relie une casse automobile de Brooklyn à la Lune. Wu ayant repéré un buggy abandonné par la NASA, il entraîne Irving sur la Lune dans le but de le récupérer pour le revendre au meilleur prix. Mais rien ne se passe comme prévu. Bisson offre alors un florilège d'explications, qui, dans l'économie du texte, sont aussi évidentes pour Wu qu'incompréhensibles pour Irving.

Ce dernier, bien que narrateur du récit, est manifestement un anti-héros : il tente de faire bonne figure, « La quatrième chose qu'on apprend en fac de droit, c'est à ne jamais admettre qu'on ne comprend pas²⁵ » ; en conséquence, Wu, persuadé que ses

²³ *Ibid.*, p.213-214.

²⁴ BISSON, Terry, « Le Trou dans le Trou » (1994), *Échecs et maths*, Folio S.F., 2003, p.40, traduction de Gilles Goulet.

²⁵ *Ibid.*, p.42.

explications sont à sa portée, continue de lui exposer toutes ses théories, comme dans la seconde nouvelle, « Le Bord de l'Univers » :

« C'est d'ailleurs grâce à ça qu'on a trouvé ce dont je t'ai parlé. » Il a encore baissé la voix. « Le Bord de l'Univers.

- Félicitation », ai-je dit. J'ignorais qu'on l'avait perdu. « Mais pourquoi est-ce un secret ?
- À cause des conséquences [...] on ne s'en apercevait pas parce qu'il était de la mauvaise couleur.
- De la mauvaise couleur ?
- Oui, de la mauvaise couleur, a répété Wu. Tu as entendu parler de la constante de Hubble, du décalage vers le rouge et de l'Univers en expansion, non ? » a-t-il demandé avec une telle confiance que je n'aurais pas supporté de le décevoir.

« Bien sûr.

- Eh bien, l'Univers a cessé son expansion. »²⁶

Dans cet exemple, la multiplication de références à des théories complexes a sans doute pour but de coincer l'érudit en science, car le lecteur est invité à s'identifier à Irving, parfait représentant d'une absolue normalité. Il faut par ailleurs noter que l'attitude du narrateur est particulièrement humoristique. Outre un usage gourmand des parenthèses et du second degré, il se montre d'un flegme absolu. Jamais spécialement surpris, dans « Le Trou dans le Trou », il est au final plus impressionné par le prix qu'ils pourront tirer de la Jeep lunaire, que par le fait de pouvoir se rendre sur le satellite de la Terre à pied. Irving, s'il ne partage pas l'enthousiasme débordant de Wu pour tous les mystères qu'ils rencontrent, en raison même de son manque de connaissances scientifiques, fait montre d'une suspension totale d'incrédulité et d'une bonne volonté qui permet au ressort humoristique de marcher à plein régime.

La science n'empêche pas l'humour, c'est l'auteur et lui seul qui décide de donner une orientation sérieuse à son utilisation. Si ce n'est pas de son côté qu'il faut

²⁶ BISSON, Terry, « Le Bord de l'Univers » (1996), *Échecs et maths*, Folio S.F., 2003, p.94-95, traduction de Gilles Goulet.

chercher la réputation de sérieux de la science-fiction, peut-être faut-il regarder du côté de l'autre parent, le fantastique, puisque, comme le rappelle Baretts, la science-fiction est « l'enfant naturel du roman gothique et de la révolution industrielle²⁷ ». Elle est le produit bâtard et inattendu de deux chemins qui n'étaient pas destinés à se croiser et encore moins à fusionner. Sous son verni de raison se cache une hybridation originelle de certitude et d'incertitude, de raison pure et d'irréel, qui éclairera peut-être notre réflexion d'un jour nouveau.

b) L'influence du fantastique.

Le fantastique est un vocable générique qui recouvre une réalité complexe. De ce fait son sens est souvent galvaudé. Avant d'en user, il est préférable définir ce que l'on range sous ce terme. Le fantastique, pour prendre sa définition la plus extensive, est l'irruption de l'irrationnel dans le rationnel, ce qui amène à constater que celui-ci peut prendre diverses formes. Pour étudier le fantastique, il faut commencer par faire la part entre cause et effet dans un genre où les deux sont étroitement liés.

D'un côté se trouve donc le *fantastique pur*, que Todorov étudie largement dans son ouvrage, *Introduction à la littérature fantastique*. Celui-ci est le plus rare et le plus difficile à mettre en œuvre, car il mêle intimement moyens et résultats :

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès que l'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel²⁸

Le lecteur joue un rôle essentiel dans l'économie du fantastique pur. Il partage avec le narrateur ou le personnage-relai une mise en demeure d'interpréter ce qui n'est pas clairement défini. Tout le jeu d'un récit purement fantastique est de ne pas donner suffisamment de clefs d'interprétations, que ce soit en faveur la logique humaine qui tente de ramener les événements dans le giron de la raison, ou au bénéfice de l'irrationnel.

²⁷ BARETS, Stanislas, *Le Science-fictionnaire* (volume 2), Denoël, coll. Présence du futur, 1994, p.212.

²⁸ TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, coll. Poétiques, 1970, p.29.

L'un des chefs-d'œuvre du genre est la nouvelle « Le Horla » de Guy de Maupassant : le héros et narrateur raconte sa lutte avec une chose invisible, le Horla, dont l'existence n'est jamais avérée. Le lecteur ne sait jamais s'il lit le journal d'un homme qui sombre dans la folie ou si cette créature est effectivement réelle. Ce qui nous intéresse particulièrement dans le cas de Maupassant, c'est qu'à un moment son narrateur insère une dimension particulière à sa créature :

Pas de lune. Les étoiles avaient au fond du ciel noir des scintillements frémissants. Qui habite ces mondes ? Quelles formes, quels vivants, quels animaux, quelles plantes sont là-bas ? Ceux qui pensent dans ces univers lointains, que savent-ils plus que nous ? Que peuvent-ils plus que nous ? Que voient-ils que nous ne connaissons point ? Un d'eux, un jour ou l'autre, traversant l'espace, n'apparaîtra-t-il pas sur notre terre pour la conquérir, comme les Normands jadis traversaient la mer pour asservir des peuples plus faibles ?

Nous sommes si infirmes, si désarmés, si ignorants, si petits, nous autres, sur ce grain de boue qui tourne délayé dans une goutte d'eau²⁹

La science-fiction point dans le texte de Maupassant. Et si l'être mystérieux ne faisait pas partie du « peuple fantastique des êtres occultes, fantômes vagues nés de la peur » que l'homme avait créé jusque là pour soutenir sa terreur. Et s'il venait d'un endroit infiniment plus lointain et inconnu ? Si le monstre était un extraterrestre ?

Ce pas vers la science-fiction est franchi dans la nouvelle « L'Homme de Mars ». Dans celle-ci, un passionné d'astronomie rend visite au narrateur, un érudit non identifié. Les deux hommes partagent la conviction que les autres planètes du système solaire sont habitées, et, après une démonstration aussi justifiée scientifiquement que possible de l'absolue réalité de la vie sur Mars, le visiteur ose aborder le sujet qui le travaille : « j'ai vu... le premier navire aérien, le premier navire sidéral lancé dans l'infini par des êtres pensants...³⁰ ». « L'Homme de Mars » met en scène ce qui est

²⁹ DE MAUPASSANT, Guy, « Le Horla » (2e version mai 1887), *In libro veritas*, PDF version Ebook ILV 1.4, publié 12 septembre 2005, <http://www.inlibroveritas.net>, consulté le 27 février 2011, p.19. Pour rappel, *La Guerre des mondes* de H. G. Wells paraît en 1898.

³⁰ DE MAUPASSANT, Guy, « L'Homme de Mars » (1889), *In libro veritas*, PDF version Ebook ILV 1.4, publié le 11 septembre 2005, <http://www.inlibroveritas.net>, consulté le 27 février 2011, p.8.

peut-être une rencontre du troisième type. Seulement peut-être, car une incertitude persiste : juste après cette affirmation, l'homme tempère « à moins que je n'aie assisté simplement à la mort d'une étoile filante capturée par la Terre ». Toutefois la conviction du passionné est qu'il a vu un vaisseau spatial.

Cette ambiguïté persiste chez les auteurs considérés comme les premiers maîtres de la science-fiction, Goimard le relève :

Le fantastique en décadence et la S.F. en plein essor se sont croisés dans l'œuvre de Lovecraft et de Merritt, dont les disciples (Robert Bloch, Bradbury, Kuttner, Leiber, Matheson, Catherine Moore, Sturgeon), formés par le fantastique, ont fini par se convertir à la S.F. et par lui donner le meilleur d'eux-mêmes (et peut-être d'elle-même)³¹

Les premiers maîtres nourrissent leur texte de représentations tirées de l'imaginaire fantastique, en utilisent les codes et les techniques d'écriture. L'intrication est telle que le partage est parfois impossible, comme Amis le précise : « la difficulté que l'on éprouve à classer certaines de ses œuvres réfléchit fidèlement la confusion d'une époque où la fiction non-réaliste était en proie aux affres d'une fission interne³² ». Un phénomène accentué par le fait que les premiers *pulps* ne sont pas spécialisés. Ces œuvres de l'entre-deux, caractéristiques des débuts du genre, sont légions. Certaines conservent l'indécision du fantastique pur : *La Chose dans la cave* de Keller met en scène les angoisses d'un petit garçon qui perçoit un danger dans la cave et refuse d'y descendre. Cette peur irraisonnée finit par exaspérer ses parents qui, sur les conseils d'un médecin, y enferment le garçonnet pour lui montrer à quel point sa phobie est ridicule. Lorsqu'ils rouvrent la porte, le garçon est décédé de manière inexplicable.

La nouvelle comporte des éléments indéniablement fantastiques : la porte est décrite comme anormalement solide pour une porte d'intérieur et le final laisse le lecteur dans l'irrésolution. Cependant, elle se rapproche de la science-fiction par la présence du médecin qui induit un cachet scientifique. Par ailleurs, si celui-ci retourne voir le petit garçon enfermé sur sa prescription, c'est parce que l'un de ses collègues, spécialisé dans la psychiatrie, évoque la possibilité que les enfants aient une capacité à

³¹ GOIMARD, Jacques, « Apéritifs. A. Prologue dans le logos », art. cit., p.8.

³² AMIS, Kingsley, *op. cit.*, p.49.

percevoir certains phénomènes mieux que les adultes, en raison d'une différence de psyché. Il n'est évidemment pas question de la moindre certitude, et les supputations du psychiatre se rapprochent plus des sciences occultes et pseudo-scientifiques telles que le magnétisme, l'hypnose ou le spiritisme. *A posteriori*, le lecteur peut y lire la présence de « pouvoirs *psi* », c'est-à-dire de capacités extrasensorielles plus ou moins spectaculaires (kinésie, télépathie...), dont la science-fiction adore doter les mutants et les surhommes.

Mais peu à peu, elles s'aventurent de plus en plus loin dans le domaine science-fictionnel, abandonnant le domaine du fantastique pur pour s'aventurer dans celui du *fantastique-étrange* ou du *fantastique-merveilleux*. Là où pour le fantastique pur l'irrationnel n'est pas accepté comme allant de soi, obligeant lecteur, narrateur, et, éventuellement, protagonistes, à rester dans le doute, le fantastique-étrange résout la tension. Il l'exprime notamment dans le roman à effet, dans lequel tout l'aspect fantastique va être déjoué par une explication rationnelle fournie à la fin de l'ouvrage ; tout y est toujours affaire de trappe ou de complot, de ruse ou de trucage, tous les effets, toutes les interrogations fantastiques sont balayés au profit d'une justification entièrement humaine.

Le fantastique-merveilleux, quant à lui, accepte dans une certaine mesure le surnaturel, c'est le domaine de la *ghost story* ou du gothique lorsqu'il possède une dimension fantastique (laquelle n'est que contingente au genre). La *ghost story* est sans doute la plus représentative du fantastique merveilleux. Lorsqu'elle raconte une histoire dans laquelle intervient l'irrationnel par le biais d'une ou de plusieurs créatures surnaturelles, elle ne met pas en jeu l'interprétation du lecteur ou du narrateur. Dans ce cas, le fantastique se situe dans la rencontre entre un monde totalement rationnel et un élément irrationnel qui s'impose à lui comme inacceptable, mais indubitablement réel. Le plus souvent la créature est vécue comme une monstruosité (la créature de Frankenstein) ou un anachronisme (Dracula), pour laquelle la question n'est donc pas de savoir si cela est possible, mais si cela est tolérable dans un monde éclairé et sensé. Pour ces deux variantes, le fantastique n'est plus que cause et motif. Le doute fondamental disparaît. « *L'hésitation du lecteur* » qui est « la première condition du fantastique³³ » et qui constitue son but, est substituée à un autre objectif, comme l'angoisse. Ce détachement progressif de l'incertain est ce qui le rapproche de la science-fiction

³³ TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p.36.

comme le souligne par ailleurs Todorov lui-même « La science-fiction actuelle, quand elle ne glisse pas dans l'allégorie, obéit au même mécanisme. Ce sont récits où, à partir des prémisses irrationnelles, les faits s'enchaînent d'une manière parfaitement logique³⁴ ».

La nouvelle *Les Êtres de l'abîme* de Merrit appartient à cette mouvance du fantastique-merveilleux. L'auteur confronte un groupe d'explorateurs au délire d'un homme mourant. Ce dernier évoque une cauchemardesque descente dans un lieu démoniaque, au fond duquel se trouve une chose d'une répugnance indicible, qu'il enjoint ses sauveteurs d'éviter absolument avant de succomber à son étrange fièvre. Les confessions, entre l'hystérie de la peur et le sérieux de la description, la contrée isolée et hostile, tout renvoie clairement à une esthétique de l'angoisse. Mais contrairement à *La Chose dans la cave*, les éléments prennent formes. Il n'est plus question d'un élément imperceptible, mais d'un événement que le rescapé décrit comme avéré, même si la nature exacte de celui-ci reste inconnue. Son histoire semble suffisamment crédible aux membres de l'expédition pour que ceux-ci décident de suivre ses conseils et de ne pas chercher à découvrir de quoi il retourne. Ils acceptent pleinement la possible existence d'un lieu peuplé de créatures non-humaines se livrant à d'étranges rituels au goût manifestement satanique, dont la simple vue peut tuer.

En revanche avec *Celui qui chuchotait dans les ténèbres*, Lovecraft franchit le dernier pas et ne conserve du fantastique que son esthétique. La nouvelle rapporte la correspondance puis la rencontre entre le narrateur et un homme persuadé, à juste titre, d'être entouré d'extraterrestres malveillants. Reprenant les motifs de la forêt sombre, de la solitude, des créatures que l'on ne fait que percevoir indistinctement ou par manifestations indirectes, la nouvelle s'ancre fermement dans le fantastique. D'autant plus qu'écrite en focalisation interne par un personnage témoin, elle joue sur le thème de la folie et des disparitions mystérieuses, avec un héros qui ne sait ce qu'il doit croire. Pourtant cette nouvelle appartient à la science-fiction, car contrairement à celle d'Abraham Merrit pour laquelle l'origine des monstres n'est pas clairement décidée, l'histoire de Lovecraft établit l'ascendance extraterrestre des visiteurs.

³⁴ *Ibid.*, p.62.

Pour une majorité de critique le détachement de la science-fiction et du fantastique se concrétise pleinement avec Campbell. Pourtant aux yeux de Goimard cette assertion n'est pas aussi évidente :

Contrairement à la tradition pieusement recueillie, génération après génération, qui veut que la science-fiction soit devenue une littérature grâce à Campbell, nous croyons qu'elle l'est devenue contre lui et grâce à une injection de riche sang fantastique³⁵

Dans les faits, seule une frange de la science-fiction abandonne totalement le fantastique. Et son influence reste encore très marquée chez certains auteurs. Des recueils de nouvelles éditées sous un label science-fiction peuvent parfaitement comporter des histoires fantastiques, comme *Fantômes et farfafouilles* de Fredric Brown, ou encore *Les Veilleurs du feu* de Connie Willis, qui a reçu les prix Nebula et Hugo (prix qui comptent parmi les plus hautes distinctions de la science-fiction). Dans ce dernier, au côté de la nouvelle éponyme qui évoque un thème fétiche de l'auteur, les voyages dans le temps, figure *Rituel du service des morts* un texte qui se révèle être une *ghost story*.

Allant plus loin, certaines nouvelles ou romans mêlent étroitement les deux genres. Le premier moyen consiste à retraiter des thèmes propres au genre, à l'instar de la nouvelle « Le Styx coule à l'envers » de Dan Simmons qui retravaille une thématique chère à la littérature d'épouvante : la résurrection des morts ; ou encore à l'instar de *Je suis une légende* de Richard Matheson, qui reprend la figure du vampire. Dans ce dernier, Matheson explicite le mythe du vampire par une maladie, engendrée par une sorte de germe :

Un des livres lui apprit que la bactérie cylindrique qu'il avait sous les yeux était un bacille, un petit bâtonnet de protoplasme qui se propulsait dans le sang au moyen de minuscules filaments ou flagelles [...] Une seule pensée l'habitait : la cause du vampirisme était là, sous la lentille du microscope. Des

³⁵ GOIMARD, Jacques, « Introduction », art. cit., p.17.

siècles de superstition apeurée s'étaient vus réduits à néant à l'instant où il avait aperçu le bacille³⁶

Dès lors, tous les phénomènes liés au vampirisme sont ramenés à une explication rationnelle : l'efficacité de l'ail et du pieu s'explique par la nature du bacille ; la peur de la croix est générée par un traumatisme. Dans le cas présent, ce ne sont pas les arguments fournis par l'auteur qui importent, c'est la recherche d'une rationalité qui est primordiale. Pourtant ce qui aurait pu ou aurait dû se produire avec le moulinage du fantastique et de la science ne s'est pas réalisé : l'aspect angoissant n'a pas été annihilé par la clarté de la raison. On peut constater que c'est même plutôt le contraire : le bien devient mal et le positivisme prend du plomb dans l'aile.

Le second moyen pour croiser les deux genres consiste à travailler des thématiques ou des motifs propres à la science-fiction, mais en introduisant une telle déformation de la conscience, sous l'effet de drogue le plus souvent, qu'il devient impossible de départager la part de cauchemar, de fantasme, de délire et de réalité, ce qui fait partie des caractéristiques d'écriture du fantastique. La nouvelle de Sheckley, « Que font donc les gens quand ils se croient seuls ? », rend compte de cette ambiguïté de la lecture de la science-fiction : un homme fait l'acquisition d'une paire de jumelle qui se révèlent capables de voir à travers les murs. Il espionne alors les habitudes cachées de ses voisins, dont certaines appartiennent au domaine de l'irrationnel (invocation d'un démon) pour finir par s'apercevoir que sa propre bizarrerie est sans doute également observée.

Les romans de la *New wave* laissent une large place à la psychologie, c'est le cas de *Le Monde englouti* de Ballard, qui fait s'interroger à certains moments sur la santé mentale de son héros. Dans le monde submergé qui est en train de devenir le sien, sa lente mutation est-elle un signe de délabrement mental ou la preuve d'une adaptation à son nouvel environnement ? Il est difficile d'introduire du second degré dans la lente désagrégation de la société et dans le périllement de l'écosystème tels que le même Ballard les décrit dans *Sécheresse* ou encore dans l'univers oppressant de *Furia* ! de Jean-Marc Ligny, dans lequel la musique et la drogue semblent souvent être les seules échappatoires dans une société décadente.

³⁶ MATHESON, Richard, *Je suis une légende*, (1954), Folio S.F., 2003, p.112-113, traduction de Nathalie Serval.

Du point de vue de l'humour, le lien qui unit science-fiction et fantastique-merveilleux explique une partie des *a priori* existants sur l'aspect profondément sérieux du genre. En effet l'un des buts de ce type de fantastique est de générer de l'anxiété en confrontant l'homme à ses craintes les plus profondes. Pour le faire, il use de la focalisation interne, de la déformation des perceptions, de l'état de demi-éveil et de la folie. En plaçant le héros face à l'inconnu, en usant d'une imagerie effrayante, en jouant sur les motifs de l'obscurité, des dédales tortueux et d'autres lieux, il provoque un mouvement de crainte instinctif. Une part de la science-fiction participe de ce type d'écriture, s'en attribuant les codes. Il n'est pas surprenant que le genre ait pu être considéré comme profondément anxiogène et peu propice à l'humour.

Car l'humour exige un recul par rapport aux événements, il produit un désamorçage des tensions qui va directement à l'encontre des lois du genre. Introduire de l'humour, c'est non seulement briser la cohérence du récit, mais c'est aussi prendre le risque de ralentir l'écriture : l'humour est toujours une sorte de pause, placé au cœur du fantastique, quel que soit son type, il rompt la montée des sentiments oppresseurs qui conduisent à l'acmé du récit. Le fantastique tend à la condensation, là où l'humour tend à l'expansion. Toutefois, on ne peut pas dire que le fantastique, même pur, exclut totalement l'humour. Dans *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, Edgar Poe l'introduit par touche. Cependant il ne le fait intervenir que rarement et jamais dans les moments de tension.

Plus largement que pour le roman de Poe, *Le Temps du Twist*, l'une des œuvres les plus hilarantes qu'il nous ait été donnée de lire, a pour particularité de mêler habilement humour, science-fiction et motifs fantastiques. À la fin du vingt-et-unième siècle le virus « Zapf, plus rigoureusement appelé syndrome Rigor Mortis Ante Mortem³⁷ » transforme en quelques jours la personne atteinte en Zombi Zapf, abrégé en Z.Z., « un quartier de viande avariée qui manifest(e) à peu près autant de vivacité d'esprit qu'un lémurien élevé à la marijuana et dont la conversation se résum(e) à quelques clapotis de marécage³⁸ ». Le seul barrage à cette terrible maladie est l'alcool, ce qui a pour résultat de transformer la société en un ramassis d'ivrognes imbibés en permanence, dont Antonin, le héros, un adolescent travaillé par ses hormones, est un glorieux produit.

³⁷ HOUSSIN, Joël, *Le Temps du Twist* (1992), Folio S.F., 2000, p.12.

³⁸ *Ibid.*, p.13.

Le centre du récit est clairement science-fictionnel, puisque le lecteur suit le voyage dans le temps d'Antonin et de son groupe d'ami, parmi lesquels un *hacker* de génie, 42-crew, partis visiter le Londres des années soixante-dix au volant d'une voiture à voyager dans le temps. Mais l'auteur y insère des éléments propres au fantastique-merveilleux qui ne déparent pas l'intrigue. Outre le renouvellement audacieux de la figure du mort-vivant, il se réapproprie un autre motif surnaturel : le loup-garou, en la personne d'Orlando. Dans la mythologie du récit, il s'agit d'un être presque humain, « le *presque* résidait tout entier dans ce no man's land génétique, ce rappel cellulaire qui [...] affectait périodiquement leur métabolisme ». Né de l'union d'une femme et d'un Z.Z., le loup-garou de *Le Temps du Twist* partage avec son ancêtre légendaire le fait de se « transformer les nuits de pleine lune en bêtes sexuelles et en cannibales forcenés³⁹ ».

Non content de fournir une explication cohérente, dans l'univers de son œuvre, à l'existence de ces deux mythes, Houssin donne un aperçu de l'impact sociologique et psychologique de leur existence. Il imagine des réactions de rejet et de violence vraisemblables de la part des populations confrontées à des créatures sorties tout droit de leurs pires cauchemars. Sans se refuser de la profondeur et même des moments de pure émotion, il prend le parti de faire rire d'une société déliquescence. Un rire qui naît aussi bien des réflexions, souvent acerbes et empreinte d'humour noir, de la fine équipe, qui enchaîne avec entrain les catastrophes, que de l'obsession délirante d'Antonin pour les femmes et de son espoir, souvent renvoyé aux calendes grecques, de perdre son pucelage.

c) L'impact de l'Humain.

Selon Goimard, la science-fiction du dix-neuvième siècle était originellement dédiée à l'aventure. Puis, ses premiers auteurs lui ont maintenu un pied dans le fantastique, tandis que ses cristalliseurs la destinaient à une hagiographie de la science. Pourtant la philosophie, l'histoire, la psychologie, la sociologie ou encore l'anthropologie ont fini par creuser une ornière profonde dans la science-fiction. Au point que, pour Amis, les sciences humaines en constituent la force majeure : « À mon sens, sa grande utilité, c'est le moyen qu'elle nous fournit de présenter sous forme de roman une étude sociologique, d'isoler et de juger les tendances culturelles de notre

³⁹ *Ibid.*, p.30, en italique dans le texte.

civilisation⁴⁰ ». C'est cette relation qu'Alexis Lecaye choisit d'étudier dans son essai, *Les Pirates du paradis*. Il analyse, dans les manifestations du genre, l'importance des sciences humaines. La question n'est pas anodine, car si les liens de la science-fiction avec ces domaines sont avérés, ils n'en demeurent pas moins sujets à caution aux yeux de certains.

Pour Raynaud, l'intégration des sciences sociales fragilise l'édification de la science-fiction, qui en devient encore plus difficile à délimiter :

Si au contraire, pour préserver dans la définition la notion de science, l'on va jusqu'à y inclure non seulement les sciences sociales mais aussi de la psychologie, il devient fort difficile de faire la part entre S.F. et *mainstream*⁴¹

L'empiètement de ces domaines sur la science-fiction lui ôterait sa spécificité. Pire, il remettrait en cause sa rationalité en introduisant des doses massives d'éléments plus instinctifs, plus empiriques. Cette crainte se révèle au final sans fondement : outre le fait que les univers développés la science-fiction se révèlent souvent au final plus cohérents que rationnels, il est rare qu'une littérature puisse faire une abstraction totale de ce qui constitue sa première raison d'être : l'être humain. Pour Lecaye, au contraire, ce sont les sciences humaines qui aident le genre à échapper à la sclérose ou à la gadgetisation, en lui apportant un supplément d'âme :

En intégrant dans sa problématique, en plus des sciences dites exactes, la sociologie, l'anthropologie, l'histoire, la psychanalyse, le mythe, la science-fiction est potentiellement plus riche que toutes les autres formes littéraires réunies. Rien de ce qui est humain ne lui est étranger⁴²

Ce qui fait également renâcler les critiques comme Raynaud, c'est l'idée que l'histoire ou la psychologie sont l'apanage des romans classiques, plus dédiés à l'introspection ou à l'explication du présent ou du passé, tandis que la science-fiction se doit d'être résolument tournée vers l'avenir, étant même « la seule à intégrer le futur »⁴³.

⁴⁰ AMIS, Kingsley, *op. cit.*, p.72.

⁴¹ RAYNAUD, Jean, art. cit., p.27, en italique dans le texte.

⁴² LECAYE, Alexis, *op. cit.*, p.13.

⁴³ *Ibid.*, p.6.

Il s'agit donc ici, ni plus ni moins, que de déterminer la nature du genre, de trouver ses constantes. Or, s'il est exact que la grande majorité des œuvres se déroulent dans un avenir plus ou moins proche, il est nécessaire de nuancer cette idée. Bien que temporellement marquée, la science-fiction n'exclut pas le contemporain. Souvent, les temps futurs que les auteurs imaginent parlent du présent. Mais là où le roman de littérature générale en use tel quel, la science-fiction ne s'en sert qu'en le retravaillant. Elle s'appuie sur ce qui existe pour se lancer dans la prospection, mais toujours en changeant les proportions.

Elle se pose des questions, puis imagine des réponses logiques en observant la manière dont réagissent les contemporains devant ce type de problème. À l'interrogation « que se passera-t-il lorsque le problème de la régulation de la population humaine aura atteint un point de non-retour ? », Silverberg répond que l'humanité construira d'immenses tours, parce que la réponse la plus répandue à l'accroissement de la densité urbaine est l'immeuble. Andrevon, dans *Le Travail du furet à l'intérieur du poulailler*, imagine que l'État pour maintenir l'équilibre a mis au point un système de meurtre par un tirage au sort. Dans le microcosme de *Le Grand Secret* de Barjavel, la solution passe par l'application la plus stricte de la contraception.

Mais l'aspect prospectif de la science-fiction ne signifie pas son détachement de la réalité dans laquelle elle prend racine. Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le fait d'extrapoler le futur n'empêche pas le genre de prendre de plein fouet toutes les crises humaines. Extérieurement, l'Histoire, par exemple, la marque particulièrement. La Première Guerre mondiale a failli être fatale à la science-fiction européenne. Les auteurs ne pouvaient faire abstraction que parmi les pires horreurs de la guerre, une bonne part avait été générée par la science :

Après la Grande Guerre, la science a perdu en France ses qualités de fascination, et les ouvrages de poésie scientifique – ceux de M. Renard, de Spitz, de Barjavel – au lieu d'émerveiller comme Rosny devant les mondes possibles, ont mis en scène dans leurs fictions une sorte de rituel d'exorcisme

de la science et de ses produits. La SF est devenue, avec le temps, paradoxalement une littérature plutôt passéiste, qui s'est retrouvée exsangue⁴⁴

Dans le même temps, les États-Unis, largement épargnés par ce conflit, conservent leur foi en la technologie, gardant ainsi l'espoir de rendre le monde sage et meilleur grâce au progrès. Et, au côté des auteurs qui mêlent le fantastique à la science-fiction et qui donnent naissance à des œuvres essentiellement alarmistes, des écrivains, dans le sillon de Verne, rédigent des ouvrages plutôt optimistes. Comme dans le courant du *Space opera*, où le lecteur peut fréquemment constater la capacité de l'être humain à apporter les bienfaits de sa civilisation à des populations extraterrestres (qui n'en demandaient pas tant la plupart du temps).

Mais cette survivance d'un optimisme béat en l'homme ne franchit pas l'obstacle de la Seconde Guerre mondiale. Le génocide achève de faire perdre foi en l'humanité, et l'explosion des bombes atomiques sur Hiroshima et Nagasaki confronte cette dernière à une évidence : la science a placé entre les mains d'êtres capables d'exterminer avec une froideur méthodique leurs semblables, une puissance apte à annihiler l'espèce humaine sans aucune distinction. Puis, tout s'enchaîne : la guerre froide s'installe, figeant le monde dans une crise permanente, mélange d'angoisse, de tension et de paranoïa. À peine le Mur chute-il, que l'ère de la Mondialisation et de la surconsommation commence, et voilà que l'impact écologique de l'homme lui revient comme un boomerang. Et chaque évolution se répercute sur la science-fiction, après la Seconde Guerre mondiale, les invasions extraterrestres deviennent insidieuses dans *L'Invasion des profanateurs* de Finney ou *Les Marionnettes humaines* de Heinlein en réponse à l'angoisse d'une possible bolchevisation rampante de l'Amérique.

L'influence des sciences humaines est loin d'être anecdotique, car, paradoxalement, si les soubresauts de phénomènes extra-littéraires affectent autant la science-fiction, c'est justement parce que celle-ci est particulièrement sensible à l'avenir :

⁴⁴ BOZZETTO, Roger, « Vers une approche esthétique de la Science-fiction : la nouvelle Science-fiction française », *L'Esthétique de la science-fiction*, Caliban, n°22, Toulouse, Service des publications de l'université de Toulouse-le-Mirail, 1985, p.61.

La S.-F., miroir déformé, défoncé, de notre présent incertain, combine les mythes d'hier et les rêves d'aujourd'hui, les angoisses passées et nouvelles, secrétées par une société en mouvement, mécanisée, divisée, faussement rationnelle, obsédée par un avenir plus nébuleux que jamais⁴⁵

Le présent incertain, anxiogène, la nourrie d'appréhension, faisant tendre une part de la science-fiction vers un pessimisme sombre comme le signalent Clute et Nicholls :

*The mood was darker that imagined catastrophes were now and primarily man-made. Man became pictured as a kind of lemming bent on racial suicide – through nuclear, biological and chemical warfare stories of the 1940s and 1950s, and through POLLUTION, OVERPOPULATION and destruction of Earth's ecosphere many stories since the 1960s*⁴⁶

La plupart des auteurs optent donc pour une écriture qui leur semble plus en adéquation avec les sujets qui les préoccupent. Labbé et Millet le soulignent : « Bon nombre de créateurs, en particulier ceux qui pratiquent la hard science, jugent l'objet de leur étude trop vénérable pour qu'il soit possible de le mêler à des pitreries⁴⁷ ». La gravité est avant tout une décision auctoriale car elle a l'avantage de ne pas discréditer la démonstration. Elle sert l'importance du propos et son centre d'intérêt principal : l'Homme.

Aussi anxiogènes qu'elles puissent être parfois, les sciences humaines n'échappent pas pour autant à l'humour. Du droit rigoureux à l'interrogation philosophique existentielle la plus courante, il furète dans tous les domaines. Profitant autant de sa plasticité que de sa capacité à prendre du recul, l'humour traite de tous les sujets, du plus grave au plus anodin, avec une parfaite équité.

⁴⁵ LECAYE, Alexis, *op. cit.*, p.14.

⁴⁶ CLUTE, John, NICHOLLS, Peter, *The Encyclopedia of Science-fiction*, New-York, St. Martin's Press, 1993, (« Holocaust and after »), p.582, en majuscule dans le texte.

« L'ambiance était d'autant plus sombre que les catastrophes imaginées étaient maintenant et principalement causées par l'homme. L'homme commença à être dépeint comme une sorte de lemming courant au suicide racial – à travers les histoires de guerres nucléaires, biologiques et chimiques des années 1940 et 1950, et à travers la pollution, la surpopulation et la destruction de l'écosphère terrestre dans de nombreux récits à partir des années 1960 ».

⁴⁷ LABBE, Denis, MILLET, Gilbert, *op. cit.*, p.368.

Dans un registre relativement banal et léger, « La Mort et les taxes » de Roger Keith est un excellent exemple de ce que la plus stricte application du droit peut avoir d'hilarant. Dans cette courte nouvelle, qui pastiche des comptes-rendus de décisions de justice, l'auteur imagine des procès opposant le directeur des services fiscaux à divers extraterrestres. Ces derniers profitent de leur particularité physique ou de leur tradition pour flouer le fisc, au bénéfice de « l'amendement Hart » qui « autorise les formes de vie extra-terrestre, dont le séjour temporaire a été garanti par la loi Mc Clellan, à obtenir la citoyenneté américaine⁴⁸ ».

Hegar, un extraterrestre composé de « groupes d'organismes unicellulaires spécialisés » qui « se réunissent dans un but coopératif sous forme de colonies, qui ressemblent extraordinairement à de gigantesques vers de terre⁴⁹ », réussit à obtenir que son « revenu imposable d'environ 5 000 000 de dollars », soit partagé entre tous ses membres. Il en résulte que « la part proportionnelle de chaque cellule était approximativement de 50 cents, donc inférieure aux 5 000 dollars en-dessous desquels les contribuables sont exonérés d'impôt⁵⁰ ». Une situation loufoque décrite avec un sérieux compassé, couplé à une scrupuleuse utilisation du jargon juridique, donne un texte extrêmement savoureux. Keith s'offre également le plaisir d'insérer des remarques plus ou moins étranges dans le contexte volontairement très austère de la narration.

Le commentaire sur le physique de l'extraterrestre est révélateur de l'écriture humoristique. Elle glisse le subjectif sous une apparente objectivité : l'extraterrestre ne ressemble pas à un amas « de gigantesques vers de terre », mais il y ressemble « extraordinairement ». Dans le même ordre d'idée, l'intitulé du procès qui se situe à la fin du compte-rendu annihile immédiatement toute tentative de prise au sérieux : « - Affaire Crapaud Géant de Véga contre Mr. le Directeur des Services Fiscaux. (Cour suprême des États-Unis, 20 octobre 2196.)⁵¹ ». La créature, présentée comme un ensemble d'organismes unicellulaires, se révèle être en réalité un crapaud, provoquant un énorme décalage entre la gravité de la justice et les qualités accordées au batracien dans l'imaginaire collectif.

Autre commentaire, et autre marque avérée de la présence de l'humour, le narrateur se fend de la précision suivante : « (Ce contribuable a, sans conteste, eu de la

⁴⁸ KEITH, Roger, « La Mort et les taxes » (1974), *Apothéoses, apocalypses et retours à zéro*, Editions Opta, coll. Marginal Anthologie de l'imaginaire n°7, 1975, p.213, le nom du traducteur n'est pas spécifié.

⁴⁹ *Ibid.*, p.213.

⁵⁰ *Ibid.*, p.214.

⁵¹ *Ibid.*, p.215.

chance que le revenu de chacune de ses cellules ne dépasse pas 5000 dollars, car il aurait alors dû remplir 10 000 000 de déclaration de revenus)⁵² ». L'humour raffole des parenthèses qui non seulement ont le bon goût de donner une apparence réfléchie à un texte, mais qui, en plus, permettent d'introduire à moindre frais des remarques ou des constatations absurdes, décalées ou inadéquates, le tout avec le plus grand sérieux. Dans le cas présent, l'évaluation de ce à quoi échappe le contribuable est faite avec humanité, sans trace d'ironie comme le souligne l'utilisation du « sans conteste », le nombre aberrant de déclaration de revenus n'étant pas commenté pour lui-même, mais dans son aspect pratique et prosaïque.

Pour sa part, loin de l'application à la lettre du texte de loi qui finit par générer de l'absurde à visée humoristique, Robert Sheckley imagine qu'un brave et jeune touriste américain en goguette au Népal est soudainement interpellé par une voix terrible sortie de nulle part qui lui demande « Qu'est-ce que la vie ? ». Sans pouvoir identifier clairement la nature de l'auteur de la question, Mortonson, le personnage principal, se met en quête d'une réponse possible. Après une réflexion relativement courte, mais très laborieuse, il finit par déclarer : « - La Vie est une explosion !⁵³ ». Anxieux de connaître la justesse de son interprétation, il s'entend répondre : « - Vous m'avez vraiment dépanné, vous savez ! hurla la Voix. J'étais coincé, là. Vous pourriez peut-être m'aider à trouver le 78 horizontal ? C'est le second nom de l'inventeur de la propulsion sans friction⁵⁴ ».

Ce texte qui aurait pu être d'une grande gravité est catapulté dans le domaine de l'humour. Non seulement par son final : il ne s'agissait pas de grandes révélations métaphysiques mais d'un bête mot-croisés ; mais aussi par le caractère peu assuré du protagoniste, manifestement mal à l'aise avec une authentique rencontre mystique : « Pourquoi ne met-on pas au programme des facs un cours de Comportement Normatif devant l'imprévisible ? ». Une apparition qui manque d'un soupçon de solennité dès sa première intervention : « - Hé, toi là-bas ». Cette carence se confirme dans d'autres répliques, notamment lors de cet échange :

⁵² *Ibid.*, p.214.

⁵³ SHECKLEY, Robert, « Qu'est-ce que la vie ? » (1976), *Le Robot qui me ressemblait*, J'ai lu, coll. Science-fiction, 1987, p.140, traduction de Maud Perrin.

⁵⁴ *Ibid.*, p.141.

- C'est une sacrée devinette, fit remarquer Mortonson.
- Tout à fait d'accord, tonna la Voix d'un pic à l'autre, emplissant l'espace libre⁵⁵

Cela met immédiatement en doute la dignité de la rencontre et constitue pour le lecteur un avertissement sur l'irruption imminente du second degré.

Empruntant à Térence, Lecaye rappelle que pour la science-fiction : « Rien de ce qui est humain ne lui est étranger ». Certes, mais comme ne manquent jamais de rappeler ses exégètes, cela est également vrai pour l'humour. Ils ne font même qu'en parler de cette humanité, et toujours dans le but de la toucher, pour agir comme un révélateur. En parlant de la science-fiction, Murail avance :

la science-fiction est inquiétante. Elle inspire toutes sortes de peurs : de l'inconnu, de l'autre, de l'avenir, de ce que l'on ne comprend pas [...] La science-fiction, en particulier celle qui s'écrit depuis une quarantaine d'années, ne cesse de jouer avec nos angoisses. Le contresens porte sur ses motivations. La science-fiction ne vise pas à nous couper de notre réalité pour nous plonger, désarmés, dans le grand et terrifiant inconnu. Tout à l'inverse, elle nous parle de nous et encore de nous, ne serait-ce que parce que les humaines capacités des auteurs les contraignent à se débattre dans les limites étroites de leur propre nature. La science-fiction, en somme, n'est jamais qu'un détour. Son pari est qu'il est possible d'en apprendre davantage sur nous-même en élargissant le champs de l'espace intérieur ou extérieur, et celui du temps, vers le passé ou le futur⁵⁶

La science-fiction et l'humour empruntent des détours pour parler à l'homme, mais ils le font de deux manières différentes. La science-fiction s'adresse directement à son angoisse, son impuissance, ses limites. Dès les fondations du genre, une partie d'elle met en exergue de nouvelles peurs, des raisons inédites de se sentir vulnérable et incapable de maîtriser son destin. Elle génère alors une mythologie générale appelant le grave et contraint l'humour à composer avec des thèmes profondément connotés, ceux-

⁵⁵ *Ibid.*, p.139.

⁵⁶ MURAIL, Lorris, *op. cit.*, p.11-12.

ci n'ayant pas été bouleversés en un siècle et demi d'existence⁵⁷. Cette imprégnation pessimiste convient à nombre de ses auteurs qui par goût, par style ou par caractère, préfèrent la stabilité du sérieux.

d) L'héritage du merveilleux.

Pour enclore la question de la réputation d'austérité de la science-fiction, il faut analyser un dernier point : l'horizon d'attente du lecteur. Il y a dans le pacte de lecture de la science-fiction une partie héritée d'un lignage ancien, le merveilleux, et, une originalité acquise grâce au progrès technique, le *sense of wonder*. C'est ce dernier qui permet, aux yeux des amateurs, de définir l'essence de la science-fiction.

Il est facile de dire ce que n'est pas le *sense of wonder* : il n'est ni une figure de style, ni un procédé technique, ni un style, ni un genre, ni une structure et il ne répond, en outre, à aucun critère prédéfini. Dire ce qu'il est est bien plus délicat. Cordesse y distingue « cette étincelle initiale qui explique la ferveur du genre », « un terme pudique pour définir cette illumination⁵⁸ ». Il le détaille également comme un « même sentiment de découverte et de renaissance » qui amène parfois « un déclic à valeur de conversion » presque mystique ; quand, de leur côté, Clute et Nicholls y voient un syntagme qui condense un tout : « *The term "sense of wonder" is usefull precisely because it sums up the feelings accurately and succinctly*⁵⁹ ». Le *sense of wonder* est un concept, avec tout le flou que ce terme peut véhiculer. Difficile à saisir, sans doute ambitionné par les auteurs en phase d'écriture, recherché de manière certaine par les lecteurs, il est pourtant l'objet de la quête science-fictionnelle : « L'une des visées de ce genre est de créer une sensation d'émerveillement ou de sidération devant des futurs ou des univers possibles⁶⁰ ». Le *sense of wonder* réside dans le lecteur. Aussi bien, lorsque celui-ci s'amuse en parcourant *Zeï*, un *space opera* débonnaire de Lyon Sprague de Camp qui conte les aventures et les exploits plus ou moins héroïques d'un jeune homme à l'origine destiné à une certaine médiocrité ; que lorsqu'il est saisi par l'intensité du

⁵⁷ La manière de les traiter a souvent évolué, ils subissent des variations, mais il n'y a pas eu de renouvellement en profondeur, au mieux quelques ajouts souvent liés à l'évolution de la science.

⁵⁸ CORDESSE, Gérard, *La Nouvelle Science-fiction américaine*, Aubier, coll. U.S.A, 1984, p.16.

⁵⁹ CLUTE, John, NICHOLLS, Peter, « *Sense of wonder* », *op. cit.*, p.1084.

« Le terme "*sense of wonder*" est particulièrement pratique parce qu'il résume le sentiment précisément et succinctement ».

⁶⁰ BOZZETTO, Roger, « Écrits sur la Science-Fiction. Et si l'on définissait les territoires de la Science-Fiction », *Quarante-Deux*, XLII/Archives stellaires, publié le 25 avril 2003, <http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/definition/territoires.html>, consulté le 09 mars 2011.

combat que se livrent trois peuples, dans *Ce monde est nôtre* de Francis Carsac, pour obtenir la possession exclusive d'une planète.

Le *sense of wonder* ne se décrète pas, il se constate, et cette identification *a posteriori* repose selon Barets sur une grande part de « subjectivité » car

elle permet de définir la (bonne) science-fiction, non pas par son contenu, mais par son effet, et qu'elle explique comment des romans, parfois dénués de qualités littéraires, peuvent laisser des souvenirs durables par la beauté et l'ampleur de leur vision ou par la nouveauté et l'étrangeté des univers dont ils entrouvrent les portes⁶¹

Le *sense of wonder* est avant tout un ressenti, c'est la rencontre d'un texte et d'un lecteur, en tant qu'individu, dans une sorte de cristallisation littéraire, une rencontre unique pour chacun qui va impressionner et déterminer l'engagement de ce dernier. Lorsque le *sense of wonder* est présent, l'adhésion au texte est évidente, or parfois, pour un même auteur, l'efficacité se perd d'une œuvre à l'autre. Par exemple, autant notre lecture de *Ce monde est nôtre*, malgré ses légers défauts, nous a enthousiasmé, autant notre attachement à *Pour patrie l'espace*, pourtant plus tardif donc, en théorie, mieux maîtrisé, n'a pas été totale. Ce sentiment mitigé est lié à une histoire et des personnages qui nous ont parus moins intéressants, à un enjeu diégétique certes plus vaste mais qui, à nos yeux, est moins poignant. Alors même qu'ils prennent place dans un ailleurs et un temps fantasmagorique, le premier des deux romans nous a paru trouver une résonance dans les préoccupations humaines, tandis que le second manquait de ce souffle.

L'auteur ne peut contrôler la réception de son ouvrage. Il ne peut que faire de son mieux pour satisfaire les attentes du lecteur. À tel point que Clute et Nicholls estiment qu'il peut être exclu de la relation *sense of wonder*-lecteur, laquelle ne reposerait pas forcément sur la volonté auctoriale, mais sur la position dans laquelle l'écrivain place le récepteur de son œuvre :

⁶¹ BARETS, Stanislas, *Le science-fictionnaire* (volume 1), Denoël, coll. Présence du futur, 1994, p.236.

*“The “sense of wonder” comes not from brilliant writing nor even from brilliant conceptualising ; it comes from sudden opening of a closed door in the reader’s mind [...] In other words, the “sense of wonder” may not necessarily be something generated in the text by a writer [...] : it is created by the writer putting the readers in a position from which they can glimpse for themselves, with no further auctorial aid, a scheme of things where mankind is seen in a new perspective*⁶²

Recroisant son envie de nouveauté, le *sense of wonder* est la cristallisation de l’attente, consciente ou inconsciente, de ce que le récepteur espère éprouver lorsqu’il commence un ouvrage de science-fiction. Si son aspiration est déçue, l’œuvre ne lui paraît pas de bonne qualité.

Une idée prégnante dans le milieu science-fictionnel est que la science-fiction doit s’éloigner du réalisme du *mainstream* pour s’orienter vers une autre rationalité, fantasmée d’une manière spécifique au genre. C’est cette pensée irrigue le *sense of wonder*. Autrement dit, il exprime le désir des auteurs et du lectorat de dépasser les frontières du possible, et manifeste leur aspiration au dépaysement. Sauf qu’il possède une valeur supplémentaire qui différencie la science-fiction du merveilleux ou de la fantasy, il contient une part essentielle de « après tout, dans quelques années... Avec les progrès de la technologie... Pourquoi pas ? » qui l’implante fortement dans notre ordinaire.

Lorsqu’un lecteur lit une œuvre de fantasy, il peut avoir envie d’y croire autant qu’il le souhaite, il conserve une conscience aiguë de l’impossibilité. La science-fiction, avec ses bases scientifiques ou pseudo-scientifiques, sa volonté de s’ancrer dans une certaine rationalité qui réclame valeur de réalité, permet au lecteur de rêver grandiose à échelle humaine. Car, même si la plupart des œuvres sont dans le fantasme le plus absolu, la révolution industrielle et le développement des techniques ont donné du corps et un goût de faisabilité aux plus folles chimères. Aussi insensé que cela aurait pu

⁶² *Ibid.*, p.1084.

« Le “*sense of wonder*” ne vient pas d’une excellente écriture, ni même d’un excellent concept, il vient de la soudaine ouverture d’une porte close dans l’esprit du lecteur [...] Autrement dit, le “*sense of wonder*” n’est pas forcément généré par l’auteur dans le texte [...] : il est créé lorsque l’auteur met ses lecteurs dans une position d’où ils peuvent apercevoir par eux-mêmes, sans plus d’aide de la part de l’auteur, un système où l’humanité est vue d’une perspective différente ». En italique dans le texte.

paraître aux médecins qui prédisaient que, trop rapide, le train serait néfaste pour la santé, s'ils avaient vécu jusque là, ils auraient vu, à travers un écran de télévision, l'homme marcher sur la Lune.

Les progrès en tout genre, du gadget le plus répandu à la chirurgie de pointe, les découvertes scientifiques nourrissent l'idée de potentialité. La science-fiction développe une rationalité qui intègre ces données pour créer un nouveau merveilleux, ainsi que le souligne Van Herp :

un récit de S.F. ne relate pas la réalité banale, réaliste ou quotidienne. Ou s'il la fait sienne il y ajoute un élément qui la modifie, il substitue un autre vraisemblable au vraisemblable quotidien. Ce qui est une des caractéristiques du merveilleux. Toutefois ce sera un merveilleux rationnel, qui emprunte son essence à la raison, à la réflexion, à la science, non aux magies irrationnelles⁶³

Virtuellement, l'impossible semble réalisable : le voyage de masse dans l'espace, les mondes parallèles, les humains augmentés, etc. Ce que touche du doigt le *sense of wonder*, c'est la corde sensible du lecteur, l'envie de s'émerveiller, de croire l'incroyable, lorsque l'alchimie fonctionne, il donne au texte une saveur particulière. Le lecteur, avide de sensations nouvelles, affranchit son esprit, prêt à accepter l'ouverture maximale du champ des possibles.

Certains tendent à penser que le *sense of wonder* a plus ou moins disparu avec la naïveté de l'âge d'or de la science-fiction, ou encore, que suite aux premiers pas de l'homme sur la Lune, il a cessé de fonctionner, car une porte fantasmagique a été close par la réalité des faits. Dit autrement, le genre perdrait de sa fraîcheur au fur et à mesure des conquêtes techniques qui comportent leurs lots de déceptions et un prosaïsme souvent moins enthousiasmant. Est-ce exact ? Le quotidien en rejoignant le fantasme le rend-t-il obsolète ? La réponse est non. Sans doute un type de *sense of wonder*, enthousiaste et plutôt juvénile, a été mis en berne en même temps que certaines certitudes sur la capacité de la science à forger un avenir radieux pour l'humanité. Mais

⁶³ VAN HERP, Jacques, « Hors-d'œuvre : le mot et la chose. E. La date de naissance. c) Il y a plusieurs S.F. », *La Science-fiction par le menu, problématique d'un genre*, Europe, Revue littéraire mensuelle n°580-581, 1977, p.44.

le *sense of wonder* est resté vivace. Il a trouvé refuge dans d'autres rêves, moins candides, moins optimistes. Même dans les œuvres les plus âpres, telle que *Sécheresse* de Ballard qui fascine par sa description de la lente déliquescence d'un monde qui s'assèche en raison de la pollution humaine, il est à l'ouvrage, car il se trouve dans la relation particulière qui lie le lecteur au genre. Le jour où le *sense of wonder* disparaîtra totalement la science-fiction s'éteindra.

Le *sense of wonder* est donc un élément insaisissable mais essentiel au genre qui lui permet d'exister dans sa singularité et qui est intégré à l'horizon d'attente du lecteur. S'il s'apparente au merveilleux, il ne s'y assimile pas. En revanche, il imprègne le pacte de lecture de la science-fiction. Van Herp en parlant de la science-fiction comme d'un merveilleux rationnel renoue avec les origines du genre. Ainsi lors de la recherche pour le dénommer, les termes de « merveilleux romanesque » ou de « romance scientifique⁶⁴ » ont été évoqués pour le désigner. Mais en quoi les deux genres peuvent-ils être rapprochés ?

Le merveilleux présente une réalité inventée qui repose, tout ou partie, sur une autre logique et d'autres fondements que ceux du lecteur. Les personnages évoluent dans un monde qui répond à ses propres règles, lesquelles sont présentées comme cohérentes. D'un point de vue scriptural, les univers merveilleux sont dotés d'une grande plasticité. Ils acceptent toutes les lubies, ils peuvent être en contradiction les lois physiques avec les plus élémentaires, puisque l'auteur, en parfait démiurge, est le seul à décider de leur validité dans l'univers qu'il crée : « Tout est possible dans un conte de fée, parce qu'un conte de fée est évidemment impossible⁶⁵ ». Le merveilleux est souvent rattaché à la magie, aux mondes parallèles, à un ailleurs lointain ou mystérieux.

Pourtant, contrairement à une croyance assez commune, le merveilleux est rationnel, la nuance étant qu'il ne l'est que par rapport à lui-même, comme le rappelle Cordesse : « La communication littéraire échappe donc au critère de vérité et passe dans le domaine du ni-vrai-ni-faux. Le texte littéraire n'est pas vrai ou faux, il est "vraisemblable" s'il s'accorde à la représentation commune ; ainsi le roman réaliste est-il dit vraisemblable alors que celui du conte de fées ne l'est pas, ou plutôt suit un autre

⁶⁴ BARETS, Stan, *Le Science-fictionnaire* (volume 2), *op. cit.*, p. 23-24.

⁶⁵ SUVIN, Darko, *Pour une poétique de la science-fiction*, Montréal, Les presses de l'université du Québec, coll. Genres et discours, 1977, p.15.

modèle de vraisemblable⁶⁶ ». En interne, dans *Le Trône de fer* ou *L'Assassin royal*, les dragons n'étonnent pas les personnages, pas plus que les ogres ou les géants dans *Le Petit Poucet* ou *Jack et le haricot magique*. Rien n'est diégétiquement absurde, les phénomènes peuvent paraître étranges, mais en aucun cas incroyable au sens d'absolument irréaliste. *A contrario*, le lecteur, nourri de ses propres codes de référence, y voit du surnaturel, parce qu'il jauge la normalité du monde fictif à l'aune de sa réalité : le merveilleux ne fait pas vrai dans la mesure où on le compare au réel.

Ce jeu entre deux univers de référence rend le pacte de lecture du merveilleux particulièrement exigeant, puisqu'il demande une suspension totale de l'incrédulité. Les éléments qui le constituent, aussi surprenants soient-ils, doivent être acceptés comme un fait établi. La science-fiction répond à ce type de pacte de lecture : là où le fantastique pose la question de ce qui est ou n'est pas croyable au sein de l'histoire, la science-fiction affirme l'existence de ce qu'elle met en avant dans l'univers fictif qu'elle déploie. Les récits engendrés par cette dernière n'offrent pas d'alternative entre une explication surnaturelle et une explication rationnelle : qu'elle paraisse sensée, fabuleuse ou grotesque, qu'elle soit longuement développée, lapidaire voire induite, l'interprétation des phénomènes est rationnelle et doit être agréée comme telle. Lecaye rappelle :

Les mondes de la S.-F. sont le lieu imaginaire où s'affrontent deux types de cohérences : celle de notre univers, et celle construite et inventée par l'auteur. Dès le départ, le lecteur doit admettre un certain nombre de faits, implicites ou non, qui contredisent toutes ses croyances : c'est, par exemple, un monde futur qui lui est la plupart du temps dévoilé, un monde par définition inaccessible. On l'accepte ou on le refuse : dans le premier cas, on est amateur de S.-F. – dans le second, non⁶⁷

Cette adhésion absolue n'est pas naturelle, si le lecteur n'accepte pas les modifications des paradigmes de la réalité présents dans l'œuvre alors le pacte de lecture échoue. Pour certaines personnes, il existe des limites à ne pas franchir dans la construction de l'univers fictif. Lorsque le lecteur s'interdit ou est incapable

⁶⁶ CORDESSE, Gérard, *La Nouvelle Science-fiction américaine*, Aubier, coll. U.S.A, 1984, p.105.

⁶⁷ LECAYE, Alexis, *op. cit.*, p.93-94.

d'abandonner totalement ses références internes, il ne peut entrer parfaitement dans le texte.

Et sans doute plus que dans le merveilleux originel, l'exigence du pacte de la science-fiction est renforcée par le *sense of wonder*, qui réclame de l'auteur et de l'œuvre un merveilleux puisé dans le réel ou dans ce qui semble potentiellement réalisable. Le merveilleux induit un degré de rationalité interne que le *sense of wonder* double de la nécessité d'une rationalité externe, liée au monde du lecteur. Un élément éminemment discordant et peu, voire non-justifié, peut être à l'origine du rejet d'une œuvre ou au moins de la partie considérée comme plus faible.

C'est cette nécessité d'adhésion qui fait s'affronter l'humour et le pacte de lecture de la science-fiction. Tout simplement parce que l'humour a son propre horizon d'attente qui entre en conflit avec tout pacte de lecture, quel qu'il soit. Evrard commente le problème posé par la mise en abîme humoristique de la manière suivante :

Dans la littérature moderne, l'humour est exploité comme une contre-illusion romanesque qui rompt le contrat de confiance entre l'écrivain et son lecteur, censé prendre pour réalité la fiction imaginée. Il invalide le sérieux des textes réalistes qui se fondent sur le concept de représentation et la construction d'une illusion référentielle. À la différence du récit vraisemblable qui cherche à reproduire le plus fidèlement le réel, à assurer la lisibilité du monde, à produire grâce aux figures de style une impression de naturel et de transparence, le récit humoristique comme chez Huysmans, Jules Renard, Paul Valéry ou André Gide conteste l'ambition du genre romanesque à vouloir représenter le réel. En exhibant la marque de la convention, en mettant en cause tout "naturel", il révèle comment le stéréotype s'est substitué au réel, comment le roman n'est pas la réalité mais une illusion, une fiction. Il s'agit d'obliger le lecteur à garder une distance critique, une vision réfléchie et distanciée par rapport au texte et à l'histoire en développant les mécanismes de la contre-illusion⁶⁸

D'un point de vue littéraire, l'humour oblige le lecteur à refuser la suspension d'incrédulité. Il casse le pacte de lecture en étant un rappel incessant de la nature factice

⁶⁸ EVRARD, Franck, *L'Humour*, op. cit., p.34.

du texte, y compris lorsque celui-ci s'appuie sur de solides fondements réalistes ou du moins vraisemblables au premier degré. En s'immisçant dans la relation d'adhésion du récepteur au texte, il crée un effet de décollement. L'introduction d'une lecture au second degré permet de décrypter, de voir le sens au-delà du sens premier. L'humour induit une distanciation. Or cette dernière est particulièrement problématique dans le cas du merveilleux, où l'illusion référentielle est une nécessité pour que le lecteur continue d'adhérer au texte.

La science-fiction a un besoin vital de cette crédulité, ce que Bozzetto met en avant :

Tous ces univers de la SF sont créés par analogie avec la réalité, par extrapolation de ce qui est connu, mais subissent un léger gauchissement comme une sorte d'anamorphose. De plus ils sont donnés comme solides, cohérents, et possibles. On ne met jamais en doute la réalité de ce qui est présenté, même si on ne la comprend pas totalement⁶⁹

Le pacte de lecture de la science-fiction implique que, pour que l'univers qu'il propose soit pleinement accepté, ce consensus résulte d'une étroite collaboration entre le lecteur et l'auteur. Or, lorsque l'humour vient mettre ce fragile équilibre à mal, le lecteur risque de se désinvestir de l'œuvre. Ce dernier considère alors le monde présenté comme trop évidemment factice et refuse d'y adhérer, voire de s'y intéresser. Il peut être difficile d'exiger du lecteur de s'engager dans une œuvre, dont il sait qu'elle est imaginaire et qui ne cesse de le lui rappeler comme une évidence. Le risque de décrochage de la science-fiction humoristique est réel, admettre une extrapolation sérieuse à partir de données scientifiques de ce que peut être demain est, pour la plupart des lecteurs, tout à fait acceptable. Mais lorsque celle-ci s'affiche comme pure loufoquerie, se pose la question de l'intérêt et de la profondeur.

Partant de là, Emelina apporte un point de vue sans appel sur la possibilité de marier humour et science-fiction :

⁶⁹ BOZZETTO, Roger, « Écrits sur la Science-Fiction. Les univers de la Science-Fiction », *Quarante-Deux*, XLII/Archives stellaires, publié le 25 avril 2003, <http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/divers/univers.html>, consulté le 06 août 2011.

En revanche, si l'illusionnisme ou la science-fiction, les "énigmes", "mystères" et jeux divers excluent le rire, c'est bien parce qu'il s'agit d'un rationnel camouflé, provisoirement hors de notre portée, et qu'on incite selon les lois du genre, à retrouver ou à admettre [...] la curiosité et le désir de comprendre [...] suppriment cette distance toujours nécessaire au rire et cette gratuité de l'absurde.

La science-fiction a trop besoin de sa rationalité pour intéresser le lecteur, elle ne peut supporter l'humour qui insuffle une trop grande part de liberté. Pour garder le contrôle de l'illusion, elle doit se lire au premier degré. Mis devant cette hypothèse le critique est interpellé. Si l'humour est en théorie impossible, non pas pour des raisons historiques ou thématiques, mais pour un problème de réception, comment expliquer son existence ?

Emelina nuance son propos précédent, en supposant l'existence d'un double cheminement à l'intérieur du lecteur :

Avec le conte de fées, le merveilleux, le surnaturel ou la magie, l'irrationnel perd son nom d'"absurde". Il implique que d'autres lois, imaginaires ou supposées, régissent le monde. L'anomalie comme dans le nonsense, est acceptée, avec cette différence capitale : il ne s'agit plus d'un jeu, mais d'un surréel chargé d'affectivité, lourds d'émotions, d'espoirs ou de menaces.

On aboutit donc à deux "effets d'absurdité" opposés : je ris parce que c'est absurde, c'est-à-dire parce que ni le monde, ni les gens, ni la pensée, ni le langage ne peuvent (ou ne doivent) présenter de tels écarts d'irrationalité : je vibre, je tremble, je m'émeus parce que cette irrationalité est peut-être, comme les rêves ou les chimères, le seul monde digne d'être considéré, habité ou convoité. *Credo quia absurdum et rideo quia absurdum*⁷⁰

Malgré l'attaque en règle de la suspension d'incrédulité par l'humour, le lecteur s'adapte à ce degré supplémentaire qui s'instaure entre lui et le texte. Il finit par l'intégrer et ce d'autant plus facilement que l'humour et l'univers discursif naissent

⁷⁰ EMELINA, Jean, *Le Comique. Essai d'interprétation général*, SEDES, 1991, p.153-154, en italique dans le texte.

d'une même volonté : celle de l'auteur qui n'a aucun avantage à perdre l'intérêt du lecteur.

Une œuvre de science-fiction bien construite ne laisse pas place au n'importe quoi : l'humour l'introduit, mais ce n'importe quoi est dirigé. L'auteur l'adapte à l'univers qu'il construit. Le choc de la confrontation entre les deux pactes de lecture est alors absorbé par le récepteur au nom du plaisir de la lecture. Toute la spécificité de la littérature tient dans une alchimie délicate entre deux personnes qui, le plus souvent, ne se connaissent pas mais qui se rencontrent par le biais d'un objet. Fondamentalement inerte, il s'anime pourtant une première fois lors de sa création (l'écriture) et une seconde fois lors de sa re-création (la lecture). Lorsque le postulat implicite d'entente cordiale abouti à un accord parfait entre les deux parties prenantes, il n'existe aucune limite à ce qu'une œuvre peut se permettre. Tout le jeu de l'humour est de titiller cette bienveillance sans la faire implorer. Reste que quels que soient les efforts fournis par l'auteur, la réception et l'acceptation de l'humour restent aux mains du seul humorisé.

Ce n'est pas sans raison que la science-fiction possède une réputation d'austérité : elle dépend d'un certain nombre de principes qui la déterminent comme primordialement sérieuse. Néanmoins, ces derniers ne sont pas irréductibles à l'humour. Il faut rappeler que parler d'humour en général ne signifie pas grand-chose. Celui-ci est suffisamment protéiforme pour s'adapter aux différentes contraintes et pour finalement réussir à trouver l'espace, parfois l'interstice, qui lui donne la possibilité de s'exprimer.

Bien trop complexe et disparate pour être étudié comme un tout, il nous faut désormais tenter de spécifier systématiquement le type d'humour analysé. Or, avant d'en aborder les subtilités, des précisions sont de nouveau requises. Parler d'humour, c'est toujours côtoyer les autres catégories du risible, à tel point que des confusions s'instaurent. Avant de considérer la manière dont l'humour impacte variablement la science-fiction, nous allons nous pencher sur la place qu'il prend en nous intéressant à l'implication générale du risible dans le genre.

2) Quelle place pour l'humour dans la science-fiction ?

Trouver des informations sur l'humour dans la science-fiction est relativement problématique. Il suffit de jeter un coup d'œil aux tables des matières des différents ouvrages généralistes pour s'en convaincre : l'humour en est le plus souvent totalement exclu. Lors de la consultation des œuvres, on le retrouve, parfois, au hasard du texte, examiné malgré son absence au générique, dilué, abordé au détour d'un sujet sérieux. Plus généralement, il est évoqué par écrivain ou par œuvre. Cela le rend plus facile à cerner et à analyser, mais ne permet pas d'avoir une vision globale.

L'humour ne fédère pas autour d'une esthétique et ne pose aucun impératif. Chaque auteur est libre d'en user comme bon lui semble. Encore une fois, on se retrouve confronté à la principale difficulté lorsque l'on parle d'humour : sa plasticité qui oblige à en parler dans des termes généraux, alors qu'il s'exprime dans des manifestations variées. Avant de nous intéresser à sa substance dans la dernière partie de cette thèse, nous en proposons une première délimitation en creux, grâce à l'analyse de ses cadres extérieurs, les autres genres du risible, avant d'en jalonner les supports humains et matériels.

Par ailleurs, pour tenter de déjouer au maximum les confusions possibles liées au vocabulaire, nous évitons, autant que faire se peut, d'utiliser le mot « humoristique » pour qualifier les phénomènes destinés à provoquer le rire. Lorsque le genre étudié se rapproche de la zone où il devient difficile de faire la part des choses, que l'élément essentiel de différenciation s'efface pour laisser place à une forme presque hybride, nous employons l'expression « à visée humoristique », légèrement plus lourde stylistiquement, mais moins sujette à malentendu.

a) Humour ? Vous avez dit humour ?

Au vu de l'avancement de notre étude, il est temps d'établir certaines distinctions concernant la notion d'humour dans la science-fiction. Jusqu'à présent, nous avons considéré l'humour comme un ensemble global sans tenir compte des différentes variations possibles ou des amalgames. Or, si l'on veut toucher à sa réalité, il n'est plus possible désormais d'en parler de manière indéterminée. Nous allons donc nous pencher sur la science-fiction humoristique, qui est, théoriquement, le cœur de notre sujet, pour en interroger la nature.

Le syntagme *science-fiction humoristique* est la manière courante pour désigner les œuvres qui sont destinées à faire rire. Il est utilisé aussi bien par les auteurs, les exégètes que les lecteurs. Or le rire n'est pas l'apanage de l'humour, et une rapide étude des ouvrages labellisés sous ce vocable révèle que la science-fiction humoristique doit se comprendre comme un équivalent de science-fiction risible. Lyon Sprague de Camp, un auteur de science-fiction, l'assume clairement puisqu'il écrit en préambule de son étude « Humour in Science Fiction » : « *Humour, in the sense of this article, is simply something in a story that makes the reader smile or laugh*¹ ». De même, Goimard note dans un article : « l'histoire de la S.-F. humoristique (ou comique, comme on voudra)² », l'amalgame est ici clairement mis en lumière, or ces critiques ne sont pas les seuls à s'appuyer sur une interprétation erronée³.

❖ Les confusions terminologiques.

En fait, dès les premiers essais critiques, la confusion s'installe. Si Amis évoque séparément l'humour, le comique et la satire, il ne les définit pas. Il tend en outre à associer la satire et le comique, ce dernier ayant une acception assez proche du risible dans son discours. L'humour, en tant que tel, a droit à quelques pages lapidaires à la fin de l'ouvrage et à un constat sans appel : « On éprouve les mêmes hésitations devant une autre faiblesse de la science-fiction qui est peut-être liée à celle dont nous venons de discuter [la mièvrerie de l'amour made in SF] : le manque d'humour ou plutôt les tentatives d'humour ratées⁴ ».

¹ DE CAMP, Lyon Sprague, « Humour in Science Fiction », *Of Worlds Beyond, The Science of Science Fiction Writing* (1947), London, Dennis Dobson, coll. Dobson Studies in Science Fiction 1, 1965, p.75. « L'humour, dans le sens de cet article, est simplement quelque chose qui, dans une histoire, fait rire ou sourire le lecteur ».

² GOIMARD, Jacques, « L'Humour dans la S.F. américaine », *Cahier comique et communication*, Centre d'étude et de recherches sur le comique et la communication, N°2, Grenoble, 1984, p.1.

³ Néanmoins, une différence majeure oppose les deux hommes, Goimard possède une théorie selon laquelle toute science-fiction est humour à un degré ou un autre, une thèse qu'il défend dans l'introduction de l'anthologie *Histoire à rebours* et dans son article « L'Humour dans la S.F. américaine ». Tandis que De Camp à la fin de son texte précise : « *Humour should be distinguished from burlesque and satire. Burlesque is extreme exaggeration or grotesque incongruity, and satire is an attempt to discredit some existing institution or condition, usually by means of mild burlesque** », établissant l'existence de risibles indépendants de l'humour.

*« L'humour doit être distingué du burlesque et de la satire. Le burlesque est une exagération extrême ou une incongruité grotesque, et la satire est une tentative pour discréditer certaines institutions ou conditions actuelles, généralement par l'ajout d'un léger burlesque ».

⁴ AMIS, Kingsley, *op. cit.*, p.171.

Pourtant plus récents, les critiques Millet et Labbé intitulent leur chapitre « Humour » et à l'intérieur de celui-ci font des sous-parties sur l'ironie ou la satire. Cette méthodologie induit l'idée, sans que cela soit nécessairement une conviction de leur part, qu'ils inféodent ces catégories à l'humour. Dans la plupart des études, notamment celles portant sur les auteurs, les différentes catégories du risible sont considérées indistinctement, voire amalgamées. Cela réduit encore la quantité de critiques parlant réellement de l'humour, puisque la satire ou la parodie y prennent une large place. Pis, la confusion qui s'établit entre les genres du risible dépasse parfois la frontière de la catégorie, en allant considérer comme humoristique tout texte possédant un second degré de lecture. Si bien que l'on peut trouver chez certains exégètes des œuvres satiriques non-risibles sous l'appellation humoristique.

À cela s'ajoute la complication, rencontrée dans certains écrits, qui n'est d'ailleurs que la manifestation d'une tentation générale, de la *sur-interprétation risible*. Celle-ci consiste à trouver du rire là où il n'y en a pas : elle croit détecter, dans une situation sérieuse, la volonté d'introduire un risible discret. La sur-interprétation risible se différencie du ridicule, qui est un comique involontaire, et de l'humour involontaire, qui est une interprétation particulière, ayant conscience de sa particularité, d'une situation dont les éléments pourraient prêter à l'humour.

À titre d'exemple, Amis, dans une note de bas de page de *Les Territoires de la science-fiction*, explique qu'il voit dans *Un cantique pour Leibowitz*, « une amusante satire de la dévotion monastique (les copistes passent leur temps à enluminer consciencieusement des diagrammes du XX^e siècle auxquels plus personne ne comprend rien) » avant de préciser « le roman contient des passages qui me semblent inspirés par une conviction religieuse sincère et très profonde⁵ ». Dans le roman de Miller, aucune des caractérisations potentielles découlant du travail des moines n'est à prendre dans sa dimension risible.

La conviction religieuse remet en cause l'idée de la satire : certes les diagrammes ont perdu tout sens, mais plus que la marque du satirique, cet entêtement est le symbole d'une foi et d'une croyance, la manifestation d'un espoir. La démarche en elle-même, principalement dans son aspect répétitif, peut sembler absurde, mais elle s'inscrit dans l'économie du texte comme le symbole du désir des moines d'un retour à

⁵ KINGSLEY, Amis, *op. cit.*, p.97.

une ère plus éclairée, elle est la raison qui fonde leur ordre. Le dénouement de l'œuvre est ironique : en partie grâce au travail des moines, le monde finit par retrouver un haut niveau technologique. Mais ce dernier n'est pas un progrès : il provoque de nouveau l'effondrement de la civilisation, victime de l'éternel recommencement d'une histoire condamnée par la nature humaine au cyclique. Mais cette ironie n'est en rien amusante : elle touche au cœur d'interrogations essentielles et inquiétantes, sans introduire de second degré.

De même, Lecaye voit dans *La Sentinelle* de Clarke la marque d'un humour noir. L'argument de cette nouvelle repose sur la découverte d'une mystérieuse pyramide construite sur la Lune. Le narrateur, après y avoir longuement réfléchi, la voit comme un mécanisme destiné à aviser de supposés extraterrestres de l'accession de l'humanité à une technologie permettant le voyage interstellaire. Ce qu'il découlera de cet avertissement est laissé en suspens à la fin du texte, laissant le narrateur comme le lecteur dans une expectative angoissante. Il n'y a aucun marqueur de l'humour dans le récit, ni second degré, ni distanciation critique, pas plus de signifiants démasqueurs tels que l'absurde ou l'incongruité. L'ironie de la situation n'est pas à visée humoristique : en faisant tout son possible pour comprendre l'artefact, l'homme n'a fait que réaliser les plans qu'une peuplade plus avancée avait établis des milliers d'années auparavant. Le renversement n'appartient même pas au domaine du risible puisqu'il repose sur une résolution inattendue mais qui ne fait qu'accentuer la tension au lieu de la soulager.

Pour pouvoir progresser sur l'humour, une part de notre travail va donc être d'analyser la manière dont se répartissent les différentes catégories du risible, afin d'avoir une vision claire du phénomène et d'en dégager les angles réels, tout en essayant d'éviter de présenter des textes dont l'interprétation humoristique serait due à une conviction personnelle plus qu'à des éléments signifiants. Il est évidemment impossible de séparer totalement l'humour de ses catégories sœurs, car elles fonctionnent sur le mode de l'échange réciproque ; au cœur d'une œuvre humoristique se trouvent, dans la plupart des cas, des éléments de satire ou de parodie. De toute manière, même si l'humour est le centre de l'étude, on ne peut pas négliger le reste du risible. Pour procéder à la classification, nous avons analysé les divers éléments présents dans les textes et, lorsqu'il y avait mélange, nous avons tenté de dégager une tendance générale en évaluant celui qui prenait une place prépondérante. Toutefois,

réussir à faire la part des choses est, il faut l'avouer, parfois extrêmement difficile et tourne souvent au casse-tête.

Contrairement à la plupart des critiques qui étudient le risible dans la science-fiction en s'intéressant à la finalité, nous souhaitons interroger le phénomène dans la spécificité de cette relation, pour tenter de déterminer les particularités de leur interaction. Les genres qui entrent dans la composition des œuvres risibles de la science-fiction sont en majorité : l'humour, moderne et postmoderne, sous toutes ses variantes, et non pas comme le supposent Millet et Labbé, seulement « certaines formes d'humour utilisées dans un but bien précis⁶ », l'humour satirique, qu'il faut différencier à l'intérieur des œuvres de la satire et plus encore de la satire non-risible, l'humour absurde, qui pose les mêmes difficultés que la satire, puis la parodie. Le comique y est également présent, ainsi que l'ironie (principalement sous sa forme sémantique).

❖ Le comique.

Nous passons rapidement sur le comique car celui-ci se révèle plutôt anecdotique : en effet, pour ce que nous l'avons rencontré, aucune relation spécifique entre comique et science-fiction n'est apparue clairement. Les effets comiques reposent, le plus souvent, sur le caractère, la situation ou les mots et tendent à résider à un niveau de lecture diégétique. En faisant porter le rire sur des éléments internes au texte, le comique ne crée pas de distanciation et n'attaque pas le pacte de lecture. On peut noter que l'écrit le plus ancien comportant des éléments destinés à faire rire que nous ayons recensé est « L'Odyssée martienne⁷ » de Stanley G. Weinbaum. Écrite en 1934, elle raconte l'histoire d'un astronaute qui narre à ses collègues sa déroutante rencontre avec Twill, un martien, avec lequel il va vivre une grande aventure malgré leur incapacité à se comprendre. Son aspect risible repose sur le caractère et la gouaille de ses protagonistes.

⁶ LABBE, Denis, MILLET, Gilbert, *op. cit.*, p.368.

⁷ Mort d'un cancer à l'âge de trente-cinq ans, Weinbaum a eu ce que l'on peut appeler une carrière météorite. Malgré cela il est considéré comme un auteur de premier plan, grâce à cette nouvelle. Ainsi que l'explique Sadoul, celle-ci est jugée comme capitale dans l'évolution de la science-fiction, car elle est la première à représenter un extra-terrestre non anthropomorphe, pensant et amical. WEINBAUM, Stanley G., « L'Odyssée martienne » (1934), *Une histoire de la science-fiction-1, 1901-1937 Les premiers maîtres*, Librio, 2000.

Autre exemple, dans la nouvelle « Cesse donc de faire l'avion avec tes mains » de Jack Finney, le risible repose principalement sur le comique de caractère et de situation. Le narrateur, un homme âgé, conte à son petit-fils, aviateur, un exploit qu'il a réalisé durant sa jeunesse lors de la guerre de sécession. Accompagnant son commandant, inventeur d'une machine à voyager dans le temps, il s'est rendu dans le futur pour dérober un aéroplane dans le but de gagner la guerre. Si la première partie du plan se déroule sans accroc, rien ne se passe comme prévu pour la seconde et ils échouent. La part risible de la nouvelle est soutenue par le protagoniste, que la narration autodiégétique décrit, en plein, comme porté sur la boisson, et, en creux, comme un rien stupide. Ce dernier aspect est souligné d'une part par sa manie de répondre « à vos ordres » même quand cela ne se justifie pas : « Des machines volantes. Tu ne vois pas les ailes, gamin ? [...] Comme je ne voyais pas de quoi d'autre pouvait parler le commandant, j'ai dit "À vos ordres"⁸ », et d'autre part par le fait que même dans son récit *a posteriori*, celui-ci ne semble pas avoir conscience de l'aspect prodigieux des événements auxquels il a participé, ses paroles manifestant le plus souvent des préoccupations prosaïques.

Si on y trouve également un soupçon de satire à visée humoristique portant sur le fonctionnement de l'armée, la finalité reste sérieuse. En effet, touchant au terme de son récit, le narrateur révèle, qu'au vu de son aventure, le général Grant et le général Lee ont conclu que l'avion était une arme bien trop destructrice pour être usée à des fins militaires. Pour ne pas en promouvoir l'idée, Grant fait promettre au personnage de garder le silence sur l'affaire, même s'il devait vivre cent ans. Le retournement final repose sur le caractère obtus de ce dernier, lequel ne raconte son histoire à son descendant que parce que le délai que lui avait imposé Grant est enfin écoulé, alors même que conserver le secret n'avait plus de sens puisque l'aviation militaire est largement usitée.

« Tout smouales étaient les borogroves », une nouvelle de Henry Kuttner et de Catherine Moore, traite d'un frère et d'une sœur qui, ayant trouvé des jouets extraterrestres, voient leur esprit se modifier lentement. La capacité de compréhension inhérente à leurs nouvelles facultés intellectuelles les conduit à trouver un chemin vers une autre dimension. Ils disparaissent alors sous le regard impuissant de leur père. La

⁸ FINNEY, Jack, « Cesse donc de faire l'avion avec tes mains », *Histoires à rebours*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1976, p.146, traduction de Michel Rivelin.

nouvelle, que nous avons trouvée cataloguée à l'occasion comme humoristique, possède certes des éléments comiques, notamment au début du texte dans les réactions enfantines, mais elle ne relève pas de l'humour tant au niveau du fond (rien dans le déroulement de l'intrigue ou dans sa finalité n'est risible) que de la forme (elle ne comporte pas plus de signifiant démasqueur que de second degré de lecture).

La nouvelle « Guerre Froide » de Kuttner est, elle, plus limitrophe de l'humour. Dans celle-ci, le lecteur assiste à la confrontation de membres de la famille Hogben, des mutants aux impressionnants pouvoirs *psi*, avec des membres de la famille Pugh, des humains d'une laideur et d'une bêtise repoussantes, possédant des capacités de manipulations mentales. Nourri par un décalage constant entre enjeux diégétiques, « Pour qu'après le monde entier tombe sous la botte des Pugh ! », et considérations prosaïques, « Nous, les Hogben, on vit longtemps. On a plein de projets sérieux pour l'avenir [...] Mais si d'ici là y a plus que des Pugh sur la Terre, c'est vraiment pas excitant⁹ », le texte est largement dominé par le comique de mot : la narration homodiégétique mélange considérations techniques et scientifiques avec une syntaxe aléatoire et un langage patoisant et peu châtié : « D'abord, j'ai eu l'impression que c'était un mec appelé Gène Chromosome qu'avait fait le boulot pour lui, et après y s'est lancé dans un grand laïus sur les ondes alpha du cigare¹⁰ ».

À celui-ci, s'ajoutent un comique de caractère, chaque personnage jouant sa partition, et de situation, notamment lorsque l'oncle Lem s'endort pour échapper à la catastrophe qu'il a déclenchée, ce qui ressemble d'un point de vue humain à une forme violente de catalepsie. La nouvelle se finit sur un retournement de type humoristique : les Pugh, souhaitant que leur lignée ne s'éteigne jamais, contraignent les Hogben à les aider à atteindre leur objectif. Ces derniers tiennent parole, mais d'une manière inattendue : ils transforment les indésirables et les rendent minuscules. Le narrateur révèle alors que les Pugh sont les virus responsables des rhumes de cerveau.

❖ L'ironie.

Le terme d'ironie est assez peu employé dans les œuvres critiques qui s'intéressent à la « science-fiction qui fait rire », à tel point que, contrairement à la

⁹ KUTTNER, Henry, « Guerre froide » (1949), *Histoires à rebours*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1976, p.317, traduction de Simone Hilling.

¹⁰ *Ibid.*, p.307.

satire, l'humour et la parodie, elle n'a pas d'entrée propre dans *The Encyclopedia of Science Fiction*. L'usage le plus courant se trouve chez Langlet, notamment lorsqu'elle écrit « Le “moment ironique” de la science-fiction (en tant que forme romanesque articulant l'étrangeté et son articulation rationalisante) se situerait autour des années 1950, avec les auteurs de la revue *Galaxy* (Pohl, Sheckley, Kornbluth, Brown) ¹¹ ». La question est bien évidemment de déterminer ce que la critique entend par ironie, étant donné que les auteurs qu'elle cite sont des humoristes et des satiristes reconnus. Elle livre la réponse une trentaine de pages plus loin :

L'ironie on s'en souvient, s'appuie sur un maniement expert des voix du discours et des opinions contradictoires qu'elles endossent, puisqu'elle est la figure par laquelle on fait entendre une autre chose que celle qu'on dit explicitement [...] [Le roman *Dialogue avec l'extraterrestre* de Frederik Pohl] permet bien de mesurer les deux aspects de cette ironie : un aspect non marqué science-fictionnellement, qui touche à la critique des idéologies et des mœurs humaines, et un aspect beaucoup plus spécifique, qui s'attache aux inventions de la science-fiction et à leur fonctionnement – en inversant leur processus, comme ici. L'humour en science-fiction doit beaucoup à ces auteurs, qui ont déconstruit rhétoriquement ses clichés¹²

Si la définition est la bonne, l'analyse souffre d'un développement trop rapide qui laisse planer des doutes : Langlet ne confond-t-elle pas les genres, notamment l'ironie et la satire ? Fait-elle la part entre l'ironie pragmatique et l'ironie sémantique ? Sous sa seconde forme, l'ironie est couramment employée comme marqueur de distanciation dans des textes plus largement satiriques ou humoristiques, ce qui entraîne des erreurs interprétatives. La question est de savoir si l'ironie pragmatique a une place particulière en science-fiction, si elle agit sur des éléments qui lui sont propres.

En faisant abstraction de l'ironie non risible, il reste une ironie qui s'exerce à l'encontre des contenus non science-fictionnels, lesquels constituent la majorité de ses cibles, et une ironie qui travaille des éléments propres aux genres. Dans les deux cas, inverser les processus ne suffit pas à justifier l'appellation d'ironie (pragmatique), celle-

¹¹ LANGLET, Irène, *La Science-fiction, Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Armand Collin, coll. Collection U. Lettres, 2006, p.60.

¹² *Ibid.*, p.92.

ci réclame une adhésion de façade à une idée, une thèse ou encore un procédé, qui est désagrégée lorsque le récepteur amorce une lecture à un second degré.

Dans « Permis de Maraude », une nouvelle de Robert Sheckley, les colons d'une planète oubliée depuis deux cents ans par la Terre font tous les efforts qui leur semblent nécessaires pour retrouver une civilisation proche de celle de la planète-mère. Comme l'isolement et les diverses conséquences qui en découlent leur ont fait perdre une partie de leurs connaissances, ils s'appuient sur des livres anciens pour recouvrer les notions perdues. Or, le contenu des ouvrages, qu'ils lisent au pied de la lettre, ne correspond plus du tout à la réalité de leur société. L'ironie pragmatique joue ici sur la naïveté totale des protagonistes : leur interprétation résolument au premier degré, sans la moindre trace de doute ou de remise en cause, contraint le lecteur à un décryptage totalement différent.

Ainsi, quand Tom Pêcheur est désigné officiellement pour être le Criminel du village, comme le précise son « PERMIS DE MARAUDE. *Par les Présentes, Tom Pêcheur est dûment accrédité en qualité de Voleur et Meurtrier. Il est requis de manifester sa Malhonnêteté dans les Allées Obscures, de hanter les Mauvais Lieux et de Violier la Loi*¹³ », il doit faire face à des notions qu'il est incapable d'appréhender :

Les livres étaient relativement faciles à comprendre ; les diverses méthodes criminelles étaient clairement expliquées, parfois à l'aide de diagrammes. Mais rien dans tout cela n'était raisonnable. Quel était le but du Crime ? À qui profiterait-il ? Quel avantage pouvaient en retirer les gens ?¹⁴

Ayant perdu toute notion de propriété et de bénéfice personnel, les habitants du Nouveau-Delaware sont persuadés que « le Criminel est engagé dans des manœuvres anti-sociales¹⁵ », mais que celles-ci sont intégrées à un système mis en place par la société pour son propre bien.

Pour étayer la totale innocence qu'il prête à ses personnages, l'auteur émaille le texte de mots écrits avec une majuscule (Mobile, Eglise, Ecole, Prison, Conduite

¹³ SHECKLEY, Robert, « Permis de Maraude » (1954), *Le Prix du danger*, J'ai lu, coll. Science-fiction, 1987, p.141, en italique dans le texte, traduction de Marcel Battin.

¹⁴ *Ibid.*, p.143.

¹⁵ *Ibid.*, p.140.

Suspecte, Lieu de Perdition, etc.) qui représentent pour les colons une norme figée à respecter pour entrer dans le canon de la civilisation. Mais il est indubitable que ces termes sont pour eux des syntagmes vides de sens, qu'ils tentent en toute bonne foi de remplir, mais en manifestant parfois une totale incompréhension quant à leur signification réelle : « Non, ça serait peut-être bon pour un Meurtre Non Prémédité. Mais tu es un Criminel légal, Tom, et par définition *tu es de Sang-froid, Cruel et Rusé*¹⁶ ». La nouvelle de Sheckley met en lumière la manière dont l'ironie pragmatique peut utiliser les spécificités science-fictionnelles (une planète isolée, une société aux normes différentes) pour traiter un contenu non-science-fictionnel (la société contemporaine et les déviances de la nature humaine).

En revanche, peu d'exemples d'ironie risible ayant pour objet la science-fiction nous viennent à l'esprit. Les cas les plus notoires sont peut-être les objets créés dont l'usage se retourne contre leur inventeur. Comme dans « Great Lost Discoveries » de Brown, une série de trois récits courts dans lesquels l'immortalité, l'invisibilité et l'invulnérabilité, sont mises en pièce par une utilisation sérieuse qui aboutit à un résultat désastreux. Le texte peut être considéré comme ironique car il défait des rêves anciens, très largement relayés dans l'imaginaire collectif science-fictionnel, et liés à trois puissants concepts fantasmatiques, en démontrant les défauts de leur qualité. L'ironie brise en quelque sorte l'innocence d'une conception entièrement positiviste des avancées scientifiques. Toutefois, il s'agit d'une ironie effacée qui se rapproche de l'humour.

❖ La satire et les univers de la science-fiction.

Comme cela a déjà été évoqué précédemment, en résumant très largement, il est possible dire que la construction de la diégèse science-fictionnelle repose sur un univers cohérent qui se distingue de la réalité présente ou passée grâce à divers artifices. Une temporalité ou une localisation différente sont des signes relativement évidents mais contingents : de nombreuses œuvres de science-fiction se déroulent dans le passé ou dans la période contemporaine du moment de l'écriture. Parfois le degré d'altération est quasiment imperceptible ou lié à un seul élément. C'est le cas dans *The Cuckoos of Midwich* de Wyndham : tous les éléments diégétiques renvoient à l'image d'une petite

¹⁶ *Ibid.*, p.156-157, souligné par nos soins.

ville britannique du milieu du vingtième siècle. Le seul élément déviant consiste en la naissance, suite à un mystérieux évanouissement collectif, de soixante enfants, tous pourvus de caractéristiques communes, parmi lesquelles des pouvoirs *psi*.

Selon Darko Suvin :

Le point de départ de la science-fiction est donc une hypothèse fictive (“littéraire”) développée avec une rigueur totalisatrice (“scientifique”) [...] Cette manière de traiter la fiction comme si elle était un fait empirique, amène à confronter un système normatif fixe – du type monde clos de Ptolémée – avec une perspective qui implique un nouvel ensemble de normes. En théorie littéraire cela s’appelle attitude ou technique de *distanciation*¹⁷

Pour inciter le lecteur à cette attitude de distanciation, il faut insérer dans le texte un ou des éléments qui le rendent spécifique, qui ont pour caractéristique d’être insolites au regard du monde contemporain, ce que le critique canadien dénomme comme une « étrange nouveauté », ou *novum* (au pluriel *nova*).

Discordant et surprenant, le *novum* contraint le lecteur à une gymnastique mentale car il fait s’affronter la norme et le hors-norme, ainsi que Roberts le souligne : « *As a function of engaging our imagination in a thoroughgoing manner, the novum puts us in the position of rewriting, reconceptualising, the reality with which we are familiar*¹⁸ », il réclame une interprétation différente de celle requise par la réalité quotidienne. Un avis partagé par d’autres critiques, tels que Langlet qui avance : « en insérant de temps à autre un détail étrange, inexistant dans l’encyclopédie actuelle, neuf – un *novum*, donc – elle déclenche la construction mentale d’un cadre encyclopédique étranger (une xéno-encyclopédie) où ce *novum* va prendre place », néanmoins elle précise :

Ce cadre imaginaire n’est pas pour autant complètement autre : le “principe d’écart minimal” qui est règle dans la construction amène le lecteur à ne déclencher son imagination que lorsqu’il ne peut plus faire autrement. C’est ce

¹⁷ SUVIN, Darko, *Pour une poétique de la science-fiction*, Montréal, Les presses de l’université du Québec, coll. Genres et discours, 1977, p.13-14, en italique dans le texte.

¹⁸ ROBERTS, Adams, *Science Fiction*, London and New York, Routledge, coll. The New Critical Idiom, 2000, p.20.

« Afin d’engager notre imagination de manière absolue, le *novum* nous met en mesure de réécrire, de reconceptualiser, la réalité qui nous est familière ».

qui explique pourquoi les sociétés futures provoquent presque toujours une lecture idéologique qui cherche à repérer en quoi elles sont une critique (positive ou négative) de la nôtre. Le tissage des références encyclopédiques, et surtout le principe de projection érudite qui lie les deux types de références (actuelles et imaginaires), donnent cette impression que “demain est déjà arrivé”, ou que l’ailleurs ressemble à ici¹⁹

La science-fiction se partage entre la nécessité de la nouveauté et celle d’un univers qui continue de parler au lecteur. En effet, aussi étrange et neuf que soit le territoire exploré, il faut qu’une partie se rattache aux connaissances et à la réalité contemporaines pour qu’ils ne deviennent pas totalement incompréhensible : « Il va de soi pourtant qu’une relation avec le système de représentations ordinaires existe nécessairement, sans quoi le récit de SF serait pur arbitraire et pure inintelligibilité²⁰ ». Si tous les éléments se détachent de ce que le lecteur est apte à appréhender, ce dernier risque de perdre pied et de ne plus comprendre les enjeux, il peut alors se désintéresser de l’œuvre, ne se sentant pas concerné.

C’est l’une des raisons majeures de l’humanisation des êtres venus d’ailleurs. Dans son ouvrage, Roberts évoque la difficulté que rencontrent les auteurs pour créer l’autre véritable, un être réellement différent, vivant selon d’autres concepts ou ayant une structure fondamentalement dissemblable. La complexité est due au fait que le réellement autre est insaisissable pour l’esprit humain. La conséquence directe est qu’il ne peut pas primer dans une œuvre. *Au Carrefour des étoiles* met en avant un humain qui s’occupe d’extraterrestres en transit sur Terre. Si le héros arrive à comprendre et à se lier d’amitié avec certains d’entre eux, d’autres échappent à son entendement. La planète pensante Solaris, dans l’œuvre éponyme de Lem, est impénétrable pour les personnages comme pour le lecteur. Plus l’organisation de l’altérité est proche de la nôtre, plus elle est facile à intégrer et à concevoir. Or, l’altérité de Solaris est telle que nul n’est capable de la saisir, et la documentation que lit le héros met en exergue ce phénomène : quelle que soit l’approche, l’homme ne comprend pas Solaris, malgré les années qui passent, il ne fait aucun progrès car la planète évolue en dehors de la sphère de ses capacités cognitives.

¹⁹ LANGLET, Irène, *op. cit.*, p.200.

²⁰ ANGENOT, Marc, « Le Paradigme absent », *Poétique*, Edition du Seuil, n°33, 1978, p.87.

Lorsqu'un auteur décide d'écrire une œuvre d'un point de vue non-humain, il se contraint, puis il oblige le lecteur, à un effort important de reconfiguration de sa conceptualisation du monde. Cependant cela ne peut pas excéder une certaine limite, une partie des sentiments ou des enjeux doivent rester à portée humaine. Tout *novum* n'est pas spectaculaire, son impact ne dépend pas d'une quelconque complexité, un élément anecdotique peut provoquer un effet puissant. Mais, lorsque le *novum* s'attaque aux fondations, l'auteur doit être attentif à conserver des éléments sensibles à l'homme pour ne pas perdre son lecteur. Dans les faits, narration et rôle principal sont délégués le plus souvent à des humains ou des presque humains qui permettent une identification facile et un recollement au sujet majeur de la science-fiction : l'humanité (son présent, son avenir, ses évolutions) dans des contextes qui gardent une grande proximité avec la civilisation contemporaine du lecteur.

On pourrait poser que le point de vue spéculatif ressemble à l'anamorphose en peinture ou en sculpture. Comme l'anamorphose, la visée spéculative déforme artistiquement l'image de réalité connue, sans aller jusqu'à la rendre incompréhensible. Elle crée ainsi les conditions d'une perspective éminemment singulière, mais en référence au monde de départ, et du savoir qui est le nôtre concernant les réalités de tout ordre. Le paradigme de la réalité de base (le *zero world*) n'est pas absent, mais il est utilisé dans une perspective qui le fait voir sous des angles autres. L'anamorphose permet une subversion des codes gnomiques, et des idées et des représentations de la réalité qui "vont de soi". La visée de la SF aussi²¹

La majeure partie de la science-fiction repose sur des extrapolations et des spéculations (c'est-à-dire qu'elle est rédigée en s'appuyant sur des questions du type *que se passerait-il si*²², *comment cela évoluera-t-il ?...*) plus ou moins importantes. Mais la spéculation science-fictionnelle n'a pas un visage unique : des subdivisions y sont perceptibles et une part se fonde, plus spécifiquement, sur une transposition assumée du monde contemporain, dans un rapport qui va de la visée prospective sérieuse au pur divertissement. Plus que de garder un pied dans le réel, ce type de science-fiction s'enracine fortement dans ce dernier pour imaginer le futur à l'aune de ses

²¹ BOZZETTO, Roger, « Écrits sur la Science-Fiction. Notes pour un bilan portant sur la Science-Fiction et sa critique. La littérature de science-fiction : recherche critique désespérément », *art. cit.*.

²² Dans le cas des mondes parallèles et des uchronies, la question est plutôt : *que se serait-il passé si...*

problématiques, le plus souvent pour créer « la distanciation qui se fait par le déplacement dans un espace ou un temps différent [qui] permet une mise en perspective des éléments, des normes, des lois dans lesquelles on vit²³ ».

C'est ici qu'intervient la spécificité de la relation entre la science-fiction et la satire, laquelle profite des possibilités engendrées par le genre. Outre le classique regard de l'étranger (extraterrestre, mutant, robot...) qui prend la suite des satires traditionnelles, et qui, s'il n'est pas le plus original, permet de mettre en question des thématiques humaines plus larges en les confrontant à une conception critique non-humaine : « *the use of an alien perspective to allow us to see our own institutions in a fresh light*²⁴ » ; il existe plusieurs techniques pour parler du présent en utilisant un monde déporté, les plus courantes consistant soit à décentrer soit à agrandir.

Décentrer un problème consiste à transférer tels quels, ou diversement biaisés, ses tenants et ses aboutissants, en leur adjoignant d'autres protagonistes ou un autre contexte que celui d'origine, ce qui permet de lui ôter une part de son caractère passionnel. Dans un tel cas, il n'est généralement pas nécessaire de gratter longtemps à la surface pour voir le sujet de préoccupation qui affleure. C'est ce qui est à l'œuvre dans *Ce monde est nôtre* : trois peuples se battent pour la possession d'une planète qu'ils estiment, en toute bonne foi et en faisant valoir chacun leurs arguments, être la leur. Le livre dans un genre *mainstream* et réaliste aurait pu se centrer sur un événement historique tel que la revendication des Sudettes ou les années de formation ou de développement d'Israël, un choix qui aurait sans doute provoqué des réactions houleuses.

L'agrandissement prend un sujet contemporain, l'amplifie, l'accroît, parfois démesurément, afin d'imaginer ce qui pourrait en résulter une fois que tout se juge à une aune plus vaste (laquelle pouvant aller jusqu'à des millions d'années ou encore l'univers). Silverberg dans *Les Monades urbaines* procède ainsi, il prend appui sur le développement de la population urbaine, démultiplie le problème et imagine quelles sont les réponses apportées. L'intérêt évident est que le motif frappe immédiatement l'esprit du lecteur en touchant, sinon à l'une de ses préoccupations, au moins à une

²³ BOZZETTO, Roger, « Écrits sur la Science-Fiction. Les univers de la Science-Fiction », art. cit..

²⁴ « Satire », *SFE*, publié le 01 janvier 2005, révisé le 20 août 2012, <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/satire>, consulté le 01 août 2012.

« l'utilisation d'une perspective extraterrestre pour nous permettre de voir nos institutions sous un jour nouveau ».

problématique réellement observable. L'invasion extraterrestre fait frissonner mais elle reste actuellement un fantasme ; la pollution, la surpopulation ou le racisme sont des dangers palpables, des questions dont l'importance n'échappe à personne, comme le rappelle Lecaye :

l'évasion est toujours d'actualité, dans des mondes en apparence de plus en plus biscornus, mais les caractéristiques essentielles de ces mondes se ramènent toujours à des éléments saillants de *notre* édifice social, éléments dont le point commun est qu'ils constituent, au moment où l'auteur écrit son livre, le point de mire, l'obsession d'une partie notable de la population²⁵

Dès lors il est facile de comprendre avec quelle facilité la satire a fait de la science-fiction un terrain de prédilection.

Pour Goimard, le rapport est d'ordre génétique :

Un courant satirique qui remonte à Lucien et en tout cas au *Gulliver* de Swift (1726) et au *Micromégas* de Voltaire (1751). La S.F. y sert d'alibi à une description sans indulgence de notre société, et sur ce point, il n'est pas facile de distinguer la satire de l'anti-utopie²⁶

Les œuvres listées en tant que proto-science-fiction regorgent d'exemples de satire s'appuyant sur les utopies, les extraterrestres ou encore les voyages merveilleux. Les œuvres de Wells établissent le point de départ du modèle science-fictionnel, en s'attaquant non plus directement à la société telle qu'elle est vécue, mais aux conséquences potentielles de cette manière de vivre. À la suite du père fondateur britannique, elle pullule dans la science-fiction moderne. Se montrant plus ou moins virulente, plus ou moins évidente, elle se glisse discrètement dans *Les Chroniques Martiennes* de Ray Bradbury, où l'on voit l'homme saccager la planète rouge en s'y comportant comme sur Terre ; s'installe de manière plus évidente chez René Barjavel, avec *Le Diable l'emporte* qui met en avant l'irresponsabilité de gouvernements trop lourdement armés qui anéantissent la vie sur Terre ; et s'assume incontestablement à

²⁵ LECAYE, Alexis, *op. cit.*, p.20, en italique dans le texte.

²⁶ GOIMARD, Jacques, « Apéritifs. A. Prologue dans le logos », *op. cit.*, p.7.

travers les dystopies comme *1984*, un ouvrage qui déploie sa trame à l'ombre des dictatures modernes, ou *Fahrenheit 421*, qui s'inquiète de la possibilité du contrôle des individus par l'abrutissement lié à une lente et insidieuse privation du savoir.

En déplaçant le curseur dans un univers distancié, la satire peut s'octroyer toutes les exagérations qui servent sa visée didactique, elle peut mettre en exergue les risques qu'elle perçoit, dénoncer les dérives d'aujourd'hui en les amplifiant pour qu'elles soient plus manifestes. La satire n'a pas la nécessité de faire dans la dentelle, elle peut ne pas être subtile, puisqu'elle veut convaincre et alerter : la science-fiction permet un effet de microscope, en agrandissant à outrance un sujet actuel, elle en fait ressortir tous les détails. De plus, tout en marquant les esprits, l'univers distancé permet d'échapper partiellement à l'accusation de dramatisation, car après tout, ce n'est que de la fiction, pendant que le présupposé scientifique du genre permet de rétorquer qu'il s'agit de fiction certes, mais qu'elle se place tout de même sous l'égide de la rigueur et de la raison.

Ce double bénéfice explique la prééminence de la satire aussi bien sérieuse²⁷ que risible dans le genre. Lorsque l'on parle de satire, il ne faut pas céder à la tentation de tout ramener dans le giron du rire, les visées et les techniques sont les mêmes mais le ton et le style différent, car, au contraire de la seconde, la première n'essaie pas de rendre son propos plus attractif ou plus acceptable en manipulant la plaisanterie. De ce fait, il arrive que les œuvres changent de catégorie d'une personne à l'autre en raison d'une interprétation divergente de ce qui est amusant ou en raison de la charge émotionnelle que chacun place dans un sujet.

La grande majorité de la satire science-fictionnelle portent sur des sujets extérieurs au genre, elle s'exprime au travers de la *satire de société* ou encore de celle *d'humanité*. Dans le premier cas, elle s'attaque à des problèmes contemporains, qui ne lui sont pas spécifiques, pour se les approprier et en offrir une vision différente. Dans le second, les thèmes de prédilection sont les défauts des hommes, petits ou grands. Il existe également une *satire de genre*, qui ne critique plus la société, mais des éléments de la littérature de science-fiction, que ce soit des thèmes, des convictions ou encore des styles d'écriture. La satire de genre se différencie de la parodie par une certaine virulence et par l'absence de ludisme : là où la parodie joue avec les codes et les mettant

²⁷ La satire sérieuse est quasiment intrinsèque dans certaines thématiques telles que la dystopie ou les récits de fin du monde.

en exergue, la satire tente de les démonter, de montrer leur faiblesse, voire leur ineptie, de manière à ce qu'il n'en reste plus rien.

L'œuvre de Frederik Pohl se caractérise par l'utilisation du premier type de satire. Sa nouvelle, « Le Tunnel sous le monde »²⁸, et son premier grand succès romanesque, *Planète à gogos*²⁹, abordent tout deux la même problématique, mais en usant de tons différents. Le présupposé de départ est le suivant : dans un futur indéterminé, la société ultra-consommatrice est dominée par les grandes multinationales et les agences publicitaires, par conséquent tous les coups sont permis pour inciter les habitants à acheter toujours plus. Dans la nouvelle, la satire est sérieuse : les moyens employés par Dorchin le publicitaire font froid dans le dos, sans qu'aucune touche de second degré ne viennent soulager la tension. La finalité, tragique, voit l'échec du héros et sa condamnation à un statut d'humain déshumanisé.

Dans le roman, le héros, Mitchell Courtenay, est un publicitaire parfaitement intégré au système, et ravi de l'être, qui se retrouve contre son gré mêlé à des luttes de pouvoir qui le dépassent. La satire porte ici sur le système immoral mis en place par les sociétés de marketing, sur la folie d'un monde dirigé par le seul profit ou encore sur les méthodes imaginées pour faire des citoyens de parfaits consommateurs, dont certaines participent de la manipulation mentale et/ou physique la plus pure :

chaque dose de surcafé contient trois milligrammes d'un alcaloïde simple. Absolument pas nocif. Mais qui crée une habitude. Au bout de dix semaines, il n'y a rien à faire, le consommateur ne peut plus s'en passer. Une cure de désintoxication lui coûterait au moins cinq mille dollars, et il lui est plus facile de continuer à boire un surcafé : trois tasses à chaque repas et une cafetière le soir sur la table de nuit, comme c'est écrit sur l'étiquette³⁰

La précision sur les quantités de surcafé à ingérer, qui sont détaillées sur la notice explicative comme s'il s'agissait d'un médicament, laisse une impression de

²⁸ POHL, Frederik, « Le Tunnel sous le monde » (1955), *Gadgets aimables et trucs épouvantables*, Editions Opta, coll. Marginal Anthologie de l'imaginaire n°4, 1974.

²⁹ Le premier roman a été écrit conjointement par Pohl et Kornbluth (KORNBLUTH, Cyril, POHL, Frederik *Planète à gogos* (1952-53), Denoël, coll. Présence du futur, 1998, traduction de Jean Rosenthal), trente ans plus tard, Pohl a rédigé une suite qu'il place explicitement sous le signe de la satire, par l'intermédiaire d'une épigraphe tirée de Juvénal, située dans le paratexte liminaire : « Pourquoi j'écris des satires ? Demandez-moi plutôt pourquoi je ne peux faire autrement » (POHL, Frederik, *Les Gogos contre-attaquent* (1984), Denoël, coll. Présence du futur, 1994, traduction de Jean Bonnefoy).

³⁰ KORNBLUTH, Cyril, POHL, Frederik *Planète à gogos*, *op. cit.*, p.13.

normalité : tout est sous contrôle puisque le consommateur est gratifié d'un mode d'emploi, cependant celle-ci est contredite par les volumes astronomiques que cela représente en réalité. On voit parfaitement le travail d'agrandissement fourni par les auteurs : la consommation, les multinationales et la publicité³¹ sont familières au lecteur, ce qui change, c'est l'échelle qui permet d'ouvrir la perspective. Que se passerait-il si on laissait les mains libres et les coudées franches à des promoteurs sans scrupule ? Dans le texte, tout est démentiel, mais la démarche parfaitement cynique n'est pas si éloignée des standards actuels, l'industrie du tabac en fait foi. Si le roman n'est pas anxiogène, c'est principalement parce, contrairement à ce qui se passe dans « Le Tunnel sous le monde », le narrateur homodiégétique connaît tous les rouages de la société et qu'il les présente mélioratiquement.

La première partie, durant laquelle il se trouve du bon côté de la barrière, permet aux auteurs de dresser un portrait sans concession des publicitaires et d'un monde où la manipulation ne souffre aucune limite. Et lorsque Mitchell bascule de l'autre côté, la réalité d'un décor qu'il a vendu durant des années se confronte à la vision idyllique qu'il en donnait. S'intègre alors de réjouissants passages, parfois pleins d'ironie, comme lorsqu'il constate de lui-même le décalage entre publicité et réalité :

Vu d'en haut c'est un paysage assez étonnant, bien qu'assez courant, mais d'en bas c'était simplement infernal. J'aurais dû chercher un plan pour me sortir de là. Mais des phrases me hantaient : "Des plantations inondées de soleil de Costa Rica, grâce aux soins éclairés des fermiers indépendants qui ont gardé le goût du travail bien fait, viennent, succulentes et juteuses, les bonnes Protéines Chlorella... » Dire que c'est moi qui avais jadis écrit cela³²

Le chasseur se trouve coincé dans son propre piège, mais pourtant, il ne baisse pas encore les armes, continuant à idolâtrer le système dans lequel il évolue. En utilisant un membre consentant et emblématique du système comme héros, les auteurs peuvent

³¹ Il est amusant de constater soixante ans plus tard, la pertinence spéculative que la science-fiction atteint parfois. Alors que la publicité était en pleine expansion au moment de l'écriture de *Planète à gogos*, la médiatisation est devenue, dans notre monde postmoderne, un critère de réussite. L'hypothèse d'un monde géré par les agences de communication s'est précisée et l'on peut constater qu'elles ne se limitent pas à la vente de produits de consommation, il suffit de regarder le système du vedettariat ou les campagnes politiques (notamment américaines qui utilisent à outrance les publicités dites négatives, non pas pour séduire, mais pour désinformer) pour s'en convaincre.

³² *Ibid.*, p.92.

dénoncer en creux, puis en plein, le formatage des esprits induits par le matraquage publicitaire. Et lorsque ce pur produit de la société qui l'a vu naître finit par se défaire des ses chaînes pour devenir maître de ses pensées et de son destin, ils délivrent un message au lecteur sur l'exemple à suivre.

Les nouvelles de Sheckley regorgent également de satire sociétale, il attaque à tous les niveaux, avec une préférence pour les groupes officiels ou officieux régis par des codes idiots, rigides et/ou étriqués, comme dans « La Sangsue », où la stupidité et les habitudes des militaires sont mises à mal. La sangsue est une entité extraterrestre qui se nourrit d'énergie, après avoir erré dans la galaxie, elle atterrit près de la maison du professeur en anthropologie Micheals. Elle commence à dévorer tout ce qui l'entoure pour accroître sa taille sans que rien ne puisse l'en empêcher ou l'endommager. Le danger qu'elle représente étant rapidement identifié, le général O'Donnell est dépêché sur place pour trouver une solution.

La problématique de l'armée est introduite très tôt dans le texte. D'abord sous la forme d'un convoi qui doit passer l'obstacle et décide de rouler dessus, ce qui ne paraît pas être une bonne idée au professeur, cependant « Micheals était sur le point de protester, mais il décida de s'abstenir. Il fallait laisser l'esprit militaire faire ses propres expériences³³ ». Le plan A n'ayant pas fonctionné, le plan B consiste à utiliser des armes pour la détruire. Le professeur Micheals s'impose rapidement comme une figure de bon sens, à qui tous les enjeux apparaissent clairement. Quand, dans le même temps, les premiers éléments satiriques se mettent en place, faisant de l'esprit militaire un cas particulier, sous-entendu peu apte à accepter l'avis des autres et toujours radical dans ses méthodes.

Un point de vue confirmé par la suite le personnage du général O'Donnell, un homme obtus et prétentieux :

Je ne tiens pas à ce qu'il y ait trop de savants ici, ils ne feraient que semer la confusion. Ne me comprenez pas mal. J'ai le plus grand respect pour la science. Je suis, et je ne m'en cache pas, un soldat scientifique. Je suis toujours

³³ SHECKLEY, Robert, « La Sangsue » (1952), *Histoires d'extraterrestres*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1984, p.47, traduction de Frank Straschitz.

vivement intéressé par les dernières armes. On ne peut plus faire la guerre sans la science, de nos jours³⁴

Évidemment, la réduction de la science à son utilité pour créer des armes de guerre est significative de l'esprit monomaniacal du général. Pour lui, seule compte la guerre, le respect qu'il prétend avoir pour les scientifiques ne masque pas son sentiment de supériorité, cette croyance que la force apporte la solution à tous les problèmes. O'Donnell est représentatif de ces personnages illustrant l'impérialisme béat, qui part du principe que rien ne peut et ne doit résister à la grande Amérique et à sa puissance de frappe. Cette dernière se révèle très vite être la grande obsession du général : « J'ai un axiome, le voici (pour plus d'effet, le général ménagea une pause) : "Rien n'est insensible à la force. Rassemblez suffisamment de force, et n'importe quoi cédera. *N'importe quoi.*" » , p.52.

Or, le problème c'est que la sangsue résiste à tous les traitements car elle absorbe l'énergie, Micheals, qui depuis le début à les plus grands doutes quant à son recours, finit, par la force des choses, par avoir gain de cause puisqu'un comité de scientifique se réunit après la mort catastrophique de nombreux soldats ingérés par la créature. Néanmoins, O'Donnell ne change pas de refrain et n'envisage pas d'autre solution que la désintégration :

“Je vais détruire cette sangsue. Je vais l'anéantir, quoi qu'il m'en coûte ! Ce n'est plus seulement une question de sécurité maintenant. Mon honneur est en jeu.”

Cette attitude fait peut-être les grands généraux, pensa Micheals, mais ce n'est pas ainsi qu'il faut considérer le problème³⁵

L'homme de guerre est incapable de « considérer le problème » sous un autre angle, il ressasse son leitmotiv, et, en le doublant d'une affaire personnelle, il adopte une posture qui l'incite à plus d'impatience. Pour lui, les scientifiques ne sont utiles que pour valider ses plans d'action. Son attitude finit par paraître suspecte à Micheals qui réalise alors que « La seule chose qui importait à ce général au visage rouge et hâlé, c'était de déclencher la plus grande explosion jamais provoquée par l'homme », p.59.

³⁴ *Ibid.*, p.50.

³⁵ *Ibid.*, p.54.

En opposant Micheals et O'Donnell, Sheckley met en exergue deux attitudes possibles, l'une déraisonnable, gouvernée par un désir de puissance qui finit par l'emporter sur tout, l'autre réfléchie, qui appréhende que tant de complexité ne peut être réduite à des enjeux simplistes. La comparaison ne se fait évidemment pas au bénéfice de l'armée et remet en cause son puéril sentiment de supériorité.

Lorsqu'une issue non-violente est trouvée, appâter la sangsue pour la faire quitter la Terre, cette dernière ne satisfait pas les attentes personnelles du général. Et au moment où cette solution se révèle être un danger pour notre soleil, ignorant délibérément les recherches des savants, il déclenche son opération de secours, montée à l'insu de ceux-ci, à savoir détruire l'entité dans l'espace. C'est un succès, cette dernière explose, mais ce que l'esprit tout militaire du général n'arrive pas à concevoir c'est que, ce faisant, il a permis l'apparition de milliers de spore qui donneront chacune naissance une sangsue. Sous forme d'ultime pied de nez, le seul victoire du général se trouve être sa plus grande catastrophe, l'auteur parachève ainsi le portrait de militaires dangereusement incapables de réfléchir, dont la propension à la violence ne peut que semer la désolation et le chaos, sans jamais apporter de solution viable.

La satire de genre se retrouve de manière évidente dans *Tik-Tok*. L'ouvrage s'ouvre avec la volonté affichée par le narrateur « de faire un peu de rangement, maintenant que (s)a vie touche à sa fin³⁶ » : ce dernier, Tik-Tok, s'avère être un robot qui écrit ses mémoires avant d'être exécuté pour ses crimes. Dans la mythologie du roman, les robots sont devenus courants et sont soumis aux lois de la robotique grâce à une pièce nommée « circuit "asimov" ». Tik-Tok se libère de ce garde-fou, et, après un premier meurtre en apparence gratuit, enchaîne les exactions, allant toujours plus loin dans l'horreur.

Dans le texte, la satire se trouve à plusieurs niveaux, ce qui est facilité par le choix de placer la narration du point de vue du robot. Au niveau non-science-fictionnel, l'œuvre dresse crûment le portrait d'hommes et de femmes plus ou moins fous ou déviants, sans s'embarrasser d'un point de vue moral, ridiculise l'art, la justice ou encore la politique américaine. D'un point de vue science-fictionnel, elle contient de savoureux passages sur la relation humain-machine, pourtant déjà interrogée par les nombreux ouvrages qui ont précédé, comme, par exemple, lorsque le droïde analyse la

³⁶ SLADEK, John, *Tik-Tok* (1983), Denoël, coll. Présence du futur, 1998, p.9, traduction de Jacques Chambon.

manière dont l'homme, pour ménager son ego, veut un serviteur plus capable que lui, mais qui ne doit surtout pas lui donner cette impression.

En mélangeant des remarques purement robotiques et des réflexions plus humaines, le texte met rapidement en place des idées et des développements qui égratignent la vision traditionnelle du robot. Il soulève des questions gênantes, interroge des concepts qui semblent évidents pour démontrer que tout n'est pas si simple. À l'instar du problème du mensonge qui semble théoriquement réglé, il est évident qu'un robot n'est pas programmé pour tromper les humains, mais dont les tenants et les aboutissants s'avèrent plus subtils qu'il n'y paraît :

“...le complexe robot domestique, voyez-vous est déjà obligé de raconter des mensonges. Des mensonges diplomatiques, le genre de choses que dit tout bon serviteur pour ne pas contrarier son maître [...] Nous ne leur expliquons pas comment distinguer un petit mensonge pratique d'un gros mensonge bien grave”³⁷

La question de l'humanisation des robots est habituelle en science-fiction, elle y est traitée sous tous les angles, depuis le sentimentalisme de la nouvelle « Hélène A'lliage » de Lester Del Rey jusqu'au Répliquants de Dick, des androïdes (des robots à forme humaine) qui n'ont même pas conscience de leur nature robotique. Sladek s'attaque ouvertement à l'un des bastions du fonds commun de la science-fiction pour révéler l'inanité de la réduction d'une problématique complexe à quelques préceptes communément acceptés. Tik-Tok ne rêve pas d'intégration (pour peu que soit réglée un jour la question de savoir si les robots rêvent de quoi que ce soit), il n'envisage que la destruction de l'humanité pour établir la suprématie, qui lui semble évidente, des machines, un objectif servi par le froid méthodisme de son cerveau électronique et l'absence des peurs métaphysiques liées à la nature humaine.

Sladek, pour mieux faire passer ses propos, atténue ses assauts en mettant l'humour au service de la satire. Il introduit une part de second degré, de considérations décalées, qui permettent de détourner l'attention du lecteur tout en continuant son travail de sape. Le second maître de Tik-Tok est un certain colonel Jitney, propriétaire

³⁷ *Ibid.*, p.19.

« d'une chaîne de gargotes – record des cuillères les plus graisseuses », p.60, qui pratique allègrement la contrebande et le viol de canards. Il finit par soupçonner le robot d'avoir une attirance similaire à la sienne :

« Fichu salaud, tu as fricoté avec ces canards pendant que j'étais absent, hein ?

- Non, monsieur, dis-je en toute bonne foi.
- Ne raconte pas de mensonges. Tu es sexéquipé, tu as des appétits normaux, non ? Et tu étais là toute la journée avec ces beautés... » Il alla téléphoner à un mécanicien. Dans l'heure qui suivit, mon appareil sexuel me fut enlevé. Je me sentais humilié. J'avais l'impression que tout le monde savait que j'avais été déséxué rien que pour servir d'eunuque au colonel et à son harem de coin-coins³⁸

La zoophilie, qui est une thématique on ne peut plus choquante, voit son sérieux balayé par la présentation qu'en fait Tik-Tok. L'activité, qui n'est jamais exposée par le robot comme particulièrement répréhensible, est dédramatisée par la distanciation créée par le syntagme « harem de coin-coins » qui mélange vocable enfantin et mot à forte connotation sexuelle. À travers l'amour jaloux que le colonel éprouve pour les canards, qui passe du statut d'obscène à celui de risible, l'auteur relance discrètement le débat sur l'une des problématiques récurrentes du robot : son utilisation sexuelle.

La première incursion du roman sur le sujet prend place chez les propriétaires initiaux de Tik-Tok, une famille de grands bourgeois aussi décadents que fortunés, au sein de laquelle le fils aîné, Orlando, mène « une existence plus conventionnelle [que celle de sa soeur] pour un jeune gentilhomme campagnard », qui consiste pour l'essentiel à « changer de vêtement », « chasser à courre », jouer seul au billard et boire jusqu'à être ivre-mort avant « l'heure des ébats sexuels, souvent avec un des robots sexéquipés, mâle ou femelle. Orlando se saisissait de la créature, la montait ou se faisait monter, et faisait de son mieux pour la réduire en pièce avant de jouir. Heureusement, il était toujours rapide³⁹ »

Le point de vue relativisant de Tik-Tok permet une nouvelle fois de faire apparaître comme « conventionnels » des événements qui ne le sont pas. Il ne fait que

³⁸ *Ibid.*, p.63.

³⁹ *Ibid.*, p.36.

relever un mode de vie qui ne lui paraît pas plus ou moins malsain qu'un autre, car cela dépasse le système de valeur morale qui est implanté dans un robot. De même, le constat final n'est pas ironique, il est dénotatif, la précocité d'Orlando l'empêche fort heureusement de détruire les robots. Pourtant, cette neutralité est remise en cause par le terme de « viol » qu'utilise Boule de Gomme, p.45, pour désigner ce que fait subir l'homme aux machines.

Le mot est intéressant car, sachant que les équipements sexuels sont traditionnellement destinés à satisfaire les envies du propriétaire humain, il examine le statut à accorder à ce type de relation, ce qui entraîne nombre d'interrogations subsidiaires telles que : où commence la déviance ? Si un robot est un objet, peut-on parler de consentement ? Ce dernier n'est-il pas induit par son programme ?... Le concept d'une « relation amoureuse » homme-robot est fréquente dans la science-fiction et Sladek sonde ses limites. Lorsque Tik-Tok et Boule de Gomme, tout deux sexéquipés, se jettent l'un sur l'autre, la description de l'acte donne l'impression d'une passion : « nous arrachâmes nos vêtements avec les dents » immédiatement contredite par une froideur toute mécanique « des flots d'huile se déversant dans nos ventres et nos bas-ventres tandis que nous nous engrenions », p.46. Aucune émotion, ni aucun plaisir n'apparaissent dans le texte, une absence de sens qui est confirmée par les réflexions de Tik-Tok sur les axiomes de Peano et par la phrase « et qu'est-ce que c'était que tout ça », p.46. Il apparaît clairement que les robots sont capables d'avoir des relations sexuelles parce qu'ils sont programmés ainsi, mais celles-ci ne sont que des parodies des actes humains, elles n'ont aucune valeur physique, sentimentale ou symbolique. Ce type de constatation est représentatif de tout l'ouvrage de Sladek qui met en garde auteurs et amateurs contre une habitude surannée d'envisager les robots dans une optique uniquement anthropomorphique ou simpliste.

« Une leçon d'écriture » d'Arthur Porgès est une satire hilarante, croisement de la satire de genre avec celle de société, dans laquelle un Martien, seul rescapé d'un accident d'astronef, décide d'écrire de la science-fiction considérant qu'« Une personne capable d'écrire au sujet de Mars de la science-fiction *authentique* devrait obligatoirement avoir le pas sur tous ses concurrents⁴⁰ ». La suite des événements le

⁴⁰ PORGES, Arthur, « Une leçon d'écriture » (1954), *Histoires à rebours*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1976, p.45, en italique dans le texte, traduction de Roger Durand.

détrompe lourdement. Convoqué par le directeur des publications de la revue « Science-Fiction Positive », il assiste médusé au démontage en règle de son texte, qui, s'il ne manque pas de qualité, est, aux dires de l'éditeur, « gâché par une ignorance totale de la science la plus élémentaire », p.46.

Ce dernier use d'une faconde bourrée d'autosatisfaction pour démontrer toutes les impossibilités contenues dans l'ouvrage du jeune auteur, et rien ne trouve grâce à ses yeux : du nom du héros, Gryzzll Pfrafnick, « Pourquoi une société en dont la technologie est tellement en avance sur la nôtre tolérerait-elle des noms si absurdes, avec une prononciation à vous décrocher la mâchoire ? », aux erreurs biologiques, « Vous le dotez d'un troisième œil qui ne rime absolument à rien et d'un tentacule vert tout bonnement impossible⁴¹ », en passant par la description de Mars, « voilà une planète où il n'y a même pas assez d'eau pour humecter une brosse à dents et vous faites de votre héros un nageur accompli. Et comme si cela ne suffisait pas, toutes les cinq minutes il trouve une rivière, un lac ou un étang où piquer une tête. Sur Mars ! Voyons, c'est tout simplement ridicule⁴² ».

En parallèle, le directeur ne cesse de revenir sur la qualité scientifique de son magazine en le comparant à ses concurrents, apparemment moins cartésiens, et en avançant que certaines des « trouvailles » du jeune homme avaient leur place dans une science-fiction plus ancienne :

Il y a trente ans, c'était parfait. Chaque Martien ou Vénusien avait un droit inaliénable à posséder sa panoplie complète de tentacules frétilants. Plus maintenant. Un tentacule peut gâcher irrémédiablement une histoire de science-fiction remarquable à d'autres égards. Pourquoi un jeune homme bien de sa personne, presque humain, aurait-il un ignoble tentacule sur la poitrine ? L'explication par l'évolution ne tient pas debout⁴³

Le paternalisme borné du directeur ne tient pas compte des justifications apportées par l'écrivain, car celles-ci ne rentrent pas dans son cadre conceptuel, lequel est régi par une utilisation stricte des connaissances scientifiques contemporaines, en négligeant totalement leur contingence. Le contentement manifeste que prend l'homme

⁴¹ *Ibid.*, p.49.

⁴² *Ibid.*, p.47.

⁴³ *Ibid.*, p.51.

à critiquer participe d'une satire de société plus générale, elle vise les décisionnaires qui prennent plaisir à écraser autrui grâce à leur position de force. Les ambitions scientifiques et la prétention au savoir infaillible intéressent plus spécifiquement le microcosme de la science-fiction, avec en ligne de mire certains magazines et éditeurs, *Astounding Science Fiction* et Campbell en tête. Derrière ce premier niveau satirique se dissimule une mise garde contre le péril d'une uniformisation, en raison de choix éditoriaux analogues, qui affadirait la science-fiction. Refuser l'incroyable, au profit du tout justifiable, c'est risquer d'atténuer le *sense of wonder*, de grignoter l'ouverture du « pourquoi pas » pour la limiter au champ du possible « réaliste ».

Par l'introduction de considérations et d'éléments distrayants, la satire risible détourne l'attention du lecteur des idées qu'elle soutient. Elle engage à une lecture plus subtile qui doit s'effectuer au delà du prime abord plaisant. Si la plaisanterie peut permettre d'éviter le pensum, elle peut également servir de technique d'attaque sur des objectifs précis, par l'intermédiaire de phrases plaisantes mais belliqueuses :

*satire is an attempt to discredit some existing institution or condition, usually by means of mild burlesque [...] Satire may be funny, but to be successful it requires two conditions, both in rather short supply at present ; a stable social order with well-established convention, some or all of which the satirist wishes to deride ; and an attitude of fundamental friendliness towards or sympathy with at least some of the people you're dealing with*⁴⁴

Lorsque le désir de faire rire et d'amuser est manifeste, il faut distinguer entre satire risible et humour satirique, deux catégories qui se confondent à leur point de jonction, en identifiant, dans le premier cas, la présence évidente et proéminente d'une thèse à défendre ou d'une cible à détracter. Néanmoins, contrairement à ce que suppose Lyon Sprague de Camp, la sympathie, même partielle, n'est pas nécessaire à la satire risible, celle-ci peut se contenter d'une apparente gentillesse qui amoindrit les

⁴⁴ DE CAMP, Lyon Sprague, « Humour in Science Fiction », *op. cit.*, p.81.

« la satire est une tentative pour discréditer certaines institutions ou conditions actuelles, généralement par le biais d'un léger burlesque [...] La satire peut être amusante, mais pour être réussie elle requiert deux conditions, toute deux plutôt rares à notre époque ; un ordre social stable avec des conventions bien établies, qui seront tout ou partie tournées en dérision par le satiriste ; et une attitude fondamentale de bienveillance ou de compassion envers au moins certaines des personnes dont vous vous occupez ».

méfiances, elle l'est en revanche à l'humour satirique qui, lui, critique sans être forcément prosélyte.

❖ L'absurde, la logique et la cohérence.

De toutes les relations risible/science-fiction, c'est celle qui pose le plus de problèmes. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, la science-fiction est fondamentalement rationnelle. Pour Gattegno, cet état de fait remonte aux pères fondateurs Verne et Wells, qui proposent une « démarche [qui] ne variera guère plus : avancer une hypothèse scientifique – dont encore une fois, la plausibilité n'a qu'une importance relative – et bâtir autour de ses conséquences vraisemblables une fiction originale⁴⁵ ». Si une part du *sense of wonder* puise ses ressources dans le fantasme d'une putative réalisation, la croyance réelle en cette dernière n'est pas essentielle. En revanche la cohérence est une nécessité car la science-fiction prend place dans un lieu, un temps, voire une réalité, en distorsion avec celle du lecteur : le genre fonde « sa légitimité sur la cohérence, introduit la raison dans l'imaginaire⁴⁶ ».

Cette « cohérence » doit permettre au lecteur de se plonger dans le monde proposé, car la science-fiction n'est pas une littérature qui s'offre clef en main. Jean-Claude Dunyach, en tant qu'écrivain, souligne l'importance de cette relation de lecture spécifique :

En pratique, cela se traduit par une “lecture” différente des œuvres de SF. Le travail de construction de la réalité d'un livre de SF – en particulier tout ce qui est gestion de l'information nécessaire à la cohérence interne –, la gymnastique mentale nécessaire à l'acceptation d'un jeu de règles différentes de celles communément admises, tout cela contribue à changer le regard que le lecteur porte sur le monde. Cela est bien entendu vrai de toute littérature, de toute forme d'art. Mais la SF s'en est fait une spécialité – c'est presque une vocation du genre⁴⁷

⁴⁵ GATTEGNO, Jean, « Hors-d'œuvre : le mot et la chose. E. La date de naissance. b) 1818 », *La Science-fiction par le menu, problématique d'un genre*, Europe, Revue littéraire mensuelle n°580-581, 1977, p.40-41.

⁴⁶ LECAYE, Alexis, *op. cit.*, p.93.

⁴⁷ DUNYACH, Jean-Claude, « La Science-fiction moderne : métamorphose et nouveaux regards », *Colloque de Cerisy. Les Nouvelles Formes de la science-fiction* (2003), Braguelonne, coll. Essais, 2006, p.27.

Il revient plus tard dans son article sur l'importance de cette élasticité, en soulignant au sujet de la phrase d'accroche de *Le Monde inversé*, « J'avais atteint l'âge de mille kilomètres » que « Face à une première phrase déstabilisante de ce genre, le lecteur débutant posera parfois le livre, rebuté par la perte instantanée de ses repères ». Le savoir construire est l'une des qualités majeures du lecteur de science-fiction : « Le lecteur régulier de SF, habitué aux grands écarts conceptuels, acceptera de faire le grand saut⁴⁸ ».

Cette relation particulière du lecteur au texte de science-fiction est également soulignée par Lecaye « Le lecteur entre dans un monde dont il ne connaît pas, à l'avance, les règles. Il doit découvrir celles-ci au gré de l'auteur. Unique soutien pour l'amateur : la logique, la cohérence du modèle imaginaire, lui permettront, seules, de s'y retrouver⁴⁹ », or ces exigences fondamentales semblent difficiles à combiner avec l'absurde qui incarne la déconstruction du sens. Pourtant, alors qu'il marque une rupture continue entre attendu (ou espéré) et effectif, l'absurde arrive à se ménager une place dans le genre. Cela s'explique en partie grâce au *novum* qui ouvre la possibilité d'un monde construit sur des fondations différentes, et grâce à l'hypothèse que le temps et l'espace sont suffisamment vastes pour que tout soit concevable. Confrontées à l'infini, les limites de notre raison ne peuvent que céder.

L'absurde est protéiforme, il présente un défaut de sens dont la tonalité s'étale sur une palette qui va de drôle à angoissante. Pour Labbé et Millet, « L'absurde pur [...] trouve sa place dans la science-fiction. Il figure un monde technologique devenu fou, incontrôlable, alarmant⁵⁰ » : cette vision est non seulement extrêmement réductrice, mais partiellement fautive. Un monde « devenu fou, incontrôlable, alarmant » n'est pas nécessairement absurde, il peut se développer selon un plan regrettable, qui semble aller contre le bon sens, et qui peut, par conséquent, donner l'impression qu'il manque de sens, mais cela ne signifie pas pour autant qu'il en est dénué. À l'inverse, un univers paraissant normal peut se révéler *in fine* subtilement déviant.

Représentant du pan sérieux, « Quoi ? », du Belge Jacques Sternberg, est un récit écrit à la première personne dans un mélange flou de narration ultérieure et

⁴⁸ *Ibid.*, p.37.

⁴⁹ LECAYE, Alexis, *op. cit.*, p.6-7.

⁵⁰ LABBE, Denis, MILLET, Gilbert, *op.cit.*, p.379.

simultanée. Le lecteur appréhende rapidement que le protagoniste est un astronaute échoué, depuis un temps indéterminé, sur une planète étrange qui échappe à tout entendement :

Depuis mon arrivée sur ce monde, je n'ai pas encore réussi à formuler la moindre hypothèse, je n'ai pas encore effleuré la moindre déduction

J'enregistre simplement, de gré ou de force

Je subis. Je ne comprends rien⁵¹

Directement plongé dans la perception et les sentiments du personnage, le lecteur partage son sort, il évolue dans un monde sans repère, privé de logique humaine. La focalisation interne maintient un niveau d'angoisse constant en empêchant le lecteur de projeter sa réflexion dans des éléments neutres : le filtre narratif empêche toute tentative de construction mentale divergente, tout essai d'introduire du sens. Le narrateur, qui n'a de cesse de raccrocher ce qu'il perçoit à des concepts usuels, finit par avouer son impuissance devant le réellement autre :

C'est possible. Puisque tout est possible désormais.

Tout, mais une certitude me demeure, étrangement formelle : je ne suis pas fou. Ils ne sont pas fous non plus. Ce monde n'est pas fou.

C'est un autre monde simplement⁵²

On se trouve ici dans un cas d'absurde lié au *novum*, c'est-à-dire qu'il ne l'est pas intrinsèquement, mais qu'il le devient à entendement humain. L'étrange nouveauté crée une privation de repères qui engendre une perte du sens, laquelle produit une tension angoissante qui n'est jamais soulagée par l'introduction de second degré ou d'un semblant d'explication, nous sommes en présence d'un absurde non-ridicule.

L'absurde se situe aussi à différents niveaux de lecture qui influent sur la tolérance du lecteur à son égard. Au premier palier se trouve l'*absurde intradiégétique*

⁵¹ STERNBERG, Jacques, « Quoi ? » (1957), *Entre deux mondes incertains*, Denoël, coll. Présence du futur, 1989, p.63.

⁵² *Ibid.*, p.68-69.

qui travaille sur les éléments internes du texte. Le plus souvent, il est une manifestation ponctuelle d'illogisme dans un monde parfaitement normal. Le défaut de sens est d'abord ressenti par le ou les protagonistes, qui constituent des *personnages-relais*, qui transmettent ensuite leurs impressions au lecteur. Les réactions de ces personnages tendent à déterminer la tonalité d'ensemble de l'œuvre.

« Les Joueurs d'échecs » de Charles Harness commence sur cette assertion : « Je tiens à mettre une chose au point. Je ne dis pas que tous les joueurs d'échec sont des cinglés, mais je prétends que jouer régulièrement aux échecs détraque un homme⁵³ ». Le narrateur, pour venir en aide à l'un des ses amis, le professeur Schmidt, propose à Nottingham, secrétaire de son club d'échec, d'organiser une partie de jeu simultanée avec un joueur particulier, si particulier qu'il joue avec un effet d'annonce, « J'ai à vous annoncer quelque chose que vous feriez aussi bien d'écouter assis⁵⁴ », pour mieux captiver son auditeur :

- Une partie simultanée, hein ? Il doit être fort, hein ? [...]
- Aux dires du professeur, oui. Mais ce n'est pas ce qui est important. En quelques mots : ce professeur, un certain docteur Schmidt, possède un rat apprivoisé. Il désire faire jouer son rat [...]
- Un rat qui joue aux échecs ? Un vrai rat, à quatre pattes ?
- C'est bien ça. Une drôle d'attraction pour notre club, n'est-ce pas ?

Nottingham haussa les épaules.

« Tous les jours, on apprend quelque chose de nouveau. C'est incroyable. Je n'ai encore jamais entendu dire que les rats s'intéressaient au jeu d'échecs⁵⁵ »

Après une première réponse qui laisse préjuger un comportement normal de la part de Nottingham, une seconde réaction active immédiatement l'entrée du texte dans l'absurde. En effet, ce que le personnage considère comme incroyable ce n'est pas qu'un rat possède la capacité de jouer aux échecs, mais qu'il éprouve un intérêt pour le jeu. On voit un glissement initial de perception qui oriente le texte vers un développement du non-sens, l'incongruité majeure est neutralisée au profit d'une

⁵³ HARNES, Charles D., « Les Joueurs d'échecs » (1960), *Histoires à rebours*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1976, p.329, traduction d'Abraham Cadabra.

⁵⁴ *Ibid.*, p.332.

⁵⁵ *Ibid.*, p.333.

observation plus banale. Une entrée en matière rapidement confirmée par la suite du texte, puisque Nottingham refuse d'organiser le tournoi :

« Hé ! Attendez-vous. Vous omettez tout simplement le fait fantastique que Zeno est un...

- La seule question pertinente, coupa Nottingham, est de savoir s'il est vraiment de la classe des maîtres [...]
- Mais Zeno est un rat. Il a appris à jouer aux échecs dans un camp de concentration. Il...
- Cela ne signifie nullement que c'est un bon joueur »

Tout cela était abracadabrant. Ma voix devint toute fluette.

« Pourtant, en un certain sens, cela m'avait paru une excellente idée »⁵⁶

Le narrateur est le relais des sentiments du lecteur, tandis que les autres personnages entérinent l'absurde. Il est porteur d'un « certain sens », celui de la norme (un rat qui joue aux échecs est un événement inhabituel et donc surprenant) qui se heurte à une autre logique, celle des membres du club, qui nie la norme (peu importe la nature du joueur, seul son niveau compte). Ici, l'absurde ne repose pas sur Zeno, dont l'incongruité est supportée aussi bien par le *novum* que par le *sense of wonder*, il porte sur l'attitude des joueurs, sur leur refus de percevoir le « fantastique » de l'événement (« un *rat* joueur d'échec !... »), pour le ramener à des questions prosaïques, « – J'ignore tout de sa vie privée, dit Jim sèchement⁵⁷ ». Le texte génère un absurde léger, dont tout aspect potentiellement angoissant est sans cesse désenclenché par les interventions du narrateur, lequel en rappelant régulièrement l'illogisme de la réaction des autres protagonistes, la rend amusante car sans conséquence.

L'absurde intradiégétique peut également résider dans un univers *a priori* sensé mais dont le personnage ne perçoit ou ne comprend pas la logique. « Quoi ? » fait partie de cette catégorie, le héros évolue dans un monde qu'il sait n'être « pas fou », mais qui ne correspond pas avec sa norme, ce qui le rend *à ses yeux* incompréhensible. Une autre nouvelle du même auteur illustre l'utilisation risible qui peut être faite de cette situation.

⁵⁶ *Ibid.*, p.334-335.

⁵⁷ *Ibid.*, p.341.

« Vos passeports, messieurs » raconte l'arrivée du premier vaisseau sidéral terrien sur Mars. En lieu et place d'une planète inhabitée, les astronautes découvrent une civilisation qui les accueille par l'annonce suivante « “Vous allez pénétrer en territoire martien. Messieurs, veuillez préparer vos passeports. Contrôle de la douane”⁵⁸ ». Ils sont alors confrontés à une administration tatillonne qui refuse de comprendre qu'il leur est impossible d'avoir des papiers en règle puisqu'ils effectuent leur premier voyage interplanétaire. « Après n'avoir connu de Mars qu'un interminable dédale de bureaux poussiéreux et enfumés⁵⁹ », ils sont renvoyés chez eux en raison de principes obtus et rigides.

Dans un premier degré de lecture, bien trop évident pour être honnête, on peut voir dans cette nouvelle une satire par déplacement des fonctions publiques pointilleuses : l'application à la lettre de la législation qui prime sur l'ouverture d'esprit, des démarches longues et compliquées qui n'aboutissent pas, des agents de l'État plus ou moins accueillants qui font preuve de plus ou moins bonne volonté. Tout est parfaitement humain, conforme à la perception collective des administrations : une logique interne qui, comme toute logique poussée à son paroxysme, finit par présenter une carence en sens par manque de souplesse. Mais en s'arrêtant à une interprétation satirique simpliste, on néglige la force véritable du texte : un second et un troisième degré de lecture qui poussent de plus en plus vers l'absurde.

L'absurde naît de la confrontation de deux systèmes cohérents en eux-mêmes mais incapables de s'accorder. Bien que connaissant les rouages administratifs, les astronautes sont dépassés par le contexte dans lequel ils se trouvent. L'attitude des Martiens est rationnelle : lorsque l'on traverse des frontières, le passeport est obligatoire, néanmoins elle se heurte à la logique terrienne d'une première excursion sur une autre planète, qui fait qu'« ils n'avaient pas prévu ces complexités absurdes⁶⁰ ». Les réactions des diverses parties ne sont pas génératrices d'inquiétude, le lecteur se trouve face à un absurde bon enfant, sans grandes implications. L'impression générale est qu'il suffit que les camps en présence se montrent plus raisonnables, pour que chacun s'en sorte sans dégât, l'absurde dénote une certaine innocuité compatible avec le rire.

⁵⁸ STERNBERG, Jacques, « Vos passeports, messieurs » (1957), *Entre deux mondes incertains*, Denoël, coll. Présence du futur, 1989, p.163.

⁵⁹ *Ibid.*, p.170.

⁶⁰ *Ibid.*, p.167.

Une solution sensée semble finalement être trouvée : au prix de nombreuses questions et de quantité de documents signés, une carte d'identité provisoire est remise à chaque membre de l'équipage. Mais alors qu'ils pensent pouvoir accéder à la planète, après une répétition saugrenue du cérémonial qui les avait accueillis en début de texte, « Vous avez vos papiers, messieurs ? », auquel ils peuvent enfin répondre par l'affirmative, ils s'entendent dire « incrédule[s] » : « Parfait. Tout finit par s'arranger, comme vous voyez, leur déclara l'officier. Les démarches sont terminées. Vous êtes libres, messieurs. Vous pouvez rentrer chez vous⁶¹ ». Ce dernier retournement constitue un déni de rationalité : alors que tout est rentré dans l'ordre, la logique ne s'applique par pour autant, l'absurdité de la situation frappe de plein fouet personnages et lecteur. Le tout reste sans conséquence puisque les spationautes rentrent chez eux pour ne plus jamais revenir.

L'absurde qui résulte du troisième degré de décodage n'est plus aussi innocent que le précédent, il s'inscrit dans une prise de conscience aiguë : tout est bien trop humain et contemporain pour une histoire se déroulant dans un ailleurs spatio-temporel. De fait, en raison de cette humanisation à outrance, les extraterrestres cessent d'être altérité pour devenir *alter ego*. On découvre là une perte de repères fondamentale : la raison veut qu'un monde différent du nôtre aboutisse à un mode de vie et de pensée divergent, c'est la *novum* attendu par le lecteur. En transformant les Martiens en parfait ersatz d'humain, vivant dans une société bien trop semblable à la nôtre (ce que le texte ne cesse de souligner à tout instant, « Leur regard n'exprimait que cet abrutissement que nous connaissons si bien⁶² », « Des endroits de ce genre, il y en avait des millions sur Terre. Et pas un détail insolite ne faisait tâche dans l'ensemble⁶³ »), Sternberg touche aux fondements du genre et remet en cause la cohérence science-fictionnelle par une introduction trop massive d'un rationnel prosaïque. Cet absurde, créé par une trop grande normalité, remet partiellement en cause la logique de « grand écart conceptuel » lié au genre.

L'*absurde diégétique* agrandit le champ d'action, ce ne sont plus des éléments qui supportent l'absurde, mais l'ensemble des préceptes qui crée l'univers dans lequel se plonge le lecteur. À la différence de ceux de l'absurde intradiégétique, les mondes

⁶¹ *Ibid.*, p.169-170.

⁶² *Ibid.*, p.164.

⁶³ *Ibid.*, p.165.

présentés possèdent une logique qui leur est propre et qui est parfaitement intégrée par les personnages et la société. Les protagonistes cessent donc d'être des personnages-relais puisqu'ils évoluent dans un monde insensé aux yeux du lecteur, mais parfaitement acceptable pour eux. C'est une sorte d'absurde institutionnalisé, dont l'interprétation en tant que non-sens dépend entièrement du récepteur.

Dans « Pénurie », Jean-Pierre Andrevon met en place un monde régi par des règles qui défient le sens commun. Le texte rend compte d'une journée dans l'existence d'un homme qui vit dans une société entièrement fondée sur le rationnement. Le premier paragraphe du texte contient tous les ferments de l'univers qui va se développer :

Je m'étais couché à mi-nuit, dans un état de demi-sommeil. Il me semblait avoir mal dormi, avec des fragments de rêves avortés. Une nuit bien courte de toute façon... Et comme toujours le réveil m'a sorti des limbes avec sa sonnerie réduite à un seul *dring* !, avant de s'arrêter pour la journée, à bout de ressort. J'ai émergé en grognant de sous le drap du dessus – sans mal, parce qu'il commence aux tétons et s'arrête juste sous mon nombril. J'ai jeté au réveil un unique coup d'œil de routine mais, bien sûr, comme j'avais versé la semaine précédente la dernière aiguille à la Banque du cuivre, ça a été un effort pour rien, de l'effort oculaire inutile. J'ai soupiré du bout des lèvres, et j'ai remué sur la moitié d'une fesse. J'avais mal au coccyx, j'avais encore trouvé le moyen de me coucher en plein sur le dernier ressort du sommier. Les autres sont depuis longtemps à la Banque du fer⁶⁴

Dans la mythologie de la nouvelle, la collectivité est régie par un système de réduction absolue. Tout est soumis à diminution et contribution, jusqu'aux concepts abstraits et au langage (le nom des rues change, telle « l'esplanade du Carrousel » qui devient « la placette du Poulain⁶⁵ »), pour permettre l'accession à ce que le héros appelle « l'Ère des loisirs ».

Au tout début, le principe ne paraît pas encore trop choquant, des préceptes tels que la Banque du fer et la Banque du cuivre sont conceptuellement acceptables. Mais petit à petit l'ampleur des prélèvements se révèle : touchant à la fois un concret

⁶⁴ ANDREVON, Jean-Pierre, « Pénurie » (1985), *Les Horizons divergents*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1999, p.267.

⁶⁵ *Ibid.*, p.271.

palpable, arrachage des dents (« Banque de l'ivoire, Banque de l'émail⁶⁶ ») ou encore amputation (« Banque des protéines⁶⁷ ») ; mais également une réalité physique plus intangible, dont le raisonnement semble plus étrange au lecteur, à l'instar de la diminution de l'espace à vivre, « je suis sorti des w.-c., pour faire les trois pas ordinaires jusqu'à la salle de bains. Enfin, je dis trois pas, mais je pense que ce matin-là c'était plutôt deux pas et demi, c'est toujours ça de gagné⁶⁸ ».

La fin de la citation est révélatrice de l'état d'esprit de tous les protagonistes : une acceptation béate d'un univers qui se délite, mutilé par une gestion qui a une logique interne totalement absurde, mais qui les rend heureux en dépit du bon sens. La narration autodiégétique, par la soumission totale du héros, renvoie une image plaisante de normalité qui inhibe en partie le préoccupant de la situation. Mais le lecteur finit, tôt ou tard, par percevoir le décalage total entre une société exemplaire d'après les dires du héros, et un système qui se fonde sur la privation et le manque de tout comme moteur nécessaire du bien-être humain. Le texte ne remet pas en cause la cohérence du monde proposé, c'est le système normatif du lecteur qui juge cette logique aberrante.

Si le choc potentiel créé par l'absurde intradiégétique et l'absurde diégétique est absorbé par le pacte de lecture du genre et est, par conséquent, le plus souvent neutralisé, l'*absurde extradiégétique*, lui, implique un effort supplémentaire pour être accepté. En effet, ce dernier ne joue plus seulement à l'intérieur du texte mais tend à irradier sur le texte lui-même, ce qui modifie les modalités de sa réception. Allant plus loin que l'absurde diégétique, le système présenté est intrinsèquement absurde, aussi bien selon les normes internes développées dans le texte que selon celles du lecteur. Dès lors, il réclame un important travail de conceptualisation pour accepter ce qui est fondamentalement illogique. Cette anormalisation généralisée peut générer aussi bien une perte mineure qu'un détricotage important du sens. Puisque les règles élémentaires deviennent caduques, il s'attaque à la cohérence, ce qui le rend plus problématique vis à vis du pacte de lecture. Il peut également impacter l'écriture du texte en jouant sur la narration, la temporalité ou encore le vocabulaire.

⁶⁶ *Ibid.*, p.268.

⁶⁷ *Ibid.*, p.277.

⁶⁸ *Ibid.*, p.268.

Ainsi l'entrelaçage de mondes parallèles s'exprime dans « Le Trou dans le coin » de Raphael Lafferty par une réécriture du premier paragraphe de la nouvelle :

Homer Hoose rentrait chez lui ce soir-là vers le cliché traditionnel de la félicité : le chien bâtard, qui était son ami personnel ; la maison idéale, où la vie de tous les jours était un joyeux charivari ; la femme affectueuse et fantasque ; et les cinq enfants – le nombre parfait (quatre de plus auraient été trop, quatre de moins auraient été trop peu)⁶⁹

Homer Hoose rentrait chez lui ce soir-là vers le cliché traditionnel de la félicité : le c.b. ; la m.i ; la f.a. et f. ; et les c.e. (quatre de plus auraient été trop)⁷⁰

Si Lafferty fournit encore un semblant d'explication cohérente aux événements se produisant dans le texte, ce n'est pas le cas du « Journal d'une ménagère inversée » de Juliette Raabe qui raconte quatre jours dans la vie d'une femme au foyer. Lorsque le récit autodiégétique commence, il est immédiatement minuté et daté :

SAMEDI 28 JANVIER

11h57

Je reviens du marché, mon cabas rempli à craquer [...]

12h4

Plus que deux étages...

12h5

Enfin, ça y est. Ma clef ! Bon dieu, où est ma clef ? J'ai dû la laisser au fond du cabas. Avec tous ces trucs entassés par dessus, je n'ai plus qu'à retourner au marché pour tout vider [...]

11h11

C'est fait. Tout est rendu. Je me retrouve avec 3333 francs (anciens) et ma clef. Je ne me souviens pas avoir jamais gagné de l'argent aussi facilement.

⁶⁹ LAFFERTY, Raphael Aloysius, « Le Trou dans le coin » (1967), *Histoires de la quatrième dimension*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1983, p.177, traduction de Jacques Polanis.

⁷⁰ *Ibid.*, p.179.

10h47

Me voilà chez moi. Ouf ! La journée tire à sa fin. Cela va bientôt être le moment d'aller au lit. Je me sens nettement plus en forme que tout à l'heure⁷¹

L'histoire commence selon un ordre chronologique habituel, puis, sans plus de justification, inverse le déroulement temporel des événements. Le lecteur se retrouve alors confronté au mélange d'un absurde pur et d'une sorte de logique absurde qui touchent aussi bien les événements du récit que la cohésion narrative. L'analyse se révèle très complexe car elle ne bénéficie d'aucune aide pour comprendre la nature précise du bouleversement qui affecte le personnage et le texte.

Ainsi, la cohérence de ce dernier, qui est un support essentiel pour le lecteur, est parfois remise en cause. Au cours de l'histoire, la peau de la ménagère rend un produit inconnu, puis une douleur s'installe et devient de plus en plus cuisante, l'explication du phénomène arrivant à l'instant où elle se brûle. Si, comme cela semble être le présupposé de départ, la trame narrative remonte le fil du temps, en prenant à rebours le système logique cause/conséquence, la narratrice devrait se souvenir de l'événement, puisqu'il s'est déjà produit, or ce n'est pas le cas. Le début de la nouvelle préfigure une logique absurde, qui ne se développe pas de manière cohérente tout au long du texte. Ce qui devrait constituer un absolu n'en est pas un, ce qui conforte l'absurdité et égare le lecteur.

L'absurde pur, qui fortifie la privation de sens, se manifeste particulièrement au cours d'une conversation téléphonique entre la protagoniste et sa tante. Comme le reste du texte, celle-ci se déroule à l'envers, mais elle est doublée d'un dialogue incompréhensible mêlant locution latine (*Gratis pro Deo*, *(T)u quoque fili*), mots étrangers (*Holà*, *Who*) et mots étranges (*Drem*, *Aouc*)⁷². En inversant l'ordre des lettres, le lecteur découvre une anagramme phonétique approximative de la discussion, laquelle reste tout de même largement inaccessible car extrêmement lacunaire. Même en tenant compte de l'inversion temporelle originelle, il n'est pas possible d'expliquer rationnellement le choix de la construction lexicale du dialogue.

Dans la nouvelle, l'absurde touche à l'écriture de manière aléatoire : l'inversion du langage peut être acceptable dans un temps inversé, mais son

⁷¹ RAABE, Juliette, « Journal d'une ménagère inversée » (1963), *Les Mondes francs*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1988, p.202-203.

⁷² *Ibid.*, p.204-205.

travestissement, lui, ne répond à aucune logique. Ce qui est souligné par l'emploi de parenthèses visant à annuler le « T » de la locution « (T)u quoque fili ». Cette élision se justifie à l'écrit, car le « T » pose des problèmes lors de l'inversion phonétique du syntagme : « y li fe quo qu (t) » (à lire comme « il est fait cocu »). Mais dans un mode d'expression oral, le dialogue est retranscrit en style direct et est donc censé être mimétique, cette mise entre parenthèse est une démarche absurde. D'autant plus que dans le reste du texte, les autres interventions des personnages sont traitées normalement et seul le titre d'un film « Sucatrops⁷³ » souffre d'un retournement.

Une nouvelle fois, c'est l'attitude de la narratrice qui sauvegarde la légèreté du texte. En manifestant son bien-être, elle décharge émotionnellement le texte, empêchant une plongée totale dans un absurde angoissant : à ses yeux tout paraît normal, donc sous contrôle, mieux, elle semble vivre dans une société adaptée à ce temps inversé (lorsqu'elle évoque d'autres protagonistes, ils agissent de la même manière qu'elle). Pourtant des indices disséminés dans le texte remettent en cause son interprétation du monde : son mari Roger, notamment, s'il agit également à rebours, ne semble pas partager sa perception quant au déroulement du temps. Alors que la narratrice estime qu'il revient de voyage, « Il pourrait quand même me manifester un peu d'intérêt après huit jours d'absence », Roger s'apprête manifestement à partir, « Huit jours à passer sans toi », ce qui provoque la remarque suivante « Décidément, il y a quelque chose qui ne tourne pas rond dans ce qu'il raconte. Avec tous ses voyages...⁷⁴ ». Savoir dans quelles paroles se situe ce qui ne tourne pas rond est une vraie gageure, car malgré leur absurdité, les événements vécus par la narratrice semblent se dérouler réellement. Sans le réconfort d'un motif rationnel, le lecteur reste dans une inquiétante irrésolution.

À la fin de la nouvelle, les actions et le décompte temporel reprennent leur cours habituel, et ce, sans plus d'éclaircissement qu'au début. Ce déficit explicatif nourrit l'absurde en n'offrant pas de socle, cohérent avec les événements, sur lequel l'esprit du lecteur puisse se reposer pour comprendre. En outre, au milieu de ce rassurant retour à la normale, qui désamorce en grande partie l'absurde développé précédemment, l'attitude de la narratrice, qui ne cesse de pleurer, conforte cet arrière-

⁷³ *Ibid.*, p.208.

⁷⁴ *Ibid.*, p.209.

goût d'étrangeté lorsqu'elle constate : « Tout est si absurde d'un seul coup⁷⁵ », comme si, pour elle, le mouvement inversé était son ordre naturel.

Dans un registre très léger, la *short short story* de Brown « The End », repose sur un absurde structurel, usité d'une manière totalement ludique, ce qui le rapproche de l'humour. Nous reproduisons ici le texte dans son intégralité :

The End

Professor Jones had been working on time theory for many years.

“And I have found the key equation,” he told his daughter one day. “Time is a field. This machine I have made can manipulate, even reverse, that field.”

Pushing a button as he spoke, he said, “This should make time run backward run time make should this,” said he, spoke he as button a pushing.

“Field that, reverse even, manipulate can made have I machine this. Field a is time.” Day one daughter his told he, “Equation key the found have I and.”

Years many for theory time on working been had Jones Professor.

END THE⁷⁶

Brown pousse le concept de l'inversion temporelle plus loin que le texte de Raabe, puisque les phrases elles-mêmes en supportent les conséquences⁷⁷. Ainsi, dans la nouvelle, le *novum* (la machine qui inverse le cours du temps) impacte l'écriture du récit qui devient à la fois le support et l'objet de la modification. Le déplacement d'un élément interne au texte vers la structure de ce dernier ne répond à aucune logique, sinon le plaisir ludique du jeu scriptural.

⁷⁵ *Ibid.*, p.213.

⁷⁶ BROWN, Fredric, « The End » (1961), *From These Ashes, The Complete Short SF of Fredric Brown*, Fragminhan, NEFSA Press, 2007, p.604.

« La Fin

Le Professeur Jones travaillait sur la théorie du temps depuis plusieurs années.

“Et j'ai trouvé l'équation clé”, dit-il un jour à sa fille. “Le temps est un champ. Cette machine que j'ai construite peut manipuler, et même inverser, ce champ.”

Pendant qu'il parlait, il appuya sur un bouton, il dit : “Ceci devrait faire repartir le temps à rebours à temps le repartir faire devrait ceci”, dit-il bouton un sur appuya il, parlait qu'il pendant.

“Champ ce, inverser même et, manipuler peut construite j'ai que machine cette. Champ un est temps le.” Fille sa à jour un il dit, “ clé l'équation trouvé j'ai et.”

Années plusieurs depuis temps du théorie la sur travaillait Jones Professeur le.

FIN LA ».

⁷⁷ On peut noter que l'auteur, s'il avait voulu aller jusqu'au bout du concept, aurait pu carrément inverser l'ordre des lettres.

Comme dans le texte de Brown, plus l'absurde agit avec une certaine gratuité, plus il tend vers l'humour. Il se niche souvent dans un rebondissement ou une fin de texte en inadéquation avec les conséquences possibles ou attendues, mais dans ce mouvement déceptif, le lecteur découvre un décalage qui l'amuse plus qu'il ne le contrarie. Une nouvelle de Chica, « L'Escaladeur », illustre bien cette idée.

Bilnek vit dans un monde où de grandes lianes pendent du ciel sans que personne ne sache comment. Le héros décide d'en entreprendre l'ascension pour en découvrir le secret. Une fois arrivé en haut, il découvre que « Le ciel était clos, comme un plafond. Les lianes en pendaient, comme les racines dans une grotte, comme des cordes dans un gymnase. Elles sortaient d'une matière uniformément bleu clair qui ne paraissait pas très dure ». Pas découragé, il entreprend de creuser cette voûte car « Il voulait savoir ce qu'il y avait à l'étage supérieur⁷⁸ ». La population attend avec impatience de connaître la vérité et le chef de l'État, qui « se trouvait en place depuis si longtemps qu'on ne savait plus s'il s'agissait d'un président régnant ou d'un roi élu⁷⁹ », lui-même s'intéresse de près à la question.

Bilnek commence à creuser, rencontrant des strates de plus en plus compactes, jusqu'à arriver à une terre truffée de cailloux comportant des racines. Alors qu'il touche au but, tous ont les yeux rivés au ciel :

C'est pourquoi nul ne put voir, juste au pied du président-roi, un petit trou se former dans le sol, comme un petit entonnoir, de l'intérieur, sans qu'aucune motte de terre n'en jaillisse. Il s'agrandit doucement, et tout d'un coup, à la suite d'un éboulement, devint suffisamment large pour laisser le passage à un homme.

Bilnek en sortit.

On le regarda sans comprendre. Il était là, debout, couvert de sable, devant le roi-président, seulement séparé de lui par ce trou dont il venait d'émerger, alors qu'on le savait perdu dans le ciel, au sommet de cette liane qui s'élevait

⁷⁸ CHICA, « L'Escaladeur » (1986), *Les Horizons divergents*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1999, p.331.

⁷⁹ *Ibid.* p.328.

indéfiniment dans la douce lumière de cette fin d'après-midi. De très loin, on entendit un oiseau chanter⁸⁰

À cet instant du récit, le lecteur est, tout comme les personnages, confronté à un incroyable mystère : comment cela est-il possible ? Quelle est la nature de cette planète dans laquelle le ciel et la terre s'engendrent infiniment l'un l'autre ? Devant une aberration aussi manifeste, une explication rationnelle est attendue par le lecteur, mais l'absurde ne lui en fournit pas les éléments. Ainsi, les questions soulevées par les révélations de Bilnek sont balayées d'une main par une acceptation aveugle des autochtones. L'absence de désir de compréhension est l'outil de désamorçage grâce auquel l'absurde à visée humoristique atteint l'innocuité : le roi-président, qui est tombé dans le trou, se trouve coincé dans un mouvement de chute perpétuelle. Or, plutôt que de s'interroger sur le comment ou le pourquoi, les personnages s'en accommodent et tout rentre dans une sorte de normalité, « La conjoncture va son train habituel, ni mieux ni pis⁸¹ », qui contraint le lecteur à accepter les choses telles qu'elles sont, peu importe l'absurdité tant qu'elle est vécue avec légèreté.

❖ La parodie et les stéréotypes.

Si le *novum* est supposé être l'élément dominant dans un récit de science-fiction, il n'en constitue pas l'intégralité. Pour Langlet, il est le déclencheur de la création de la xéno-encyclopédie. Celle-ci se différencie de l'encyclopédie classique du lecteur, qui correspond aux savoirs attachés à la réalité factuelle (ou du moins supposée comme telle), car elle agglomère les connaissances liées à l'univers imaginaire en construction dans le texte. L'encyclopédie se fonde sur une simple connaissance, la xéno-encyclopédie fait travailler l'imaginaire et demande un effort de conceptualisation : fragmentaire (toutes les explications ne sont pas fournies par l'auteur), elle repose sur des paradigmes absents, ce que souligne l'article d'Angenot. Ses références sont donc virtuelles et ne renvoient à aucune donnée existante, ce qui oblige à une part importante d'extrapolation.

Dans l'idéal d'un certain nombre d'amateurs, tout récit de science-fiction devrait proposer une xéno-encyclopédie entièrement novatrice, plus propre, par son

⁸⁰ *Ibid.*, p.334-335.

⁸¹ *Ibid.* p.336.

originalité, à déclencher le *sense of wonder*. Or, dans la pratique, la science-fiction n'est jamais totalement nouvelle ; pour tous les lecteurs, elle prend appui sur l'encyclopédie classique, « En termes cognitifs, cela revient à dire que la construction mentale d'univers autres se greffe sur l'encyclopédie ordinaire⁸² », car celle-ci offre la stabilité nécessaire à l'élaboration d'un monde différent. Pour les amateurs, elle use de thématiques et d'éléments thématiques connus qui agrègent au sein de celle-ci, au fur et à mesure de leur utilisation, des données qui leur deviennent consubstantielles : « Il en va de même pour les autres motifs favoris de la science-fiction : de plus en plus faciles à utiliser (“segments didactiques” superflus) à mesure que la xéno-encyclopédie les enregistre⁸³ ».

Ce phénomène d'assimilation xéno-encyclopédique est particulièrement substantiel dans la part la plus populaire du genre, bien qu'étant tout à fait courant dans sa part plus littéraire, ainsi que Murrail le rappelle :

Au fil des années, au long des pages de magazines, des piles de romans, la science-fiction s'est constituée un fond commun d'idées, de notions, de paysages. C'est là encore l'une des particularités de cette littérature, l'une de celles qui la rendent parfois difficile d'accès au néophyte. L'auteur, en effet, peut avoir tendance à considérer certaines choses comme connues du lecteur⁸⁴

Il procède d'un double mouvement, d'un côté, les conventions de la science-fiction participent à l'établissement d'une mythologie collective, laquelle aboutit à l'habilitation d'éléments comme allant de soi ; de l'autre, les lecteurs non habitués doivent fournir un effort supplémentaire car ils ne possèdent pas toutes les clefs de compréhension. Ici, il n'est pas question de l'acceptabilité de certains thèmes (tels que les extraterrestres ou la fin du monde) dont le refus remet en cause le pacte de lecture, mais bien de points plus précis et plus référentiels, les éléments thématiques, qui

⁸² LANGLET, Irène, *op. cit.*, p.37.

⁸³ *Ibid.*, p.161. Les segments didactiques sont les explications fournies par l'auteur pour permettre la compréhension d'un *novum* ou de toute étrangeté, tout comme ils peuvent ne pas être explicites et demander une lecture déductive, ils peuvent être détachés de la narration et figurer dans le paratexte, sous forme de glossaire ou de chronologie.

⁸⁴ MURAIL, Lorriss, *op. cit.*, p.25.

participent au fonds du genre. L'hyper-espace, les pouvoirs *psi*, la téléportation sont autant de motifs qui connotent par leur simple utilisation.

Le socle commun de représentation plonge le connaisseur dans un univers immédiatement à sa portée, au risque, parfois, d'une remise en cause de sa rationalité par l'acceptation opportuniste d'inventions ingénieuses mais non rigoureuses. Grâce à l'assimilation, il importe peu que l'hyper-espace soit un fantasme ou que l'impact de la physique quantique sur la possibilité des mondes parallèles reste toute théorique : les conventions ouvrent la voie à une relative indulgence, il n'est apparemment pas nécessaire d'expliquer ce qui est communément admis, puisque l'agrément général fait office de validation. Une attitude que Cordesse réproouve :

Pourtant cette création constante d'un monde possible suppose un tel effort que peu d'auteurs et de lecteurs consentent à le soutenir. La SF a toujours tendance à tricher avec ce qui est pourtant un trait générique, et un atout esthétique majeur, en essayant de recréer un vraisemblable conventionnel de SF, irréal certes, mais objet d'un consensus⁸⁵

Ce réservoir de matériaux récurrents s'est constitué au fur et à mesure que les *nova* sont devenus des conventions : ce qui constituait une étrangeté à développer, élucider ou encore admettre, se modélise au fur et à mesure de son utilisation pour finalement être intégré au schéma conceptuel des amateurs. Le vraisemblable conventionnel finit par codifier le genre mais il ne tire pas sa vraisemblance d'un raisonnement, il la puise dans un consensus qui rabaisse la qualité en étouffant la nouveauté au profit de la commodité. Construire un univers en se fondant sur des éléments déjà connus permet des raccourcis, des facilités, qui risquent de tourner à la banalité, voire à la platitude.

Cordes nuance cependant son propos :

La vitalité de la SF littéraire est inséparable de son enracinement populaire. Ce n'est qu'à partir des ressassements de la SF populaire, à partir de ses archétypes, et même de ses stéréotypes, que la complexification peut se

⁸⁵ CORDESSE, Gérard, *La Nouvelle Science-fiction américaine*, op. cit., p.118.

dérouler. Malgré son exploitation commerciale, la littérature populaire n'est pas une forme dégradée de la haute littérature ; elle en est la forme primitive et le soubassement indispensable⁸⁶

Les archétypes représentent à la fois un péril, un appauvrissement du genre autour de principes aisément fédérateurs, et une chance, un appui solide pour explorer d'autres *nova*. En usitant d'éléments communément admis, l'écrivain peut se permettre une plus grande inventivité, car il délègue les détails à l'imaginaire collectif. Il agit de la même manière qu'un écrivain *mainstream* qui n'a pas besoin d'expliciter l'usuel, les connaissances partagées plantent le décor. Les conventions sont donc admissibles, mais à la condition qu'elles restent circonstancielles, il ne faut pas qu'elles constituent l'argument premier de l'œuvre.

Le plus souvent, un texte de qualité use de ces dernières en les renouvelant partiellement ou totalement, là où un texte médiocre les cumule sans une once d'originalité : lorsque la situation se reproduit trop fréquemment, l'archétype devient stéréotype. Si le premier correspond à une codification, le second renvoie à une réification. Lorsqu'une idée s'est figée à tel point qu'elle en perd tout dynamisme, qu'elle ne peut plus évoluer, elle se banalise dans l'esprit du lecteur et devient un lieu commun, une facilité sans intérêt. C'est ici qu'intervient le plus souvent la parodie, lorsqu'un élément est devenu un tel poncif, une telle évidence qu'il ne doit plus être utilisé au premier degré sans être modifié, mais qu'il continue à l'être.

Nous l'avons signalé dans la première partie, parler de parodie, c'est s'aventurer au cœur d'un sujet riche : pour le circonscrire, nous laissons de côté les pastiches (l'imitation d'un texte ou d'un style précis) qui appartiennent de plein droit à l'écriture imitative, car ce qui nous intéresse plus précisément, c'est d'établir les éléments qui permettront de distinguer la parodie humoristique⁸⁷ et l'humour parodique, deux notions des plus largement galvaudées dans le syntagme science-fiction humoristique. Nous nous attardons donc sur la parodie au sens large afin d'étudier brièvement ses ressorts, pour mieux analyser la manière dont travaille la parodie humoristique, qui, selon la définition déterminée au début de cet ouvrage, « use des

⁸⁶ *Ibid.*, p.204.

⁸⁷ Contrairement à l'usage mis en place pour les autres catégories du risible, nous utilisons ici l'expression parodie humoristique, car celle-ci a été établie dans la première partie comme ayant des caractéristiques spécifiques par rapport aux autres formes de parodie.

poncifs d'un genre, sans esprit critique et avec une part d'admiration, dans le but de signaler subtilement, en le rendant risible, un élément qui lui semble défectueux ou sujet à caution ».

Avant toute chose, la parodie se signale par la nécessité d'y trouver des références, sinon précises, du moins clairement identifiables, qui, lorsqu'elles ne sont pas explicites, apparaissent sous forme de palimpseste. Elle ne peut pas s'intéresser à une catégorie véritablement globale, tel que l'extraterrestre ou le héros, car leurs traits définitoires sont trop variés : une trop grande généralité empêche l'émergence d'attributs saillants à détourner. Elle peut en revanche affecter une sous-catégorie de cette catégorie, à la condition qu'elle soit pourvue d'éléments identificatoires suffisamment précis. À une extrémité de la parodie, les cibles ont une source clairement discernable, une œuvre définie ou une scène connue, quand, à l'autre extrémité où règne la parodie humoristique, l'élément parodié recouvre des ensembles plus vastes, mais toujours circonscrits.

De même, la parodie est plus ou moins *marquée* : elle peut s'afficher ostensiblement ou se dissimuler derrière des détails. Dans son interprétation la plus commune, le rire prime avant tout, ce qui peut conduire à un manque de subtilité : en jouant sur le grossissement et l'exagération des traits saillants, elle a tendance à faire rire par la facilité, en s'appuyant sur des gros effets ou des plaisanteries potaches. Or, toute la parodie ne réside pas dans une déformation ridiculisante. La parodie humoristique, par exemple, puise sa qualité dans le fait de savoir jouer avec les traits distinctifs de manière plus discrète. Dans le premier cas, les plaisanteries, souvent, font rire en dehors même de la connaissance des référents, tandis que dans le second cas, il est nécessaire d'avoir une connaissance préalable des éléments employés, dit autrement d'avoir une xéno-encyclopédie un minimum développée pour profiter pleinement de sa saveur. Pour illustrer notre propos, une fois n'est pas coutume, nous puisons dans le cinéma, car le cas abordé est ici particulièrement représentatif.

Parmi les méchants auxquels la science-fiction a pu donner naissance, Dark Vador (Darth Vader en version originale) est l'un des plus connus et des plus charismatiques. *Jedi* ayant rejoint le côté obscur de la Force, il œuvre dans *La Guerre des étoiles* (*Star Wars*) avec cruauté. Dark Vador possède un certain nombre d'éléments identificatoires : une musique, *La Marche impériale*, une haute silhouette noire et massive, casquée, gantée et capée, une voix profonde et une diction déformées par un

respirateur et surtout un souffle régulier provoqué par ce même appareil. Suite au succès de la première trilogie, le personnage s'est fortement ancré dans la mémoire collective⁸⁸, c'est donc tout naturellement qu'on le retrouve parodié dans divers films.

La Folle Histoire de l'espace (Spaceball) de Mel Brooks est caractéristique des fictions parodiques qui ne revendiquent aucune finesse et dont tous les effets visent à provoquer le rire. Le réalisateur retravaille de nombreux succès du box-office, dans un but purement ludique, parmi lesquels l'œuvre de George Lucas à laquelle il emprunte Dark Vador, transformé pour l'occasion en Dark Helmet (Le Casque Noir en français). L'identification du personnage se fait sans la moindre hésitation car la parodie se proclame, volontaire et évidente : elle conserve l'aspect extérieur du personnage, mais déforme le costume en ajoutant des éléments incongrus ou en agrandissant le casque de manière disproportionnée, jusqu'à atteindre le grotesque carnavalesque. Ce choix est accentué par le gabarit de l'acteur qui, à l'inverse de celui d'origine, est plutôt petit et peu athlétique, ce qui achève de faire perdre tout charisme au personnage. Et si le respirateur est toujours là, la voix n'a plus de profondeur et le souffle devient le symbole de l'étouffement du protagoniste gêné par son heaume démesuré.

Dans un registre bien plus subtil, Alain Chabat propose sa relecture du personnage dans *Astérix et Obélix, mission Cléopâtre*. Dans un passage qui dure une vingtaine de seconde, le général romain Caius Céplus est identifié à Dark Vador. Se déclarant très déçu par le centurion Antivirus qui parle d'abandonner le combat, Caius saisit l'homme à la gorge et l'asphyxie en lui reprochant d'une voix à la tonalité devenue brusquement synthétique son manque de pugnacité ; cette scène renvoie à l'étranglement, à l'aide de la Force, de l'amiral Motti qui a fait l'erreur de consterner Dark Vador par ses propos, dans le premier épisode de *La Guerre des étoiles*. Une fois le légionnaire relâché, Caius se retourne et offre au spectateur des éléments visuels de reconnaissance : vus de dos, le casque et la cape rappellent l'uniforme de Vador. Enfin, le clou parodique est enfoncé par l'utilisation des premières notes de *La Marche de l'empereur* et par la réplique du Romain, qui fait évidemment référence au titre du

⁸⁸ Parmi les révélateurs symptomatiques de popularité : à l'été 2011, un blog français, *Olybop.info*, recensait, sans garantie d'exhaustivité, quarante-cinq publicités pour des produits les plus divers, employant Dark Vador comme personnage principal. GABORIT, David, « 45 publicités utilisant Dark Vador », *Olybop.info*, publié le 4 juillet 2011, blog.gaborit-d.com/45-publicites-utilisant-dark-vador/, consulté le 20 août 2012.

second volet de la trilogie : « Nul ne peut bafouer l'empire romain. Quand on l'attaque, l'empire contre-attaque⁸⁹ ».

La parodie ne s'appuie pas, dans le cas présent, sur une déformation ostensiblement risible, mais sur un travail des codes propres au personnage. Pour être amusante, une connaissance minimale de ces références est requise, ce qui est facilité par la grande popularité de Dark Vador ; cependant, pour en profiter pleinement, le visionnage de *La Guerre des étoiles* est indispensable, car lui seul permet de faire le rapprochement entre les deux scènes. Dans les deux exemples cités, nous sommes en présence de parodies purement ludiques, qui se cantonnent dans des registres inoffensifs qui vont de la moquerie gentiment irrévérencieuse à l'hommage. Usant des mêmes éléments distinctifs mais de manières différentes, elles illustrent les modulations du genre qui ne peut être cantonné à son aspect le plus évident.

Parmi les éléments qui influent sur l'interprétation parodique, le régime tient une place importante. Si le marquage du texte détermine la subtilité de ses effets et donc le plus souvent son degré de risibilité, le régime, comme le souligne Genette, décide de sa visée, qui va de critique à gratuite. Tous les régimes parodiques se retrouvent dans la science-fiction. Par exemple, la nouvelle « The Discovery of the Nullitron » de Sladek et Disch est une parodie à visée satirique (une charge dans la terminologie genettienne) des textes de *hard science*.

Parodique dans le sens où elle s'agrément de tous les atours du courant (intérêt pour la science, démonstration et style rigoureux), cette nouvelle est aussi satirique, car elle les métamorphose en verbiage pour mieux exposer au lecteur la découverte exceptionnelle d'une particule n'ayant absolument aucune qualité : le nullitron (« *a new particle was observed, having a mass of 0, a charge of 0 and a spin of 0⁹⁰* »). Ce dernier, découvert grâce à un rêve, voit son existence confirmée par l'expérimentation (rappel que, pour la science, seule la redondance d'une constatation suite à la répétition d'une même expérience fait foi) jusqu'à identifier son contraire,

⁸⁹ LUCAS, George, *Star Wars : Episode IV – A New Hope*, 20th Century Fox, Lucasfilm Ltd., États-Unis, 1977.

CHABAT, Alain, *Astérix et Obélix, Mission Cléopâtre*, Katharina, Renn Productions, TF1 Films Production, Chez Wam, 2002.

BROOKS, Mel, *Spaceball*, Brooksfilm Ltd., Metro Goldwyn Mayer, États-Unis, 1987.

⁹⁰ DISCH, Thomas M., SLADEK, John T., « The Discovery of the Nullitron » (1967), *Maps : The Uncollected John Sladek*, United Kingdom, Big Engine, 2002, p.306.

« Une nouvelle particule a été observée, possédant une masse de zéro, une charge de zéro et une rotation de zéro ».

l'anti-nullitron : « *Like the nullitron itself, the anti-nullitron has a mass of 0, a charge of 0 and a spin of 0, but unlike the nullitron, it is green and cubical*⁹¹ ». Présentée comme fondamentalement sérieuse, toute la démonstration est parsemée d'éléments démasqueurs qui mettent en avant le risible de la situation, à l'instar des références à Ibiza ou des méthodes d'investigation plus ou moins fantaisistes.

Si la parodie à visée satirique s'identifie aisément, la confusion entre celle à visée gratuite et science-fiction humoristique est manifeste. Elle se constate notamment lorsque l'on retrouve systématiquement parmi les ouvrages enrôlés sous la bannière de l'humour, une authentique parodie humoristique : le roman de Fredric Brown, *What Mad Universe (L'Univers en folie)*. On y suit les aventures de Keith Winton, journaliste et rédacteur en chef d'un magazine de science-fiction. Lorsque la première fusée interplanétaire rencontre un problème et lui retombe dessus, il se retrouve propulsé dans un autre univers dans lequel tout semble familier, mais où tout est pourtant différent. Le premier élément qui indique qu'il s'agit d'un roman parodique n'est pas structurel, en effet, l'histoire est menée comme dans un roman classique, avec son lot d'action, de rebondissements et de sentiments. C'est un aspect très important car ce type de détail est distinctif d'une parodie humoristique de grande qualité.

Le lecteur se trouve en face d'un vrai récit d'aventure avec des éléments indubitablement graves qui établissent l'œuvre dans un cadre sérieux et original. Keith, propulsé dans un monde dont les règles lui échappent, manque de prudence et enchaîne les erreurs, qui mettent réellement sa vie en danger. Après avoir été pris pour un espion arcturien et s'être fait tirer dessus, il parvient à rejoindre New York par le train alors que la nuit tombe. Ne souhaitant pas rester à la gare de peur de se faire remarquer, il décide, malgré les avertissements et la frayeur manifeste des gens qu'il rencontre, de tenter de passer la nuit dehors. Il découvre alors une ville plongée dans un noir profond, non naturel. Il s'agit du « mistout⁹² », une méthode qui permet d'empêcher les Arcturiens de raser les grandes villes en les rendant indétectables dès que le soleil se couche. Malheureusement, la technique a avivé des appétits malhonnêtes et a fait des grandes villes un lieu de non-droit, dominées par des gangs violents. Le héros se retrouve

⁹¹ *Ibid.*, p.307.

« Tout comme le nullitron lui-même, l'anti-nullitron possède une masse de zéro, une charge de zéro et une rotation de zéro, mais au contraire du nullitron, il est vert et cubique ».

⁹² Traduit par le terme « calaminage » dans la version française. BROWN, Fredric, *L'Univers en folie* (1949), Folio S.F., 2002, traduction de Jean Rosenthal, révisée par Thomas Day.

confronté à l'un des plus meurtriers, les Nocturnes, et ne doit sa survie qu'à un incroyable coup de chance.

Il n'y a pas de visée loufoque constante dans le roman, sa conduite est fondamentalement sérieuse et il peut être lu au premier degré sans que le lecteur ait la sensation d'un manque sens ou de rigueur. On assiste à un mélange maîtrisé d'inventivité et de poncifs. Brown ne cède pas à la tentation de la parodie à tout va, son utilisation des « crédits », « *In sf Terminologie, a credit is a unit of Money. Credits are used widely in tales of the future*⁹³ », est non-parodique, mieux, elle est parfaitement justifiée par la mythologie générale de l'œuvre. Certes, il réemploie un archétype, mais en lui offrant une réelle raison d'être, légitime et cohérente, à des lieues de la fonction gadget de la science et des techniques souvent décriée dans le genre :

Elle peut être un gadget, qui joue le rôle de *make believe* : ce sont la machine du temps de H. G. Wells, l'hyperespace d'Isaac Asimov, la chronolyse de Michel Jeury. Tous les éléments techniques entrent dans la rhétorique de persuasion et la vraisemblance du récit⁹⁴

Alors même que le calaminage et ses conséquences sont parfaitement introduites et exploitées, les extraterrestres *BEM*⁹⁵ venus d'Arcturus, cette étoile lointaine susceptible d'accueillir les entités les plus fantasmagoriques, font partie des lieux communs du genre. Pourtant, alors qu'en choisissant de représenter les Arcturiens comme finalement ridicules ou grotesques, le sérieux de l'œuvre aurait pu être neutralisé instantanément, l'aspect de ceux-ci est réellement repoussant ; le héros, la seule et unique fois qu'il en rencontre un physiquement, a une réaction viscérale : « *He felt as though he were going to be sick at his stomach. He closed his eyes and swayed dizzily. Horror and nausea almost blanked him out* ». Brown use de la surenchère dans

⁹³ « Credits », *SFE*, publié le 01 janvier 2005, révisé le 20 décembre 2011, <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/credits>, consulté le 20 août 2012.

« Dans la terminologie de la science-fiction, un crédit est une unité de monnaie. Les crédits sont largement utilisés dans les histoires futuristes ».

⁹⁴ GOUANVIC, Jean-Marc, « Regards sur une proto-science-fiction », *La Science-fiction*, Europe, Revue littéraire mensuelle, n°870, 2001, p.65.

⁹⁵ Les *BEM*, ou *Bug-Eyed Monsters*, sont un type d'extraterrestres dont étaient friands les *pulps* des années trente, notamment pour illustrer leurs couvertures. Sur celles-ci, les monstres aux yeux pédonculés se devaient d'être les plus atroces possibles, d'avoir de préférence un nombre raisonnable de tentacules et d'être pourvus d'appétits contre nature pour de ravissantes jeunes femmes peu vêtues. Ces couvertures étaient destinées à attirer l'attention du lectorat masculin par la promesse d'un contenu alléchant (ce qui n'était pas toujours le cas).

la monstruosité propre aux *pulps* de mauvaise qualité, mais en joue habilement en ne décrivant pas la créature, « *He didn't really know, even now, what an Arcturian looked like. But he knew that he didn't want to know ; that even seeing one behind bars and helpless might drive a human being mad*⁹⁶ », se mettant à l'abri de toute possibilité de démystification immédiate.

Tout le jeu de la parodie humoristique est donc d'employer le plus sérieusement possible les références avec lesquelles elle s'amuse, tout en disséminant au gré du texte des éléments qui démasquent sa portée parodique. Ainsi au milieu des péripéties trépidantes, le lecteur perçoit régulièrement des éléments divergents qui attirent son attention. Parmi les plus remarquables, on peut s'arrêter sur la tenue qui habille Betty, la femme courtisée par Keith dans son monde d'origine, sur la Terre parallèle.

*She still wore the costume she'd worn at her desk that morning at the Borden offices. Yes, there were green trunks to go with the green bra. They were very brief trunks, very well shaped. Green leather boots came halfway up shapely calves. Between the boots and the trunks, the bare golden flesh of dimpled knees and rounded thighs*⁹⁷

Le lecteur habitué à la science-fiction reconnaît immédiatement la description physique, passage obligé du texte, des héroïnes typiques de la science-fiction. Des jeunes femmes superbes, parfois peu vêtues, comme c'est le cas ici, dont le héros tombe amoureux au premier regard. La description du short participe à une désacralisation de la rencontre : c'est un détail plutôt grivois qui focalise une grande partie de son attention et non une partie plus chaste de l'anatomie féminine.

⁹⁶ BROWN, Fredric, *What Mad Universe* (1949), *Martians and Madness, The Complete SF Novels of Fredric Brown*, Fragminhan, NEFSA Press, 2002, p.134-135.

« Il se sentait comme s'il allait avoir mal au ventre. Il ferma les yeux et chancela, étourdi. L'horreur et la nausée le vidèrent presque entièrement ».

« Il ne savait pas vraiment, même maintenant, à quoi ressemblait un Arcturien. Mais il savait qu'il ne *voulait* pas le savoir ; et qu'en voir un, même derrière des barreaux et hors d'état de nuire, pouvait rendre un humain fou ».

En italique dans le texte.

⁹⁷ *Ibid.*, p.100.

« Elle portait toujours le costume qu'elle avait ce matin-là à son bureau aux Éditions Borden. Et, en effet, il existait un short vert assorti au soutien-gorge vert. C'était un short très court, très ajusté. Des bottes en cuir vert montaient à mi-hauteur de ses mollets galbés. Entre les bottes et le short, la chair nue et dorée de ses genoux à fossettes et de ses cuisses arrondies ».

Cette tenue plus qu'affriolante semble étrange aux yeux de Keith, qui cherche à connaître les raisons de ce choix vestimentaire. La première réponse de Betty est factuelle, c'est tout simplement l'uniforme des cadettes de l'espace dont elle fait partie :

“But I can't get excited about the war. I can't believe in it enough to get excited about it. I can't seem to believe in anything here, really, except – No, I don't even believe in you – in that costume. What is it ? Do you wear it all the time ?”

“Of course.”

“Why ? I mean, other women here –”

She looked at him in bewilderment. “Not all of them, of course. Only a very few in fact. Only the space girls.”

“Space girls ?”

“Of course. Girls who work, or have worked, on spaceships [...]

“But why ?” He floundered. “I mean, is it so hot in a spaceship that such an – an abbreviated costume is necessary ? Or what ?”

“I don't know what you mean. Of course it isn't hot in spaceships. Mostly we wear heated plastic coveralls.”

“Transparent plastic ?”

“Naturally. Mr. Winton, what are you getting at ?”

He ran a hand through his hair. “I wish I knew. The costumes. Transparent plastic –Like the covers on Surprising Stories”

“Why, of course. Why would cover pictures like that be put on Surprising Stories unless we really wore such costumes ?”

He tried to think of an answer to that ; there wasn't any⁹⁸

⁹⁸ *Ibid.*, p.101-102.

« “Mais je ne peux pas être enthousiaste à propos de la guerre. Je ne crois pas assez à tout ça pour être enthousiaste à ce sujet. Je ne semble pas capable de croire à quoi que ce soit ici, à l'exception – Non, je ne crois même pas en vous – pas dans ce costume. Qu'est-ce que c'est ? Vous le portez tout le temps ?”

“Bien sûr.”

“Pourquoi ? Je veux dire, les autres femmes ici –”

Elle le regarda avec perplexité. “Toutes ne le portent pas, bien sûr. Seulement quelques unes à vrai dire. Seulement les filles de l'espace.”

“ Les filles de l'espace ?”

“Exactement. Les filles qui travaillent, ou qui ont travaillé, dans des vaisseaux spatiaux [...]

“Mais pourquoi ?” Il bafouillait. “Je veux dire, fait-il si chaud dans les vaisseaux spatiaux qu'un costume si – si raccourci soit nécessaire ? Ou quelque chose comme ça ?”

À juste titre cette justification ne convient pas au héros, car celui-ci a conscience de l'incongruité de cette tenue. Ces interrogations sont la marque d'une distanciation vis-à-vis d'une norme généralement acceptée en science-fiction dans laquelle les femmes partent à la conquête de l'espace extrêmement courtes vêtues. Grâce à son statut d'étranger, légitimé par la thématique de l'univers parallèle, Keith fait office de caisse de résonance pour signaler, de manière discrète mais évidente, l'un des stéréotypes les plus absurdes de la science-fiction des premiers *pulps*. Alors que cela semble parfaitement intégré par les personnages et par la société dans laquelle il évolue, son attitude est celle d'un personnage-relais, qui constitue un appel à une prise de conscience du lecteur : les tenues modelées pour les demoiselles voyageant dans l'espace ne sont pas raisonnables, elles ne sont que le reflet d'un fantasme qui n'a plus sa place dans un genre devenu adulte.

Parmi les démasqueurs plus ostensibles, on trouve les moments où la narration se fait le relais des pensées du personnage, en soulignant l'étrangeté du monde dans lequel il évolue, une bizarrerie rendue encore plus insolite par l'emploi d'éléments familiers, assez représentatifs de la science-fiction qui s'applique à tenter de créer du neuf avec de l'ancien, de l'inhabituel avec du connu :

*Criminals taking over Forty-second Street ! Purple denizens of the moon
walking down the main drag of Greenville ! General Eisenhower in charge of
Venus sector of Earth's space fleet in the war with Arcturus !
What Mad Universe was he in ?*⁹⁹

“Je ne comprends pas ce que vous voulez dire. Bien sûr que non, il ne fait pas chaud dans les vaisseaux spatiaux. Le plus souvent, nous portons des combinaisons en plastique chauffées.”

“En plastique transparent ?”

“Naturellement. Mr. Winton, où voulez-vous en venir ?”

Il passa une main dans ses cheveux. “J'aimerais le savoir. Les costumes. En plastique transparent – Comme sur les couvertures de *Surprising Stories*.”

“Mais, évidemment. Pourquoi mettrait-on des images comme *celles-là* sur la couverture de *Surprising Stories* si nous ne portions pas réellement ces costumes ?”

Il essaya de trouver une réponse à ça ; mais il n'en existait aucune ».

En italique dans le texte.

⁹⁹ *Ibid.*, p.60.

« La 42e rue aux mains des criminels ! Des habitants de la Lune purpurins déambulant dans la grande rue de Greenville ! Le général Eisenhower responsable du secteur vénusien dans la flotte de guerre spatiale de la Terre dans la guerre contre Arcturus ! Dans quel univers en folie était-il tombé ? ».

Au vu de sa situation, les interrogations dans le texte sont constantes, mais lors de ces instants de réflexion, l'incompréhension n'est plus ponctuelle, contingente face à un élément inconnu, mais globale. L'accumulation crée un effet d'aberration : est-ce que tout cela n'est-il pas excessivement exagéré pour être honnête ? Les doutes de Keith, sur le « mad universe » dans lequel il évolue, ponctuent l'œuvre comme lors de son entrevue avec Betty, « *“But I can't get excited about the war. I can't believe in it enough to get excited about it. I can't seem to believe in anything here”* ». S'il remet en cause son existence, c'est qu'à ses yeux tout est *trop*, il n'arrive pas à comprendre la cohérence de ce qu'il rencontre.

Un nouveau palier est franchi dans le démasquage parodique du texte lorsqu'il tente de rejoindre Mekky, une intelligence artificielle susceptible de le renvoyer chez lui. Après s'être rendu sur la Lune, un voyage décevant pour lui, il prend pleinement conscience du décalage entre ses désirs et le monde qui l'entoure :

Maybe, he thought, he was too old to readjust himself to something like this. If it had happened when he was under twenty instead of over thirty, and if he'd been heart-free instead of really, deeply in love, then he'd have thought that this universe was just what he wanted.

*But it wasn't, now. He wanted back*¹⁰⁰

Ce n'est plus seulement dans le monde qui s'offre à lui que réside le problème mais bien dans son rapport à celui-ci. Le fonctionnement de la parodie humoristique apparaît clairement, tout comme la réflexion qu'elle engendre autour des éléments parodiés. Ce n'est pas une critique virulente, mais l'expression d'un souhait : celui de l'adaptation du genre aux envies d'un lectorat plus mature. Keith en tant que personnage-relais est représentatif d'une audience qui a passé l'âge d'apprécier des histoires faites d'aventures échevelées sans queue ni tête, royaumes d'une imagination

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.129.

« Peut-être, pensa-t-il, était-il trop vieux pour se réadapter à quelque chose comme ça. Si cela lui était arrivé quand il n'avait pas encore vingt ans plutôt qu'à trente ans passés, et s'il n'avait eu aucune attache au lieu d'être vraiment, profondément amoureux, alors il aurait pensé que cet univers était exactement ce qu'il désirait.

Mais à présent, ce n'était pas le cas. Il voulait rentrer ».

qui mélangent inventions débridées et usage intensif de stéréotypes. Il ne remet pas en cause leur charme, mais leur pertinence.

Tout au long du texte, Brown travaille la question du genre et de ses clichés. L'explication finale qui justifie l'univers dans lequel évolue le héros depuis le début du texte fixe définitivement son point de vue :

“And, from your mind, I can see why, out of an infinity of universes, you landed in this one.”

“You mean it wasn't random?”

“Nothing is random. It is because you chanced, at the exact instant of the flash, to be thinking about this particular universe. That is, you were thinking about your science-fiction fan, Joe Doppelberg, and you were wondering what kind of a universe he would dream about, what kind of a universe he would really like [...] thinking of, that is, as the universe you thought Joe Doppelberg would dream up.”¹⁰¹

Keith est responsable de la situation dans laquelle il se trouve, or le héros est le rédacteur en chef d'un magazine de science-fiction, ce qui n'est pas neutre. En rendant Keith responsable de sa venue dans un monde tel qu'il l'imagine idéal pour un amateur du genre, Brown rappelle que les éditeurs participent à l'établissement et à la pérennisation de ces poncifs. En estimant que c'est ce que désirent réellement les lecteurs, en les cantonnant à l'univers dont ils sont supposés rêver, ils ne laissent pas de place pour des textes plus raffinés, aptes à faire évoluer les goûts du public. Il n'est pas inexact que des lecteurs comme Doppelberg existent, mais ils ne sont pas un absolu. Avec finesse, la parodie humoristique travaille les codes de l'intérieur, en faisant saillir les éléments qui mériteraient un renouvellement, une réflexion approfondie ou un éclairage différent.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.137-138.

« “Et, avec votre esprit, je vois bien pourquoi, parmi une infinité d'univers, vous êtes tombé dans celui-ci.”

“Vous voulez dire que cela n'était pas par hasard ?”

“Rien n'arrive par hasard. C'est parce que vous étiez en train de penser, à l'instant précis où est tombé l'éclair, à cet univers en particulier. C'est-à-dire que vous pensiez à votre amateur de science-fiction, Joe Doppelberg, et vous vous demandiez à quelle sorte d'univers il rêvait, dans quelle sorte d'univers il aimerait réellement [...] imaginer un univers, en fait, dont vous pensiez que pourrait rêver Joe Doppelberg” ».

En déterminant ce que n'est pas l'humour, ce qu'il est se dessine en creux. Le risible a manifestement droit de cité dans la science-fiction. À des degrés divers, il s'inscrit dans les textes pour un usage allant du totalement ludique au profondément réflexif. Son existence met en exergue le second degré qui sous-tend le genre, lequel, contre l'attente générale développée par les idées reçues, se montre tout à fait capable de supporter l'auto-critique ou les jeux sur le sens.

Grâce à l'analyse des autres catégories du risible, nous découvrons un genre plus souple qu'il n'y paraît de prime abord. Le pacte de lecture de type merveilleux (adhérer sans contester) combiné avec le *sense of wonder* (le désir d'émerveillement) encourage le lecteur à aller vers une flexibilité intellectuelle plus grande, suffisante en tout cas pour accepter le *novum* (ce qui est neuf et étranger à son monde de référence) et la xéno-encyclopédie (ce qui est plus ou moins étranger à son monde de référence), y compris dans les cas où l'œuvre atteint voire dépasse les limites de la vraisemblance.

Nous saisissons alors comment l'humour a pu se ménager une place dans la science-fiction en exploitant les possibilités ouvertes par les autres catégories du risible et les spécificités inhérentes à la littérature. Nous allons maintenant chercher ses manifestations propres, en commençant par cerner les conditions matérielles de son apparition.

b) L'émergence de l'humour et son développement.

Chercher à identifier les éléments qui ont participé à la naissance et à la pérennisation de l'humour dans la science-fiction est une quête à la fois simple et frustrante. En effet, la chronologie du genre a été largement établie par la critique. Néanmoins, celle-ci présente des lacunes, elle ne s'intéresse que rarement à l'humour, se contentant de mentions lapidaires, et, d'une manière plus générale, elle façonne, selon Langlet, une histoire légitimante et institutionnalisante, qui néglige les génies isolés au profit d'une modélisation globale.

Se lancer dans une étude historique de l'humour est intéressant, mais, devant le foisonnement que représente le sujet, il est nécessaire de faire des choix et nous avons décidé de laisser cette voie de côté. Par conséquent, et ce malgré ses quelques imperfections, nous allons dresser un état des lieux sommaire qui s'appuie largement sur le travail des critiques précédents, notamment sur l'article « L'Humour dans la S.F. américaine » de Jacques Goimard, qui est le relevé historique le plus complet que nous

ayons référencé. Sans jamais prétendre à une vision minutieuse car « Traiter de l'humour en S.F., ça va quand on parle d'un texte précis ; quand on fait un panorama, l'objectif se dérègle et tout devient flou¹⁰² », nous allons tenter de dégager les ressorts de sa dynamique.

❖ Quand ?

Si de nombreux critiques, à l'instar de Goimard, relèvent un courant satirique ancien dans la proto-science-fiction, il est beaucoup moins question d'humour avant le vingtième siècle. Il en est fait mention çà et là chez les pères fondateurs, et de manière disparate chez les premiers maîtres, mais rien en grande quantité. Pour Goimard, l'humour est l'héritier naturel de ce courant satirique « Le tout aboutissant aux États-Unis, dans les années 1950, aux maîtres de l'école *Galaxy* : Bester, Fredric Brown, Pohl et Kornbluth, Sheckley, Tenn, Vonnegut et quelques autres¹⁰³ ». Il est partiellement rejoint par Versins qui, dans l'article de son encyclopédie, repère dans les textes pionniers pléthore d'écrivains attestant de l'existence d'humour, mais qui néanmoins précise : « Il faut tout de même citer quelques auteurs de pure science-fiction, plus ou moins spécialisés dans l'humour, comme Fredric BROWN le Grand ou Robert SHECKLEY¹⁰⁴ ». L'expression « de pure science-fiction » manifeste clairement que les auteurs cités précédemment établissent un corpus qui ne se rattache, le plus souvent, que de loin au genre constitué.

Comme on ne relève pas réellement de mention d'auteurs pratiquant le risible dans les années vingt et trente, dans « L'Humour dans la S.F. américaine », l'auteur avance l'idée suivante :

L'humour franc et massif n'est pas consubstantiel à la S.F. : pour s'en convaincre, il suffit de lire les *pulps* de l'entre-deux-guerres. On trouvera dans l'ensemble un genre idéalement chimérique et majoritairement sérieux. L'humour suppose une distance les rêveurs ne rient pas¹⁰⁵

¹⁰² GOIMARD, Jacques, « L'Humour dans la S.F. américaine », *op. cit.*, p.2.

¹⁰³ GOIMARD, Jacques, « Apéritifs. A. Prologue dans le logos », *op. cit.*, p.7.

¹⁰⁴ VERSINS, Pierre, « Humour », *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, p.442, en majuscule dans le texte.

¹⁰⁵ GOIMARD, Jacques, « L'humour dans la S.F. américaine », *art. cit.*, p.2

Au-delà du problème de ce que recherchent les lecteurs, il faut noter que l'humour s'appuie sur le sérieux pour exister. La science-fiction ne s'est constituée en tant qu'unité que depuis 1926, année de sa dénomination ; et durant cette décennie et celle qui a suivi, elle a affirmé son identité et conquis son public. Il a fallu attendre qu'elle atteigne un degré de maturité suffisant pour pouvoir lui faire affronter le second degré humoristique ; peut-être même n'était-il pas nécessaire avant cela.

S'il est difficile de donner une date précise qui marque l'entrée de la science-fiction dans l'ère du risible, le consensus, qui se détache dans l'appareil critique et qui recoupe nos propres constats, est que l'humour commence à émerger au début de l'âge d'or dans les années quarante. Goimard souligne « la génération de 1940 est très riche, non unifiée », avant de rappeler : « Dans les années quarante, la S.F. pour rire était encore très minoritaire¹⁰⁶ ». Puis, dans les années cinquante, quelques *pulps*, dont *Galaxy* est le plus notable, lui laissent l'espace nécessaire pour qu'il puisse s'exprimer pleinement.

❖ Où ?

Comme souvent, la réponse à cette question est : aux États-Unis dans les *pulps*. Peut-on pour autant parler de courant voire de mouvement ? Il est certain que le système des revues et des conventions favorise les rencontres et font de la science-fiction un microcosme de grande envergure. Pendant longtemps, les directeurs de revue ont été en quête perpétuelle de nouveaux talents ou ont assuré la liaison entre les auteurs, ce que Cordesse souligne lorsqu'il avance, en parlant de Campbell (*Astounding*), que « Le réseau de relations créatrices qu'il avait créé entre les auteurs devint une caractéristique de la SF populaire¹⁰⁷ » ou qu'il évoque Anthony Boucher (*Magazine of Fantasy and Science-fiction*) ou Horace Gold (*Galaxy*) comme des « *editors* "activistes" ». De fait, les auteurs, souvent issus du *fandom*, ont établi des connexions, échangé des correspondances, travaillé en collaboration. Il existe d'ailleurs quelques groupes se réunissant autour de convictions communes, à l'instar des *Futurians* aux États-Unis ou de Limite en France.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.7. Il s'avère d'ailleurs que dans les deux anthologies françaises consacrées au thème du rire, *Histoires à rebours* dans La Grande Anthologie de la science-fiction et *Rires cosmiques, gargouillis galactiques et futurs désopilants* chez Opta, ne se trouve qu'une nouvelle antérieure aux années cinquante et celle-ci est datée de 1949.

¹⁰⁷ CORDESSE, Gérard, *La Nouvelle Science-fiction américaine*, Aubier, coll. U.S.A, 1984, p.11.

Dans son panorama, Goimard met en avant le rôle du *pulp Unknown*, qui a ouvert la voie pour une science-fiction plus légère, un choix éditorial fait pour s'imposer au milieu des magazines dominants, qui permet à des auteurs de s'illustrer dans toutes les catégories du risible, cependant :

Au total il n'y a pas eu d'école *Unknown*, mais un ton et peut-être une liberté maison. Cette revue a exercé une influence multiforme et sans doute décisive : c'est par elle que la S.F. américaine a vraiment appris à rire, que le genre a pris conscience d'une dimension humoristique qui lui est consubstantielle et qui, à ce titre, peut colorer tous les thèmes qu'il explore¹⁰⁸

Si *Unknown* a donné une impulsion décisive, il ne s'est pas révélé incontournable. Ainsi, comme l'évoquent Goimard, Amis ou Cordesse, c'est *Galaxy* qui transforme l'essai et devient le principal vivier d'humour en science-fiction, « L'époque suivante voit la dérision devenir un courant majeur du genre en même temps qu'elle paraît se concentrer dans la revue *Galaxy*¹⁰⁹ ». Le choix de ses publications ainsi que les auteurs qui s'y illustrent justifient cette mise en exergue ; le ton va de l'humour le plus badin à la satire la plus féroce, sans toutefois abandonner le pan sérieux.

Galaxy est manifestement un élément essentiel pour la continuité de l'humour, cependant l'usage du terme d'école, croisé ici ou là dans l'appareil critique, est abusif. En effet, la parution sous le même magazine ne signifie pas un regroupement volontaire autour de croyances collectives. S'il y a sans doute dans l'écriture humoristique de la science-fiction des désirs plus ou moins sous-jacents de renouvellement, de dépoussiérage, elle est un phénomène avant tout individualiste. Chaque auteur s'attaque de sa propre manière à ses propres obsessions et centres d'intérêt ; et il n'apparaît nulle part, dans les diverses histoires de la science-fiction, qu'un écrivain ou un groupe d'écrivains ait tenté d'établir un manifeste fédérateur autour de ce concept. Les auteurs qui utilisent l'humour manquent d'une volonté unificatrice, sans doute parce que cela ne constitue pas pour eux un quelconque but. Il n'existe, en ce qui concerne l'humour, ni courant, ni mouvement, ni école.

❖ Quelle croissance ?

¹⁰⁸ GOIMARD, Jacques, « L'Humour dans la S.F. américaine », art. cit., 1984, p.5.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.7.

Sans la force d'impact d'une volonté collégiale, les humoristes de la science-fiction sont à étudier comme une somme d'individus qui a pour point commun le choix d'un type d'écriture spécifique. L'humour connaît un établissement certes pérenne, mais effusif et non explosif¹¹⁰, ce qui justifie en partie l'ancrage visible du genre dans le sérieux : la science-fiction humoristique existe, elle produit des œuvres majeures, mais elle ne s'impose pas comme un élément central et moteur.

Du côté anglophone, les États-Unis caracolent en tête et c'est là-bas que se révèlent les auteurs de premier plan et que paraissent les œuvres essentielles. Malgré l'émergence de la science-fiction européenne, ce pays reste la figure de proue. Goimard, qui se limite dans son article aux écrivains de cette nation, voit dans les années soixante, après une décennie prolifique, l'émergence d'un humour largement contestataire, à l'image du reste de la science-fiction, et dans les années soixante-dix, une régression quantitative et qualitative de l'humour. Ce constat est à moduler, premièrement le critique reconnaît lui-même un manque de recul temporel, deuxièmement il fait le choix de découper en décennies et chaque auteur n'est traité qu'une fois, ce qui aboutit au résultat suivant : la science-fiction ne présente peut-être pas de nouveaux auteurs marquants au cours des années soixante-dix, mais ceux des décennies précédentes continuent à produire de l'humour.

La Grande-Bretagne qui a offert à la science-fiction quelques génies isolés avant la Seconde Guerre mondiale apporte une part plus modeste : si elle ne présente pas d'auteurs spécialisés, la science-fiction britannique ne déteste pas faire des incursions dans l'humour. Et c'est sur les terres de la Reine Elisabeth que va naître à la fin des années soixante-dix l'une des œuvres phares de la science-fiction humoristique : *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* de Douglas Adams .

Quant à la science-fiction francophone, elle est relativement sinistrée, comme le constatent le critique Henri Baudin et l'écrivain Jean-Pierre Andrevon dans leurs articles respectifs. Pour le premier, il faut attendre le début des années cinquante pour voir apparaître le Belge Jacques Sternberg et ses recueils de nouvelles désopilantes. Quant au second, sachant que lui-même est comptabilisé dans les auteurs humoristes, il exprime son avis sans appel : « On en trouve, oh ! oui. Mais il faut le chercher [...] Il ne se désigne pas par des livres-phares ou des auteurs institutionnalisés ès-humour, il est

¹¹⁰ Une constatation qui est également vérifiable dans la littérature générale : malgré une tendance à la généralisation du phénomène humoristique au vingtième siècle, ce dernier reste toujours minoritaire.

distillé à travers les œuvres, il vous saute à la figure au moment où on l'attend le moins¹¹¹ ». Ce retard s'explique en partie par le ralentissement engendré par la Première Guerre mondiale, et en partie par le fait qu'une fois la science-fiction remise au goût du jour après la Seconde Guerre mondiale, il a fallu un certain temps d'assimilation avant de commencer à jouer avec les codes. Le contexte historique a également pu jouer un rôle : le développement de la science-fiction s'est accentué en même temps que les mouvements contestataires prenaient de l'ampleur, or ceux-ci sont plus soucieux de la satire, idéologiquement plus efficace que de l'humour.

À partir des années quatre-vingt, le phénomène paraît rester stable, on ne constate ni poussée, ni régression, de nouveaux auteurs apparaissent régulièrement, et s'ils ne semblent pas avoir nécessairement la force d'un Brown ou d'un Sheckley, l'extinction envisagée par Goimard est encore loin.

❖ Dans quelle quantité ?

Si nous ne pouvons pas parler de phénomène construit, la question de la quantité se pose tout de même, car elle est l'une des clefs pour comprendre la réputation de sérieux. Quelle part l'humour se taille-t-il dans le genre en général ? Le fait est que, pour pouvoir estimer précisément son ampleur, il faut avoir une vision exhaustive du genre, ce qui est impossible : personne ne peut lire toutes les œuvres afférentes à un genre, d'autant moins que celui-ci vivant et productif. Est-il possible alors en donner une approximation ? Cela se révèle compliqué : la science-fiction est une littérature de masse qui comporte un pan populaire très prolifique.

Même en nonobstant sa partie littérature de quai de gare¹¹², l'évaluation de la quantité d'écrits humoristiques est freinée par son format de prédilection, la nouvelle : ces récits courts ont représenté l'essentiel de la production jusqu'à l'avènement du livre de poche. Comme la critique le souligne, la nouvelle a souvent plusieurs vies en science-fiction, ce qui a assuré la survie d'un grand nombre d'entre elles, ce qui est au

¹¹¹ ANDREVON, Jean-Pierre, « Humour, vous avez dit humour ? », *Cahier comique et communication*, Centre d'étude et de recherches sur le comique et la communication, N°2, Grenoble, 1984, p.38.

¹¹² Cette thèse n'entend pas jauger la qualité des écrits contenant de l'humour, car le jugement de valeur trop subjectif guette. Un récit sera contemplatif pour l'un et lent pour l'autre, certains verront un style nerveux, là où d'autres verront un défaut de maîtrise : pour décider de la qualité d'une œuvre, il est difficile de faire abstraction de ses goûts personnels. Pour les mêmes raisons, elle s'abstiendra de juger le mérite de l'humour de chaque auteur ou des œuvres étudiées car, pour établir une esthétique, un maximum d'objectivité est nécessaire, ce qu'est ou n'est pas l'humour laisse déjà place à suffisamment de flou.

final assez paradoxal : les *pulps* étaient des magazines périodiques sur du papier de mauvaise qualité théoriquement destiné à être jeté après usage.

Au lieu de donner naissance à des écrits éphémères, les *pulps*, précieusement conservés par de nombreux fans, se sont révélés être un inépuisable réservoir, qui a rempli les anthologies de toutes sortes qui ont commencé à fleurir après la Seconde Guerre mondiale. Celui qui voudrait donner une estimation quantitative se retrouve devant une double difficulté : la nouvelle ne se vend pas seule, ce qui rend le repérage plus difficile, et l'humour est un critère subjectif de regroupement, plus sujet à caution que les extraterrestres ou les mutants, et largement moins usité¹¹³.

Pour dénicher l'humour dans cette quantité qui tend à noyer les parutions, il faut faire confiance à la parole des fans et à l'appareil critique, ce qui contraint ensuite à trier entre les textes contenant de l'humour et ceux qui y sont assimilés, soit par interprétation personnelle, soit par parenté (la satire est très présente dans les relevés de science-fiction humoristiques). Et il faut apprécier la part de hasard, car en dehors des ouvrages et des auteurs toujours cités, il est possible de découvrir des trésors de drôlerie dans une œuvre dont le résumé ou le titre ne le signalait absolument pas.

❖ Qui ?

S'il est impossible de déterminer le volume d'écrits, est-il possible de déterminer la quantité d'écrivains qui s'adonnent à l'humour ? Cela est une fois encore problématique, cependant, contrairement aux textes, il est possible, dans une certaine mesure, d'établir un panel d'auteurs reconnus¹¹⁴. Nous avons effectué un relevé dans divers textes critiques : après avoir isolé les noms apparaissant dans les pages consacrées à l'humour, nous les avons triés par nombre d'apparitions, puis nous avons croisé la liste ainsi obtenue à la fois avec nos propres constatations de lecture et avec les observations des critiques biographiques, ce qui a permis d'obtenir une vision d'ensemble. La démarche a cependant été compliquée par la large prédominance de la science-fiction américaine dans les ouvrages critiques, par l'âge de certains d'entre eux

¹¹³ D'autant que l'humour est rarement le critère de sélection : par exemple, il n'existe à notre connaissance, hors recueils ne concernant qu'un seul auteur, que deux anthologies françaises de nouvelles anglo-saxonnes : *Histoires à rebours* et *Rires et gargouillis cosmiques*.

¹¹⁴ Tout en gardant à l'esprit le fait que la science-fiction est un genre toujours en expansion, et qu'en conséquence, si un certain nombre d'auteurs peuvent déjà être considérés canoniques, d'autres le seront peut-être, mais le manque de recul empêche toute certitude.

et par la tendance des plus récents à ne pas s'aventurer au-delà des auteurs reconnus, pour tenter d'identifier les humoristes d'aujourd'hui.

Dès lors cette approche ne permet pas d'établir une liste exhaustive, mais débouche sur une liste d'auteurs récurrents partageant des caractéristiques communes et amène à une catégorisation possible de la relation des auteurs à l'humour (qui nous paraît plus légitime que la simple classification historique) selon la gradation suivante : les *francs-tireurs*, les *excursionnistes*, les *adeptes* et les *tenants*.

➤ Les francs-tireurs.

Il s'agit de tous les auteurs qui ne pratiquent l'humour que très ponctuellement, parfois pour une œuvre, le plus souvent pour seulement quelques passages. Ces écrivains sont indénombrables, car il existe trop de possibilités de glisser de l'humour au détour d'un texte, le plus sérieux soit-il, pour pouvoir envisager de les quantifier. Les francs-tireurs ne sont pas habituellement pris en compte dans les œuvres critiques traitant de l'humour dans la science-fiction, et ils soulèvent la question de ce qui peut ou doit être pris en compte comme éléments signifiants. Un trait d'humour dans une œuvre justifie-t-il de s'y intéresser ? Ces auteurs ont pourtant un rôle à jouer lorsque l'on veut établir un panorama qui va au-delà de la simple constatation qu'il existe une science-fiction risible ou que l'on veut se pencher sur les détails et non s'arrêter aux évidences, car ils sont la manifestation des différents visages et degrés d'humour possibles dans le genre.

➤ Les excursionnistes.

Les *excursionnistes* qualifient les écrivains, abonnés au sérieux pour la majeure partie de leur œuvre, qui verse de temps à autre dans l'humour. Tout comme les francs-tireurs, ils sont peu recensés par les exégètes car ils ne sont pas reconnus comme des éléments majeurs. S'ils sont largement considérés pour le pan sérieux de leur œuvre, leurs textes plus légers ou leur style parfois humoristique font le plus souvent l'objet d'une remarque lapidaire dans leur biographie. Une nouvelle fois, il n'est pas possible de recenser tous les auteurs qui s'illustrent dans ce type de relation à l'humour, mais trois écrivains majeurs suffisent amplement à illustrer notre propos, il s'agit d'Isaac

Asimov, de John Wyndham et d'Arthur C. Clarke. Dans la biographie qu'elle accorde à ce dernier, Lorris Murrail le souligne :

Arthur C. Clarke demeure depuis des dizaines d'années l'un des écrivains les plus populaires de la science-fiction : le seul vrai rival – comme on l'a souvent présenté – d'Isaac Asimov, aussi bien sur le plan romanesque que dans la vulgarisation scientifique (tous deux partageant en outre un solide sens de l'humour, présent plus souvent qu'on ne pourrait croire dans leurs œuvres respectives)¹¹⁵

Si l'humour de ces deux auteurs passe souvent au second plan de leurs œuvres sérieuses, ils offrent pourtant des nouvelles savoureuses, le plus souvent purement ludiques.

Asimov n'hésite d'ailleurs pas à faire reposer des nouvelles entières sur un jeu de mot ou un calembour. Pour accompagner les nouvelles, le recueil français *Au prix du papyrus* propose les commentaires de l'auteur. Grâce à ceux-ci, Asimov peut évoquer leur rédaction, le contexte de parution, ses motivations, et, parfois, il revient sur le corps même de la nouvelle et sur sa valeur. Ce recueil accueille notamment un texte intitulé « Sure Thing » (« Certitude »), qui narre une course organisée entre deux animaux extraterrestres. Celle-ci est précédée de cet avertissement :

Des quatre nouvelles courtes que je présente dans cette anthologie, celle-ci est ma préférée.

Si, lorsque vous l'aurez terminée, vous ne vous faites pas mal au diaphragme à force de gémir et de grogner et d'émettre toute sorte de protestations bruyantes, je serai vraiment très, très désappointé¹¹⁶

Teddy, qui appartient à Sloane, est un « rockette », une espèce ressemblant à une pierre, que personne n'a jamais vu se déplacer. Dolly est un « heli-worm » extrêmement lent. Contre toute attente, Teddy gagne la course en raison d'une capacité spéciale jusqu'ici ignorée : « *That was also when people first discovered that rockettes*

¹¹⁵ MURAIL, Lorris, *op. cit.*, p.103.

¹¹⁶ ASIMOV, Isaac, « Certitude » (1977), *Au prix du papyrus*, Folio S.F., 2004, p.41.

*could teleport*¹¹⁷ ». Accusé de triche, Sloane nie qu'il connaissait cette aptitude et justifie sa confiance d'une manière inattendue :

Laverty said bitterly, "You knew the damn thing could teleport."

"No, I didn't," said Sloane, "but I knew he would win. It was a sure thing."

"How comes ?"

*"It's an old saying everyone knows. ... Sloane's Teddy wins the race."*¹¹⁸

Toute l'économie du récit tend vers cette chute, qui n'est rien d'autre qu'un calembour jouant sur le proverbe « *slow and steady wins the race*¹¹⁹ ». Asimov prend un plaisir manifeste à jouer avec le pouvoir démiurgique de l'écrivain et prouve un goût certain pour la gratuité.

Tout comme Clarke, Wyndham développe plus un style empreint d'humour que des œuvres structurellement humoristiques. La phrase d'entame de *The Day of the Triffids* (*Le Jour des truffides*), « *When a day that you happen to know is Wednesday starts off by sounding like Sunday, there is something seriously wrong somewhere*¹²⁰ », est assez représentative du type d'humour déployé par l'auteur, des remarques empreintes de décontraction, un ton décalé. Ce dernier est particulièrement sensible dans la première partie de *The Midwitch Cuckoos* (*Les Coucous de Midwitch*), dans laquelle le narrateur ne se départit jamais d'un flegme tout britannique qui tranche avec les événements inquiétants qui se produisent.

¹¹⁷ ASIMOV, Isaac, « Sure Thing » (1977), *The Best Science Fiction of Isaac Asimov*, London, Grafton Books, 1987, p.273.

« Ce fut également la première que les gens découvrir que rockettes pouvaient se téléporter ».

¹¹⁸ *Ibid.*, p.273.

« Laverty dit amèrement, "Tu savais que ce satané truc se pouvait se téléporter."

"Non, je l'ignorais", dit Sloane, "mais je savais qu'il allait gagner. C'était une certitude."

"Et pourquoi ?"

"C'est un adage que tout le monde connaît... Le Teddy de Sloane gagne la course." ».

Il convient ici de souligner la qualité de la traduction française de Monique Lebailly, qui, pour rendre le calembour compréhensible, change le nom de Teddy pour celui de Veilleur, ce qui permet d'arriver à la phrase conclusive suivante : « Il fallait bien que le Veilleur gagne », p.44.

¹¹⁹ Un proverbe dont l'équivalent français est la citation tirée de « Le Lièvre et la Tortue » de La Fontaine, « Rien ne sert de courir, il faut partir à point ».

¹²⁰ WYNDHAM, John, *The Day of the Triffids* (1951), Harmondsworth, Penguin Books, 1974, p.1.

« Lorsqu'un jour que vous savez être un mercredi commence en ressemblant à un dimanche, c'est qu'il y a sérieusement quelque chose qui ne tourne vraiment pas rond quelque part ».

➤ Les adeptes.

Dans les adeptes sont regroupés les auteurs dont la part humoristique de l'œuvre prend suffisamment d'importance pour être régulièrement relevés dans les études critiques, sans qu'ils le soient pour autant systématiquement. C'est à partir de ce grade que le classement devient à la fois plus clair et plus difficile. En effet, en fonction des critiques, le pan sérieux de l'œuvre ou celui risible va être mis en avant ; certains auteurs alternent les styles, tandis que d'autres, après une période, vont abandonner totalement l'humour. Et c'est parmi ces auteurs que s'entretient la confusion entre l'humour et les autres catégories du risible.

Pèle-mêle nous pouvons citer : Stanislas Lem qui est le seul auteur du bloc Est, Henri Kuttner et Catherine L. Moore, peut-être plus versés dans le comique (pour ce que nous avons pu en juger) qui se sont illustrés dans *Unknown* ; Alfred Bester, William Tenn, Cyril M. Kornbluth (particulièrement quand il s'associe avec Frederic Pohl), Harry Harrison, Damon Knight qui ont largement contribué à *Galaxy* ; John T. Sladek qui est plus un satiriste qu'un humoriste ; et enfin, un unique auteur francophone, Jacques Sternberg. À part Lem, nous n'avons pas trouvé mention d'auteurs d'autres pays, tels que le Japon, l'Italie ou l'Allemagne. Une sous-représentation qui n'est guère surprenante étant donnée la faible part qu'ils prennent déjà dans la critique quand il est question du pan sérieux.

Il faut s'arrêter un instant sur le cas de Kurt Vonnegut qui est un peu plus complexe. En effet, cet écrivain n'est pas nécessairement considéré comme un auteur de science-fiction, il est d'ailleurs édité en France dans des collections non-spécialisées. Si la critique tend à l'intégrer dans le canon, c'est à la fois parce qu'il s'agit d'un écrivain de qualité et parce qu'il utilise des motifs propres à la science-fiction. Néanmoins, Vonnegut n'écrit pas de la science-fiction pour elle-même, mais parce que celle-ci est un tremplin commode. Il la considère comme négligeable, ainsi que Murrail le souligne : « La science-fiction, il est vrai, n'a jamais été pour lui une fin en soi mais seulement un outil autorisant les accidents romanesques les plus inattendus¹²¹ ». Elle est rejointe sur la question par Cordesse :

¹²¹ MURAIL, Lorris, *op. cit.*, p.177.

La SF n'a donc pas de valeur heuristique pour Vonnegut ; il ne la traite pas avec plus respect qu'il n'en manifeste pour le reste de l'héritage littéraire. Il l'utilise surtout pour la liberté narrative qu'elle donne, car elle permet de "justifier" avec désinvolture toutes les coïncidences et tous les retournements bouffons. La SF lui donne la distance sarcastique dont il a besoin¹²²

Cependant, il reste régulièrement cité, bien que son côté satirique soit plus largement mis en valeur.

Parmi les adeptes, il faut signaler des auteurs plus récents, dont l'impact sur l'humour dans la science-fiction reste à déterminer, mais qui manifestent régulièrement leur intérêt pour ce domaine. Grande dame de la science-fiction, dont les œuvres sont régulièrement primées, l'Américaine Connie Willis alterne entre science-fiction sérieuse et récits badins. Quant au Français Roland C. Wagner, qui s'illustre par une grande prolixité autant que par une qualité d'écriture variable, il revendique un ton décalé et l'introduction d'une large part d'humour dans son œuvre, car

ce qui est clair, c'est que j'ai délibérément décidé de faire preuve d'optimisme - ou, du moins, de me montrer positif - dans les *Futurs Mystères de Paris*. J'en avais assez d'entendre et de lire que la SF française était noire, pessimiste et malsaine. Alors, je me suis dit que j'allais prendre le contre-pied de tout ça. Le reste a pour ainsi dire suivi tout seul [...]

La SF avait déjà cessé de se prendre au sérieux avec Kuttner & Moore, Fredric Brown ou Robert Sheckley, pour n'en citer que trois. Le genre possède une tradition satirico-humoristique qu'illustrent parfaitement *Planète à gogos* de Pohl et Kornbluth ou les textes insensés de John T. Sladek, sans parler de Dick et de Spinrad, et je m'inscris pleinement dans cette tradition, peut-être parce que l'humour et un ton "léger" permettent de bien mieux faire passer auprès du lecteur certaines idées et concepts que si ces derniers étaient présentés sous un angle plus "sérieux". L'humour est la meilleure arme de la subversion intellectuelle¹²³

¹²² CORDESSE, Gérard, *La Nouvelle Science-fiction américaine*, op. cit., p.161.

¹²³ PELOSATO, Alain, « Roland C. Wagner », *Science-Fiction magazine*, publié au printemps 2003, http://www.sfmag.net/article.php3?id_article=2, consulté le 5 mai 2012.

Et enfin, l'Américain Terry Bisson, qui a débuté sa carrière au milieu des années quatre-vingt, navigue entre satire et humour donnant naissance à des nouvelles hilarantes.

➤ Les tenants.

Les tenants désignent les auteurs que la tradition retient comme des éléments incontournables. Il s'agit d'un triumvirat, entièrement américain, composé de Fredric Brown, de Robert Sheckley et Frederik Pohl. Ces trois auteurs sont cités systématiquement dans les ouvrages critiques, non seulement parce que leur influence sur l'humour dans la science-fiction est indéniable, mais également parce que, à l'intérieur de leur œuvre, la part risible est celle qui a le plus marqué. Ils débutent tous les trois leur carrière durant l'âge d'or et sont tous passés par le magazine *Galaxy*.

Venu tardivement à l'écriture, Fredric Brown est consacré de manière unanime comme le premier à avoir élevé l'humour science-fictionnel au rang d'art. Aux yeux de Goimard, il est celui grâce à qui tout arrive :

Cet auteur a aussi rendu à la S.F. un autre service éminent : il a été le premier à la parodier – mieux à se moquer d'elle. *L'Univers en folie* (1949) nous emmène dans un univers parallèle où le contenu du cerveau d'un fan – c'est-à-dire l'ensemble des clichés de la S.F. d'alors – devient réalité ; *Martiens Go Home* (1955) nous montre des extraterrestres envahissant la Terre jusqu'à ce que l'auteur qui les a inventés imagine qu'ils partent. On ne saurait mieux souligner le pouvoir créateur des mots qui permet d'échapper au pouvoir obsessionnel des images : la S.F. est devenue adulte en lisant ces deux livres¹²⁴

Brown a offert à la science-fiction est salvateur bol d'air. Spécialisé dans les nouvelles et les micro-nouvelles¹²⁵, il a commencé dans le roman policier avant d'ajouter la science-fiction à son arc. Les deux romans sus-cités sont considérés comme des jalons majeurs de l'établissement de l'humour dans la science-fiction, même si, comme nous l'avons vu, la première est une parodie. Pour Murrail, Brown n'apporte

¹²⁴ GOIMARD, Jacques, « L'Humour dans la S.F. américaine », *op. cit.*, p.5.

¹²⁵ Respectivement appelées en anglais *short stories* et *short short stories*.

rien de neuf au genre parce qu'il joue avant tout avec ses codes, ce que Labbé et Millet notent également : « [Brown] s'en donne à cœur joie, s'attaquant à tous les thèmes récurrents du genre [...] Un regard acide sur la tour d'ivoire que peut parfois être le microcosme des revues de S-F¹²⁶ ». L'écriture de Brown mélange parodie, humour et une légère satire.

Tout comme Brown, Frederik Pohl est arrivé tardivement à l'écriture, mais, contrairement à lui, il s'est impliqué très jeune dans la science-fiction puisqu'il dirige le *pulp Astonishing Stories* à dix-neuf ans. Après avoir fait œuvre pendant longtemps d'éditeur talentueux, il connaît le succès grâce à un livre écrit en collaboration avec Cyril M. Kornbluth : *The Space Merchant*, connu en France sous le titre *Planète à gogos*. Membre des *Futurians*, groupe d'écrivains préoccupés par le devenir de la société, il laisse dans ses œuvres une large part à la satire. Comme le souligne Fletcher, « *Very few of Pohl's works are completely serious* » néanmoins « *it is probably for his sense of poetic irony and for his character development that Frederik Pohl is the best know*¹²⁷ ».

Considéré comme l'auteur-phare de *Galaxy*, Robert Sheckley s'est illustré avant tout par son sens de la satire et de l'humour, ainsi que le rappelle Fletcher : « *Sharp, piercing satire laced with more than a touch of humor characterizes most of Sheckley's work. He has managed to spear most of the society's sacred cows at one time or another and has not hesitated to parody science fiction itself*¹²⁸ ». Dynamitant avec plaisir les conventions de la science-fiction, son écriture sans concession ne connaît aucun tabou. Pour Cordesse « C'est au moment où la SF classique était ankylosée que Sheckley la réveillait aussi rudement que Ellison deux ans plus tard¹²⁹ ». Il faut cependant noter que si Sheckley livre de nombreuses et savoureuses nouvelles, il bute, comme d'autres, sur les formats longs, ce que Cordesse explique également :

¹²⁶ LABBE, Denis, MILLET, Gilbert, *op. cit.*, p.346.

¹²⁷ FLETCHER, *Reader's Guide to 20th Century Science Fiction*, Chicago, American library, 1989, p.468.

« Peu nombreux sont les ouvrages de Pohl totalement sérieux » ; « c'est probablement pour son sens de l'ironie poétique et pour celui du développement de ses personnages que Frederik Pohl est le plus connu ».

¹²⁸ *Ibid.*, p.518.

« Une satire aiguisée, pénétrante entrelacée de nombreuses touches d'humour caractérise la plupart des ouvrages de Sheckley. Il est parvenu à pourfendre la plupart des valeurs sacrées de la société à un moment ou à un autre et n'a pas hésité à parodier la science-fiction elle-même ».

¹²⁹ CORDESSE, Gérard, *La Nouvelle Science-fiction américaine*, *op. cit.*, p.54.

Les auteurs formés à la concision de la nouvelle de *Galaxy* étaient peu enclins à ce délayage, et étaient de toute façon mal préparés à affronter le roman. Sheckley, Knight, Sturgeon, Bradbury restent des sprinters, des écrivains de courtes distances, marqués par leur formation d'écrivains de nouvelles¹³⁰

Dans leur ensemble, les critiques s'accordent à estimer qu'après des premières années de carrière tonitruantes, il perd de ses qualités d'écriture.

À ces trois incontournables, bien qu'il soit moins cité car relativement plus récent, il faut ajouter le Britannique Douglas Adams. À notre connaissance, il est le seul auteur qui se soit adonné exclusivement à l'humour science-fictionnel. Car, si l'on chante souvent le goût de Brown, Sheckley ou Pohl pour l'humour, il faut souligner qu'ils ne s'y cantonnent pas, jonglant avec plaisir entre les styles selon leur envie. Qu'est-ce qui différencie Adams de ses prédécesseurs ? Tout simplement le fait que celui-ci est un humoriste avant d'être un auteur de science-fiction. Les différentes études biographiques et la genèse de son œuvre-phare *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* le mettent en évidence : Adams s'est focalisé sur la science-fiction autant par goût que par un concours de circonstance.

Il exerce ou plutôt tente d'exercer son talent dans les troupes de théâtre amateurs d'Oxford sans grand succès, fréquente les Monty Python sans réussir à leur faire choisir un de ses textes, sa vie professionnelle fait du sur-place et sa carrière semble morte-née. C'est en rencontrant Simon Brett que l'idée d'une série de science-fiction humoristique voit le jour. *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* va donc d'abord naître sous une forme d'un feuilleton radiophonique avant d'être réécrit sous forme de roman. Toujours prompt à l'exagération, Adams parle pour sa première dédicace d'une file d'attente plus qu'impressionnante. S'il embellit la vérité, l'auteur relève une réalité : son ouvrage a été dès le premier tome un immense succès populaire. Son impact sur l'humour dans la science-fiction est à la fois mineur et majeur, mais comme nous le développerons par la suite, il fait partie de ces rares auteurs qui utilisent un humour pur. Malgré une qualité d'écriture inégale, sa large consécration publique le hisse au rang de Brown, car tous deux sont les plus grands représentants de l'humour ludique dans la science-fiction.

¹³⁰ *Ibid.*, p.34.

Une fois toutes les conditions de production réunies, l'humour a pu se creuser une place spécifique dans la science-fiction. Distincte de celles des autres catégories du risible mais jamais totalement déconnectée, elle possède des critères identificatoires particuliers sur lesquels la présente étude va à présent se pencher. Après avoir élagué autant que possible la forêt touffue du risible pour s'approcher au plus près de l'arbre de l'humour science-fictionnel ; après avoir esquissé à grands traits les racines qui l'enfantent, le terreau qui le nourrit et la croissance de sa ramure ; il est désormais temps de plonger au cœur de sa nature pour analyser la sève qui l'irrigue et le bois dont il est constitué.

La recherche d'une esthétique propre à l'humour dans la science-fiction se heurte à divers problèmes, le premier, et non le moindre, est la nature éminemment personnelle de l'appréciation humoristique (en dehors même de la différenciation avec les autres genres du risible). Un texte qui ne fait pas rire, ou, à tout le moins, sourire, peut, sur le fondement d'un jugement subjectif, ne pas être homologué sous l'étiquette humoristique. Le phénomène inverse existe également, lorsque des critiques, qu'ils soient professionnels ou non, se livrent à l'exercice du conseil de lecture thématique. Pour ce faire, ils tiennent autant compte de la tradition (une liste d'ouvrages humoristiques digne de ce nom se doit de signaler *Martians, Go Home* de Fredric Brown) que de ce qu'ils considèrent, à titre individuel, comme étant de l'humour. D'où des propositions dépendantes d'autres catégories du risibles, et d'autres dont l'appariement humoristique ne passe pas le seuil d'une étude plus objective. Pour établir la nature de l'expression humoristique dans la science-fiction, il est nécessaire de procéder par étape.

La première phase liminaire, consiste à écarter les œuvres relevant majoritairement des autres catégories du risible, comme le présent travail l'a fait. Puis à l'intérieur des œuvres ainsi dégagées, la seconde phase requière la séparation de l'humour du reste de la masse du risible. Comme il est impossible de soustraire totalement l'humour de l'influence des catégories contiguës, il faut essayer de le décanter le plus possible. Deux sortes de difficulté se présentent.

La première réside dans l'existence d'ouvrages qui mélangent deux genres ou plus du risible. Confronté à ce type d'œuvre, l'exégète doit identifier ces catégories, puis départager l'humour du reste. Dans certains cas la répartition se fait aisément. Ainsi le roman *Pardon, vous n'avez pas vu ma planète ?* de Bob Ottum couple des passages de science-fiction humoristique avec des passages largement satiriques du monde journalistique, tandis que *Autant en emporte le divan* de Duvic est une parodie humoristique de polar qui utilise la science-fiction (l'œuvre est d'ailleurs parue sous l'étiquette polar S-F), mais sans que cette dernière soit elle-même particulièrement soumise à l'humour.

Dans d'autres cas, le phénomène n'est pas un mélange mais un glissement vers une autre catégorie, à l'instar des romans de Sheckley, *Mindswap* et *La Dimension des miracles*, qui commencent sous les auspices de l'humour et finissent sous ceux de l'absurde. Ce phénomène de mixage explique le peu de place que prennent certains

ouvrages traditionnellement rattachés à la science-fiction humoristique dans cette thèse. Malgré leur potentiel risible, la part d'humour qu'ils présentent reste moins significative que pour d'autres.

La seconde est posée par l'entremêlement des catégories du risible. Elle est plus délicate à traiter et rend parfois difficile la détection et le filtrage de l'humour. L'aspect risible du roman *Who goes here ?* de Bob Shaw est majoritairement constitué d'un humour discret et continu. Néanmoins, il présente également des situations qui ne dépendent pas du régime humoristique. Dans le chapitre quatre, Warren, le héros, a été envoyé faire la guerre sur Ulpha. Durant quatre pages, il discute avec Dinkle, un légionnaire vétérinaire. Sur ce court laps de temps, en sus de l'humour ambiant, les paroles du soldat vont supporter trois catégories du risible. La première manifestation se lit en deux temps. Tout d'abord, elle introduit un clin d'œil parodique :

“Hey, Warren, where’s this Terra these characters keep talking about ?”

“How the hell would I know ?” Peace was too alarmed by the new turn of events to be interested in the petty worries of others.

“It means Earth,” put in one of the battle-stained legionaries. “All officers say Terra when they mean Earth. Nobody knows why, but you better get used to it. And the ones that call it proud Terra are the worst”¹

L'appellation « Terra » pour désigner la Terre fait partie des stéréotypes de la science-fiction. Le lecteur qui possède un minimum de connaissance du fonds commun au genre détecte la portée parodique. Le terme est manifestement employé en tant que poncif, sans aucune valeur ajoutée, pour distinguer d'une manière ridicule les officiers, qui font par là preuve d'une certaine pédanterie, et les soldats de troupe. Puis, apparaît une seconde portée, qui a valeur d'ironie pragmatique, et qui repose sur cette remarque : « Nobody knows why ». En posant explicitement la question du choix du vocabulaire, le personnage met en route une chaîne de constat (les officiers parlent ainsi parce qu'ils

¹ SHAW, Bob, *Who Goes Here ?* (1976), Londres, VG SF, 1988, p.61.

«“Hé, Warren, où elle est cette Terra dont ces personnes parlent tout le temps ?”

“Comment diable veux-tu que je le sache ?” Peace était trop alarmé par le tour nouveau que prenaient les événements pour être intéressé par les insignifiantes inquiétudes des autres.

“Ça signifie la Terre,” expliqua l'un des légionnaires taché par les combats. “Tous les officiers disent Terra, en parlant de la Terre. Personne ne sait pourquoi, mais vous feriez mieux de vous y habituer. Et ceux qui l'appellent la fière Terra sont les pires” ».

se trouvent dans un roman de science-fiction, mais comme ils n'en ont pas conscience, il n'y a aucune raison qu'ils parlent ainsi) qui aboutit à une remise en cause discrète de l'emploi de ce type de mots figés.

La seconde manifestation est satirique. Dinkle explique que la raison de la guerre est le non-respect par les autochtones du « *Common Rights Charter and Free Trading Pact* », ce que Warren traduit immédiatement par un usage de la torture ou de l'esclavage. Or la réalité est toute autre : ce qui est reproché aux Ulphiens, c'est leur refus d'importer des cigarettes terriennes et, pire, leur volonté d'inonder le marché avec le tabac qui recouvre entièrement leur planète. L'opposition des Ulphiens est indéniablement logique, ce qui devrait délégitimer totalement la guerre. Pourtant, lorsque Dinkle se met en colère, « *He scowled in patriotic anger* », c'est contre les Ulphiens qu'il s'emporte considérant que c'est leur attitude qui est inacceptable, « *“People like that deserve all that's coming to them”²* ». En utilisant la technique de la transposition, Shaw livre une vision satirique de l'impérialisme américain et du dogme du libre échange, en démontrant comment, lorsqu'il est poussé à l'extrême, il peut engendrer des abus et des déséquilibres.

Ce dialogue illustre les clarifications nécessaires que réclame l'étude sélective de l'humour. Jusqu'à présent, l'étude s'est attachée à écarter les risques de confusion et à fournir un cadre général et une délimitation formelle externe au phénomène de l'humour dans la science-fiction, sans en aborder les détails internes. Il est désormais essentiel d'en rechercher les critères signifiants afin d'en caractériser la dynamique.

3) Les variations de l'humour dans la science-fiction.

Lorsqu'une réflexion s'amorce autour de l'humour dans la science-fiction, c'est généralement à la science-fiction humoristique qu'elle fait référence. Cet abord n'est pas illégitime étant donné que, par définition, l'humour en est le centre. Or, l'utilisation de ce dernier dans le genre n'est pas réductible à la signification usuelle attribuée au syntagme « science-fiction humoristique ». En dehors du galvaudage par surexploitation de la locution, et même en la débarrassant de ses composantes abusives

² *Idib.*, p.64.

« La Charte des Droits Communs et le Pacte de Libre-Échange ».

« Il fronça les sourcils avec une colère patriotique ».

« “Les gens comme ça méritent tout ce qui leur arrive” ».

pour en proposer une définition plus stricte, parler de la science-fiction humoristique ne suffit pas à rendre compte de la complexité réelle du sujet.

Bien que, pour des raisons pratiques, l'étude l'ait traité comme tel, l'humour dans la science-fiction n'est pas un phénomène unique, il connaît des variations dans sa nature et dans sa forme. Tout d'abord, son mode d'expression suit pour une part les usages communs à tous les textes humoristiques. Or, même si ces éléments ne sont pas spécifiques à la science-fiction, ils doivent être analysés, car ils travaillent à établir la perception humoristique du genre. Ils peuvent être soit convergents, ils tendent vers la problématique sans y participer pleinement, soit topiques, ils sont alors représentatifs du phénomène. En fonction, ils n'engagent pas la valeur humoristique avec une portée équivalente.

a) L'humour : étude des éléments convergents ou topiques.

Les éléments convergents sont les critères les moins fiables pour évaluer la présence potentielle d'humour dans un récit. Ils peuvent avoir un rôle à jouer dans la détermination des rapports de celui-ci avec la science-fiction, mais leur impact sur son anticipation ou sa perception reste aléatoire. En effet, n'étant pas topiques, ils ne constituent pas un identificateur toujours pertinent. Le premier d'entre eux est le péri-texte, il pose la question du crédit à accorder aux titres et aux résumés dans l'identification des œuvres comprenant une composante humoristique. Le second est le registre de langue et la tonalité, dont la mauvaise interprétation peut parfois conduire à une estimation biaisée de la portée humoristique d'une œuvre.

❖ Le péri-texte.

Bien qu'il puisse être dématérialisé, le livre est un objet physique. Avant d'être lu pour son récit, il se présente sous la forme d'un ensemble d'informations visuelles. Parmi ses caractéristiques physiques, il possède une couverture dont l'image, le plus souvent, a été choisie pour être en accord avec le contenu ou pour le rendre alléchant. Il offre diverses informations telles que le nom de l'auteur, la maison d'édition, la collection ou encore le genre du roman. Il comporte, le plus souvent sur la quatrième de couverture, un résumé ou un extrait censé être représentatif de l'œuvre. La question des auteurs ayant déjà été évoquée, elle est ici laissée de côté, tout comme celle du choix

des visuels de couverture. Ce vaste sujet, particulièrement dans le domaine science-fictionnel, dans lequel l'illustration a toujours occupé une place primordiale pour attirer le lecteur, est bien trop ample pour être abordé avec profit de manière succincte³. L'analyse va donc s'intéresser au titre et au résumé de la quatrième de couverture.

Parmi les éléments qui peuvent justifier la décision de lire une œuvre, le titre occupe une place de choix. D'une manière générale, celui-ci est sélectionné de manière à donner envie au lecteur de prendre connaissance du contenu du livre. Il existe évidemment diverses stratégies pour susciter l'intérêt. L'une d'elle consiste à donner un titre qui est le reflet de la trame, du sujet ou du ton que l'auteur développe dans son œuvre. Il est possible d'estimer de manière pertinente que l'auteur d'un ouvrage fortement humorisé revendique cet aspect en choisissant un titre à l'unisson du ton choisi. Or, l'analyse des intitulés de quelques-unes des œuvres du corpus, permet de constater qu'il n'en est rien.

De nombreux titres se révèlent neutres en terme de connotation. *Le Temps du Twist*, *Mindswap* (Échange standard), *L.G.M.*, *Cat's Cradle* (*Le Berceau du chat*), « Sure Thing » (« Certitude »), « The Perfect Creature » (« La Créature parfaite »), « The Laxian Key » (« La Clef Laxienne ») ou *Who goes here ?* (*Qui va là ?*) ne donnent aucun indice sur leur nature risible et n'orientent, par conséquent, pas le choix du lecteur. Dans l'ensemble, ces intitulés renvoient à une notion présente dans l'œuvre, en tant qu'idée directrice de l'intrigue (*The Coming of the Quantum Cat*, « The Laxian Key », « The Perfect Creature ») ou en tant que marquage d'une référence ou d'une allégorie qui s'y développe (*Le Temps du Twist*, *Cat's Cradle*, « Sure Thing »).

Au contraire, d'autres titres peuvent être trompeurs dans un sens comme dans l'autre. « The Men Who Murdered Mohammed » (« L'Homme qui tua Mahomet »), qui laisse à penser à une intrigue grave, offre un récit mené sur un ton relativement badin. À l'inverse « The Joke » (« La Bonne Blague ») dissimule un texte à chute sombre et « C'est du billard ! » une variation ironique sur le désir de pouvoir. Plus surprenant encore, l'intitulé de *Marilyn Monroe et les samourais du père Noël*, dont l'accumulation d'éléments hétéroclites laisse à penser que l'œuvre va être hautement humoristique, alors qu'elle ne fait que refléter certains motifs apparaissant dans le récit.

³ Pour une étude iconographique valable, il faudrait tenir compte, pour un même ouvrage, de l'ensemble des visuels de couverture sous lesquels il a paru, afin de pouvoir déterminer la pertinence du choix par rapport au contenu. Un travail sans le moindre doute passionnant, mais qui n'a pas sa place ici.

Les titres les plus explicites sont souvent ceux qui comportent une dimension d'humour d'initié plus ou moins évidente. Ils sont principalement de deux types.

Soit ils se réfèrent à une œuvre antécédente en reprenant une partie du texte sans volonté parodique. C'est le cas avec *To Say Nothing of the Dog* (*Sans parler du chien*) qui attire immédiatement l'œil du connaisseur qui reconnaîtra le sous-titre du roman humoristique de Jerome K. Jerome, *Three Men on a Boat*, mais également celui du premier tome de la trilogie en cinq volumes de Douglas Adams, *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, qui reprend le titre du *Hitch-hiker's Guide to Europe* (littéralement « Guide de l'auto-stoppeur en Europe »).

Dans les deux cas, il s'agit d'un hommage à des œuvres antérieures qui ont inspiré les auteurs dans l'écriture de leur œuvre. Willis installe le cadre de son histoire dans le même cadre spatio-temporel et fait intervenir Jerome K. Jerome, lors d'un court passage au chapitre dix, le mettant en scène alors qu'il remonte la tamise en compagnie de ses deux camarades et de son chien. Douglas Adams dans l'introduction de *The Ultimate Hitchhiker's Guide*, revient sur la manière dont lui est apparue pour la première fois l'idée d'un livre donnant des conseils pour voyager dans les étoiles :

The idea for the tittle first cropped up while I was lying drunk in a field in Innsbruck, Austria, in 1971 [...]

As it is I went to lie in a field, along with my Hitch Hiker's Guide to Europe, and when the stars came out it occurred to me that if only someone would write a Hitchhiker's Guide to The Galaxy as well, then I for one would be off like a shot. Having had this thought I promptly fell asleep and forgot about it for six years⁴

Soit ils fonctionnent sur le mode intertextuel avec une dimension parodique, comme c'est le cas pour *Les Escargots se cachent pour mourir* (*Les Oiseaux se cachent pour mourir*) de Pagel, *Autant en emporte le divan* (*Autant en emporte le vent*) de Duvic

⁴ ADAMS, Douglas, « Introduction : A Guide to the Guide » *The Ultimate Hitchhiker's Guide, Five Complete Novels and One Story*, New York, Random House, Gramercy Books, 2005, p.vi-vii.
« L'idée du titre surgit pour la première fois alors que, ivre, j'étais couché dans un champs d'Innsbruck, en Autriche, en 1971 [...] En l'état, je suis allé m'allonger dans un champ, avec mon *Hitch Hiker's Guide to Europe*, et, quand les étoiles se levèrent, il m'apparut que si seulement quelqu'un écrivait aussi un *Hitchhiker's Guide to The Galaxy*, alors, personnellement, je partirais au quart de tour. Après avoir eu cette pensée, je m'endormis rapidement et je l'oubliai pendant six ans ».

et *La Sinsé gravite au 21 (L'Assassin habite au 21)* de Wagner. Contrairement aux titres des ouvrages précédents, pour lesquels l'on retrouve dans le texte un contenu en relation, ceux de ces romans n'ont aucun rapport, même très lointain, avec les œuvres dont ils parodient les intitulés. Ce type de titre, qui a été rencontré principalement dans les ouvrages d'auteurs français⁵, peut être expliqué selon plusieurs hypothèses, telles que le pur plaisir ludique, l'envie de rendre un hommage décalé ou encore le désir de jouer sur des ensembles de mots si profondément connotés dans l'imaginaire populaire, que leur détournement à valeur de dissidence⁶. Ils permettent dans de nombreux cas de manifester aisément la nature risible de l'œuvre.

Sur l'ensemble des œuvres lues dans le cadre de l'établissement du corpus, rares sont celles qui manifestent dans leur titre leur nature humoristique. Dans les nouvelles, c'est principalement Brown qui en fournit quelques exemples comme « Me and Flapjack and the Martians » (« Moi, Flapjack et les Martiens »), « All good BEMs » (« Les Myeups ») ou encore « The Switcheroo » (« Le Switcheroo »). Dans les deux premiers exemples, la connotation humoristique repose sur une formulation inhabituelle qui attire l'attention, agrammaticale dans le premier titre, faisant explicitement référence à une abréviation usitée uniquement dans le *fandom* dans le second. Le titre qui manifeste le plus ostensiblement la volonté humoristique est « The Switcheroo ». Le mot, issu de l'argot américain, est défini comme une variation ou une inversion inattendue. Cette technique est régulièrement employée pour produire des effets comiques en remplaçant un élément prévu par un autre. En associant le sens du terme et la tendance humoristique de Brown, le lecteur détecte le potentiel risible de la nouvelle.

Au niveau des romans, deux titres manifestent discrètement leur appariement humoristique : *All Right, Everybody off the Planet !* de Bob Ottum et *Martians, Go Home* de Fredric Brown. Comme Julien Raymond, auteur de nombreuses critiques sur le site de référence *NooSFere*, le souligne, l'intitulé de Bob Ottum n'a pas grand rapport

⁵ On peut noter également chez les traducteurs une tendance à attribuer des titres parodiques alors même que cela ne se justifie pas. À titre d'exemple, *Bring the Jubilee* de Ward Moore devient en français *Autant en emporte le temps*, une référence à *Autant en emporte le vent (Gone with the Wind)* absente dans le titre anglais ; de même, *Arrive at Easterwine* de Lafferty devient *Tous à Estrevin*, référence à *Tous à Zanzibar*, dont le titre réel est *Stand on Zanzibar* ce qui n'a que peu de rapport.

⁶ On peut imaginer plus cyniquement que, d'un point de vue marketing, un titre qui en rappelle un autre, extrêmement connu, va immédiatement attirer le lecteur, soit parce que celui-ci lui est familier, soit parce que sa curiosité est piquée au vif par ce titre non-canonique. Toujours est-il que si le lecteur ouvre *Les Escargots se cachent pour mourir* dans l'espoir d'y trouver une parodie du roman ou de la série télévisée, il en sera pour ses frais. Il faut toutefois noter que certains ouvrages parodient simultanément l'œuvre et le titre, à l'instar de *Konnar le Barbant*, version de *Conan le Barbare* revisitée par Pierre Pelot.

avec l'intrigue de l'œuvre, à savoir l'infiltration d'un extraterrestre dans un grand journal, afin de préparer l'humanité à l'arrivée imminente et *a priori* pacifique de son peuple. Se traduisant littéralement par « bien, tout le monde sort de la planète !⁷ », il est à rapprocher, selon Raymond, du type de « cri poussé par un pirate [...] pour sommer ses occupants de débarrasser le plancher⁸ ». Écrit sur un ton péremptoire inhabituel, le titre attire l'attention par la distorsion entre la banalité de la phrase et la réalité de la demande qu'elle formule, or cette manifestation d'une incongruité est révélatrice de la présence d'humour.

De son côté, *Martians, Go Home*, qui se traduit par « Martiens, rentrez chez vous », signifie en trois mots, le ton mais aussi le fond de l'œuvre. Le titre met en exergue deux éléments, la présence de Martiens et le désir indubitable de les voir retourner chez eux, qui posent d'entrée de jeu la thématique de l'invasion. Si l'on compare à d'autres titres traitant d'un sujet identique, *The War of the Worlds* (*La Guerre des mondes*) de Wells, *Invasion of the Body Snatchers* (*L'Invasion des profanateurs*) de Finney ou encore *The Puppet Masters* (*Marionnettes humaines*) de Heinlein, l'on constate que ceux-ci s'inscrivent plutôt dans une mouvance sombre, en accord avec l'aspect inquiétant du thème traité.

Au contraire, en utilisant l'expression « go home », une formule familière, « rentre chez toi » ou « retourne à la maison », d'une grande banalité, Brown ôte tout caractère oppressant à son titre. Rassurante, elle désamorce l'idée d'invasion, la remplaçant par la vision d'un individu qui tarde à rentrer chez lui. Elle peut être lue comme une injonction, voire une supplication, qui sous-tend l'idée d'une cohabitation compliquée et exaspérante, bien différente de la sujétion ou des affrontements souvent rencontrés dans ce type d'œuvre. L'intitulé *Martians, Go Home* signale au lecteur une intrigue au ton décalé, loin des standards habituels.

Dans le domaine romanesque, le résumé, ou parfois l'extrait, présent sur les quatrièmes de couverture possède une double utilité : il informe le lecteur du contenu du livre, tout en tentant de lui donner envie de le lire. La quatrième de couverture est une sorte d'antichambre de la lecture, mais est-elle toujours une aide lorsqu'un lecteur est en

⁷ Ce titre est mystérieusement traduit dans la version des éditions J'ai lu par : *Pardon, vous n'avez pas vu ma planète ?*

⁸ RAYMOND, Julien, « Critique de *Pardon, vous n'avez pas vu ma planète ?* », *NooSFere*, publié le 1 novembre 2004, www.NooSFere.org/icarus/livres/niourf.asp?numlivre=6688, consulté le 02 février 2013.

quête d'un ouvrage mêlant science-fiction et humour ? Cela s'avère très variable. En s'intéressant de plus près à celle-ci, il est constatable que certaines revendiquent la composante humour, certaines la sous-entendent, tandis que d'autres la passent sous silence. Les critères d'identification sont nombreux et vont de la ponctuation à la manière générale de présenter l'histoire, en passant par le choix des comparaisons et du vocabulaire.

Il est intéressant de comparer les résumés français et britannique du premier tome de la pentalogie de Douglas Adams. Tous deux étant tirés de rééditions, il est évident que la renommée de l'ouvrage pèse sur le choix de la présentation. Par conséquent, une mise en avant de sa qualité humoristique est attendue. D'autant plus que, dans la société postmoderne, l'humour constitue un excellent argument de vente. Ce sont pourtant deux styles tout à fait différents qui s'affrontent. Alors que la version française Folio SF, qui prévaut sur les rééditions à partir de septembre 2000, souligne l'aspect humoristique de l'œuvre par un style alerte et enjoué⁹ :

Comment garder tout son flegme, quand on apprend dans la même journée : que sa maison va être abattue dans la minute pour laisser place à une déviation d'autoroute ; que la Terre va être détruite d'ici deux minutes, se trouvant, coïncidence malheureuse, sur le tracé d'une future voie express intergalactique ; que son meilleur ami, certes délicieusement décalé, est en fait un astrostoppeur natif de Bételgeuse, et s'apprête à vous entraîner aux confins de la galaxie ?

Pas de panique !

Arthur Accroc, un Anglais extraordinairement moyen, pourra compter sur le fabuleux *Guide Galactique*, pour l'accompagner dans ses extraordinaires dérapages spatiaux moyennement contrôlés.

La version britannique de Picador (qui date de 2005), elle, ne met pas particulièrement en avant cette portée, en livrant un résumé somme toute laconique :

One Thursday lunchtime the Earth gets unexpectedly demolished to make way for a new hyperspace bypass.

⁹ Les différentes éditions françaises présentées sur le site *NooSFère* révèlent la constance du style des résumés adoptés pour cette œuvre.

*For Arthur Dent, who has only just had his house demolished that morning, this seems already to be more than he can cope with. Sadly, however, the weekend has only just begun, and the galaxy is a very strange and startling place*¹⁰

Les deux textes donnent les mêmes informations, mais ne les traitent pas de la même manière. Le texte anglais fait preuve d'une grande sobriété, il met en exergue un début d'intrigue surprenant, la destruction de la Terre pour faire de la place à une déviation cosmique, mais sur un ton informatif, sans user d'un vocabulaire soulignant l'incongruité du postulat. La présentation du héros et de la coïncidence de destin entre sa maison et sa planète ne soulève pas plus de réaction. Seule la fin du résumé emploie des formules connotées, sans que celles-ci orientent particulièrement vers l'idée d'un texte humoristique.

Au contraire, dans le premier exemple, l'accumulation hyperbolique (une longue liste des catastrophes qui menacent de s'abattre sur un très court laps de temps) crée une impression de débordement, dont l'aspect potentiellement anxiogène est immédiatement cassé par l'irruption d'un catégorique « Pas de panique ! », qui remet en cause la possibilité d'une interprétation au premier degré. Cette affirmation de l'innocuité permet au lecteur de s'amuser pleinement des situations auxquelles Arthur se retrouve d'ores et déjà confronté. Quant au jeu autour des termes dans la dernière phrase, antithétique dans « extraordinairement moyen », très fortement connotés dans « extraordinaires dérapages moyennement contrôlés », il renvoie au choc de la confrontation entre normalité et déluge d'événements remarquables, et promet des scènes aussi invraisemblables pour le héros que drôles pour le lecteur.

Outre le résumé ou l'extrait, certains ouvrages utilisent des citations, toujours dithyrambiques cela va de soi, tirées de la presse ou de lecteurs célèbres, pour valoriser l'aspect humoristique du récit. Ainsi, dans l'édition Bantam Books, datée de 1998, de *To Say Nothing of the Dog*, l'introduction du résumé, « *From Connis Wills [...] comes a*

¹⁰ ADAMS, Douglas, *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, *op. cit.*, quatrième de couverture.
« Un jeudi, à l'heure du déjeuner, la Terre est détruite de manière inattendue, pour laisser place à une nouvelle déviation hyperspatiale.
Pour Arthur Dent, dont la maison vient d'être démolie ce matin-là, cela semble déjà être plus qu'il n'en puisse supporter. Malheureusement, le week-end ne fait cependant que commencer, et la galaxie est un endroit vraiment étrange et surprenant ».

comedic romp » souligne la drôlerie de l'œuvre. Alors qu'au contraire le corps de ce dernier se concentre sur l'intrigue :

Ned Henry is badly in need for a rest. He's been shuttling between the 21st century and the 1940s searching for a Victorian atrocity called the bishop's bird stump. It's a part of a project to restore the famed Coventry Cathedral, destroyed in a Nazi air raid over a hundred years earlier. But then Verity Kindle, a fellow time traveller, inadvertently brings back something from the past. Now Ned must jump back to the Victorian era to help Verity to put things right – not only to save the project but to prevent altering history itself¹¹

Et ne signale que discrètement la portée humoristique à l'aide d'un terme non neutre. Le syntagme « Victorian atrocity » donne une idée de la valeur à accorder à la poterie de l'évêque, et offre, par la même occasion, une estimation de l'essentialité de la recherche pour laquelle le héros s'épuise. La quatrième de couverture, elle, appuie ostensiblement l'aspect humoristique à l'aide de citations laudatives, qui comparent Connie Willis à Jerome K. Jerome, tout en soulignant sa verve désopilante : « *Swiftly paced and full of laughter* », « *Willis effortlessly juggles comedy of manners, chaos theory and a wide range of literary allusion¹²* ». Le risque étant, ce qui n'est pas le cas présent, que les exégètes retenus soient victimes du galvaudage des catégories du risible et que le lecteur découvre une satire ou une parodie, là où il pensait avoir affaire à l'humour.

La quatrième de couverture peut donc se révéler piégée. Si certains optent pour la sobriété sans que cela soit problématique, étant donnée la réputation qui précède leur œuvre, d'autres font pareil choix sans bénéficier du même avantage. Le résumé de *Le*

¹¹ WILLIS, Connie, *To Say Nothing of the Dog* (1997), New York, Bantam Books, 1998, quatrième de couverture.

« Ned Henry a désespérément besoin de repos. Il fait des allers-retours entre le vingt-et-unième siècle et les années quarante à la recherche d'une atrocité victorienne dénommée la Potiche de l'évêque. Cela fait partie d'un projet de restauration de la fameuse cathédrale de Coventry, détruite par un raid aérien nazi il y a de cela plus de cent ans. Mais c'est alors que Verity Kindle, une collègue du voyage dans le temps, ramène par inadvertance quelque chose du passé. Ned doit maintenant retourner à l'époque victorienne pour aider Verity à remettre les choses dans l'ordre – pas seulement pour sauver le projet mais aussi pour empêcher que l'Histoire même soit altérée ».

¹² *Ibid.*, quatrième de couverture.

« Un rythme rapide et plein de rires », « Willis jongle sans effort avec la comédie de mœurs, la théorie du chaos et un large éventail d'allusions littéraires ».

Temps du Twist de Joël Houssin adopte un style sombre qui néglige totalement l'humour présent dans l'œuvre :

En cette sinistre fin du XXI^e siècle, où l'alcoolisme est devenu l'unique rempart aux innombrables virus contaminant l'atmosphère, l'avenir se conjugue au passé.

Aussi, pour son seizième anniversaire, Antonin Hofa a-t-il prévu deux choses : goûter – enfin ! – aux joies du sexe, et se suicider. Dans l'ordre. Ses amis du club des taudis y vont de leurs cadeaux, mais c'est d'un loup-garou fan de Led Zeppelin qu'il reçoit le plus inattendu : une Buick Electra à voyager dans le temps, qui entraîne toute la bande dans le Londres des années 70. Du moins en apparence, car dans ce Londres livré à des hippies sanguinaires et au virus de la Nouvelle Église, le grand Led Zeppelin ne semble pas promis à son fabuleux destin...¹³

Le résumé, bien qu'il ne soit pas dépourvu d'un certain sens de l'accroche, fait avant tout ressortir l'image d'un univers morne et dangereux. Un monde dont les jeunes héros sont à l'avenant, de maussades adolescents alcooliques, obsédés par le sexe et la mort. L'événement qui tend vers l'optimiste, l'excitante découverte du voyage dans le temps, est vite érudé au profit de notations sur les ennuis qu'ils rencontrent durant leur séjour. S'il est indéniable que le fond de l'œuvre est sérieux, il n'en reste pas moins que l'auteur innerve tout son récit d'humour, ce qui atténue la lourdeur de l'atmosphère et la tournure dramatique des événements. Un choix original au vu des thématiques abordées qui aurait pu être souligné.

Mais, pis que le résumé qui oublie la part d'humour, certains résumés vendent un humour inexistant. C'est le cas de celui de *Narcose* de Jacques Barberi :

A Narcose, ville-sphère où la corruption va bon train, magouiller est tout un art et se faire piéger ne conduit pas forcément dans une des villas-prisons de la ceinture d'astéroïdes : les corps d'emprunt que l'on peut se procurer au marché noir permettent de changer facilement d'identité. A condition de tomber sur un fourgueur régulier. Faute de quoi on risque de se retrouver dans une enveloppe charnelle inattendue. Celle d'un lapin, par exemple. On a alors intérêt à aimer

¹³ HOUSSIN, Joël, *op. cit.*, quatrième de couverture.

les carottes. Mais le vrai problème est surtout de savoir à quelle sauce on va être accommodé. La sauce Lewis Carroll ou la sauce Tex Avery ?¹⁴

La présentation de l'œuvre se fait sur un ton léger, le vocabulaire est familier et les formulations renvoient la vision d'un monde où règne une certaine mansuétude. Mieux, elles laissent une impression de bénignité : tout le monde magouille, c'est donc normal, et lorsqu'on se fait attraper, il est facile d'échapper à la sanction. L'événement présenté comme étant l'élément perturbateur, se retrouver littéralement dans la peau d'un lapin, voit son potentiel inquiétant désamorcé par la remarque décalée sur l'importance d'aimer les carottes. L'invocation finale de Lewis Carroll connu pour son usage de l'absurde et de Tex Avery spécialiste du dessin animé humoristique, semble définitivement faire peser la balance en faveur du risible, bien que le résumé laisse à penser que l'ouvrage hésite entre deux catégories.

Cette fin sous-entend que le lecteur doit, au fur et à mesure qu'il prend connaissance du texte, pencher en faveur de l'un ou l'autre des qualificatifs. Après lecture, les deux sont à rejeter. Il n'y a pas grand chose d'absurde dans *Narcole*, rien qui ne dépasse, en tout cas, le cadre conceptuel relativement souple dans lequel s'inscrivent les œuvres de science-fiction. Tout y trouve une justification logique, y compris le changement du héros en lapin, rendu possible par la technologie présentée dans le livre. Il n'y a rien d'humoristique non plus : ni la narration, ni les personnages ne possèdent de caractéristiques spécifiques à l'humoriste, l'ambiance générale est plutôt désabusée et l'univers décrit assez sinistre. Les péripéties, bien que nombreuses, n'ont pas le grain de folie couplé à la froideur pseudo-logique de l'humour, et encore moins l'aspect délirant et survolté que l'on peut trouver dans les œuvres de Tex Avery. Le concept original qui est à l'origine de l'œuvre de Barberi aurait pu donner lieu à un traitement risible. Il portait en lui cette possibilité, mais cette dernière n'a pas été exploitée.

Le péri-texte est le premier élément auquel est confronté le lecteur à la recherche de science-fiction comportant une large part d'humour. Or, son étude approfondie démontre qu'il peut être aussi bien adéquat que trompeur. Comme il n'est pas systématiquement pertinent par rapport au contenu réel du récit, le péri-texte ne peut

¹⁴ BARBERI, Jacques, *Narcole* (1989), Denoël, coll. Présence du futur, 1989, quatrième de couverture.

pas être considéré comme une composante déterminante et doit donc être utilisé avec circonspection.

❖ Le registre de langue et la tonalité.

Jouer sur le registre de langue pour générer du risible est une technique ancienne. Souvent employé comme contrepoint comique, un registre de langue bas, argotique ou dialectal, tend à favoriser une lecture humoristique du récit. Or, non seulement cette utilisation n'est pas nécessairement risible, mais en plus, lorsqu'elle l'est, elle ne se rattache pas automatiquement à l'humour.

Bien que cela ne soit pas explicitement dit dans le texte, *Malevil* de Merle se déroule sans doute quelque part dans le Périgord, où l'auteur résidait, ce qui a une influence sur le langage de certains personnages. Emmanuel, propriétaire du château éponyme, livre à la première personne le récit de la survie, suite à un bombardement non défini mais de très grande envergure, d'un groupe de rescapés. Ses compagnons et lui, à l'exception de Thomas, un jeune homme parisien, s'exprime avec une syntaxe toute régionale qui transparaît dans son discours narrativisé, « Il en conçut pas mal d'angoisse, notre pauvre géant, à la pensée de se trouver un des ces jours d'aller nu¹⁵ », mais plus encore dans la retranscription des dialogues :

- Que c'est quand même rien qu'une païenne, cette fille, à montrer ses nichons à tout le monde.
- Ah, va, dit Colin, que tout le monde les connaît ici, sauf Momo¹⁶

Mais cette manière de s'exprimer qui mime un registre de langage familier, simple et chaleureux, non dépourvu d'une certaine truculence, n'est pas nécessairement usitée dans une optique humoristique. Il correspond à une volonté de donner une couleur locale et une image spécifique aux différents survivants. À ce titre, plus un personnage est proche du terroir, plus il tend à utiliser une formulation dialectale. À l'inverse, Thomas s'exprime toujours dans un français impeccable, héritage de ses origines parisiennes, qui tend à l'isoler du reste du groupe. Emmanuel, en tant qu'ancien

¹⁵ MERLE, Robert, *op. cit.*, p.145.

¹⁶ *Ibid.*, p.318.

directeur d'école, démontre une aptitude aux deux manières de s'exprimer, mieux, il adapte consciemment son niveau de langue à son interlocuteur. Par exemple, lorsqu'il parle à La Menou, septuagénaire du cru, il utilise une formulation volontairement particularisée, comme le souligne cette phrase : « Je lui énumère toutes les richesses que je lui ramène, sans compter le blé “*que*” nous allons faire notre pain avec¹⁷ », une attitude qui conforte sa caractérisation d'homme intelligent et habile dans les relations sociales.

Plus encore qu'un registre de langue familier, doter un personnage d'un accent marqué ou d'un langage argotique permet de créer un effet comique assez facile. Ce phénomène se rencontre à de nombreuses reprises chez Brown, comme dans la nouvelle « The Star Mouse », dont l'unique personnage humain correspond parfaitement au stéréotype du savant génial mais déconnecté de la réalité. Ce dernier, Herr Professor Oberburger, s'exprime avec une prononciation allemande des plus affirmées :

*“You see, Mitkey, I vas going to sendt to der laboratory in Hardtfordt for a white mouse, budt vhy should I, mit you here ? I am sure you are more soundt and healthy and able to vithstand a long chourney than those laboratory mices. No ? Ah, you viggie your viskers and that means yes, no ? Und being used to living in dargk holes, you should suffer less than they from glaustrophobia, no ?”*¹⁸

Mais une nouvelle fois, ce type d'expédient ne garantit pas la présence d'humour, tout au plus, s'il est exploité en ce sens, il propose un risible comique ou satirique.

Un exemple, tiré de la nouvelle « Button, Button » d'Asimov, illustre l'usage humoristique qui peut-être fait de cette technique. Le narrateur à la première personne est un avocat américain désargenté qui reçoit la visite de son oncle Otto, un inventeur

¹⁷ *Ibid.*, p.233. En italique dans le texte.

¹⁸ BROWN, Fredric, « The Star Mouse », *From These Ashes, The Complete Short SF of Fredric Brown*, Fragminhan, NEFSA Press, 2007, p.38.

«“Tu fois, Mitkey, ch'étais barti bour gommer à der laporatoire de Hartfort une souris planche, mais bourgeois le ferais-che, buisgue tu es là ? Che suis sûr gue tu es blus sain et en ponne santé et gabable de subborder un long foyache gue ces souris de laporatoire. N'est-ce bas ? Ah, tu segoud tes mousdaches et ça feut dire oui, n'est-ce bas ? Und gomme tu es hapitué à fivre dans des droux noirs, tu defrais moins souffrir gue eux de la glaustrophobie, n'est-ce bas ?” ».

génial, dont la découverte majeure a été détournée pour un usage militaire. Ce dernier vient demander de l'aide à son neveu qui, nullement intéressé, tente d'échapper à la corvée. Ce qui énerve Otto et provoque une altération dans sa syntaxe que le narrateur résume ainsi : « *Under stress, my uncle Otto's word order tends to shift from English to Germanic*¹⁹ ». Première différence, là où Brown utilise, sans trop de subtilité, un accent allemand caricatural, Asimov se contente de reproduire une spécificité syntaxique : « *"My big mouth shut I keep. It entirely my own is."*²⁰ ».

Ainsi, lorsque le narrateur, contraint par la force herculéenne de son oncle, l'accompagne à son laboratoire, il présente les événements sous un jour humoristique en reprenant cette erreur d'organisation :

"Let's" he said, "to my laboratory go."

*He to his laboratory went. And since I had neither the knife nor the inclination to cut my left arm off at the shoulder, I to his laboratory went also...*²¹

Même dans cette situation qui l'infériorise, il conserve le second degré nécessaire pour ne pas sombrer dans l'auto-apitoiement. Dans la nouvelle d'Asimov, la germanisation du langage n'est pas utilisée comme une solution simple pour faire rire, mais est exploitée par le narrateur, incapable de résister à son oncle, pour se moquer de lui-même.

La tonalité d'un texte dépend de la manière particulière dont l'histoire est racontée. Par l'intermédiaire de différents procédés d'écriture, l'auteur tente de provoquer une réaction émotionnelle orientée chez le lecteur. Au cours d'un récit, le ton peut varier en fonction des péripéties, ou, au contraire, rester constant. Néanmoins, qu'il s'accorde ou non avec le sujet traité, il laisse à la fin de la lecture un sentiment global qui va ensuite justifier la classification du texte. Dans le cadre de la tonalité, le fond

¹⁹ ASIMOV, Isaac, « Button, Button » (1952), *Buy Jupiter and Other Stories*, Londres, VGSF, 1988, p.36.

« Sous l'effet du stress, l'ordre des mots chez mon oncle Otto a tendance à glisser de l'anglais vers l'allemand ».

²⁰ *Ibid.*, p.37.

« "Ma grande bouche fermée j'ai gardé. Entièrement à moi c'est." ».

²¹ *Ibid.*, p.38.

« "Viens" dit-il, "dans mon laboratoire allons." »

Il, dans son laboratoire, alla. Et comme je n'avais ni le couteau ni l'envie de me couper le bras gauche au niveau de l'épaule, je, dans son laboratoire, allai aussi... ».

importe peu, c'est la forme, la manière dont est traitée la matière qui est déterminante. Par conséquent, le ton d'une œuvre possède un impact sur la perception de cette dernière comme appartenant ou non au domaine de l'humour. Or, s'il a un rôle à jouer, il n'est pas pour autant une composante déterminante.

Couramment, lorsque le ton d'un récit est qualifié d'humoristique, c'est qu'il est associé à l'idée d'une certaine légèreté. Ce qui s'explique sans doute par l'emploi du second degré et le refus de la dramatisation propre à l'humour. Ainsi, certains textes laissent à la fin de la lecture une indéniable impression humoristique. Mais celle-ci peut être liée à autre chose que l'emploi de l'humour. En effet, en dehors même de sa partie littérature de quai de gare, toute une frange de la science-fiction sérieuse est écrite selon les standards de la littérature d'évasion. De nombreux auteurs s'offrent le plaisir d'une rédaction alerte ou enjouée sans que cette dernière arbore une présence humoristique importante, comme en témoignent les romans *Zeï* et *La Main de Zeï*, un *space opera* en deux tomes de Lyon Sprague de Camp. Aventure exotique, pleine de fraîcheur et de rebondissements, elle n'emploie à aucun moment, même dans les instants les plus palpitants, une écriture anxiogène. Tout y est traité avec décontraction, mais, bien qu'elle ne soit pas totalement exempte d'humour, ce dernier n'est pas majoritaire.

Ce type de confusion est assez fréquent. Dans une critique parue dans le magazine *Fiction*, puis publiée en 2005 sur le site NooSFere, André-François Ruaud qualifie le roman *Marilyn Monroe et les samourais du père Noël* d'« humoristique ». Or, après lecture, il s'avère que cette œuvre ne recèle que peu d'humour. L'intitulé du livre étant trompeur, le lecteur se prépare à être confronté à un univers délirant, concassant les références avec délectation. Or, le fond de l'œuvre est sérieux et son ton largement variable. Alternant narration hétérodiégétique et autodiégétique, avec une large prépondérance de cette dernière, ni l'une, ni l'autre ne prend en charge la distanciation humoristique. Si, au début, Peyr, le héros, semble avoir des velléités d'humoriste, « J'avais toujours trouvé cet accoutrement ridicule, voire guignolesque. Mais la hiérarchie ignorait le ridicule, ne possédait pas une once d'humour et ne plaisantait jamais sur l'étiquette²² », celles-ci ne résistent pas à son entrée dans l'action.

Ce qui peut expliquer l'épithète que Ruaud associe au roman est une somme de composants : un style assez travaillé, au vocabulaire, dans l'ensemble, soutenu ; un ton

²² STOLZE, Pierre, *Marilyn Monroe et les samourais du Père Noël* (1986), J'ai lu, coll. Science-fiction, 1986, p.61.

général qui alterne des passages parfois graves, parfois badins, voire grivois, et qui navigue le long du texte entre diverses catégories du risible. Comme le grotesque, lorsqu'à la fin de l'œuvre, alors même qu'il s'apprête à se confronter au Père Noël, l'être mystérieux qui dans l'ombre tire les ficelles, le héros, réputé pour son intelligence, se transforme le temps d'un voyage par une porte spatio-temporelle en rustre sexuellement obsédé. Un renversement des valeurs souligné par le rappel à l'ordre émanant d'une petite fille :

Marilyn ? Oh, Marilyn ! Bien sûr, ce corps si adorablement limité et si précisément situé. Marilyn : ses lèvres, ses seins, son cul, son sexe !

- En voilà de drôle de pensée à tenir à une gamine ! Je te signale en effet, monsieur Peyr, que tu t'adresses à une petite fille ! Et j'ajouterai que moi, je n'aimerais pas que, plus tard, mon fiancé ne s'intéresse qu'à mon cul !²³

Ou le comique jouant sur les registres de langue, à l'instar de ce passage où un shaman, travaillant pour une troupe de guerrier ont enlevé Peyr, conclut un rituel d'une manière inappropriée et surprenante, tant du point de vu du style général du roman que de son rang :

Alors s'extirpant de son extase, revenant à lui, il tourna vers nous sa face décharnée. Des flammes s'allumèrent dans ses yeux. La colère secoua ses membres grêles. Il jeta par terre son tambour et sa crosse, bondit, piétina rageusement ses instruments en beuglant :

- Et merde ! Et merde ! Et merde !²⁴

Mais un ensemble d'éléments risibles, soutenu par un style plaisant, ne suffit pas à justifier cette qualification d'humoristique, qui est représentative du galvaudage de la notion lorsque différentes variétés du risible entre en jeu.

Plus encore, par nature, certaines variétés d'humour ne s'expriment pas dans un contexte d'énonciation favorable ou un registre léger. C'est notamment le cas de l'humour noir qui privilégie, au contraire, un contexte défavorable ou de l'humour

²³ *Ibid.*, p.350-351.

²⁴ *Ibid.*, p.227.

pince-sans-rire qui agit de la manière la plus dédagée possible, le plus souvent dans un contexte neutre, en envoyant un minimum de signifiant démasqueur. Exploitant un ton volontairement détaché, ce dernier agit par petites touches et ne se manifeste quasiment jamais de manière ostentatoire. Alors que le narrateur à la première personne de « Button, Button » utilise l'humour ostensiblement et volontairement, créant un contexte favorable à l'éclosion du rire par la mise en œuvre, de manière quasi continue, de ses capacités humoristiques, la narration de *Who goes here ?* introduit, elle aussi, l'humour tout le long du texte, mais en agissant avec modération.

Envoyés sur une planète spécialement hostile, sur laquelle l'élément le plus anodin devient source de désagrément, le héros et ses compagnons d'arme se trouvent confrontés à un ennemi, pour le moins déconcertant, au moment de dormir : « *Tired though the recruits were, most were unable to sleep because the grass had been gathered locally and had a disturbing habit of moving about of its own accord and trying to take root in any bodily orifices it could reach*²⁵ ». La présentation qui est faite de l'événement reste très factuelle par rapport à la réalité décrite. Qualifier de « disturbing » un phénomène extraordinaire et potentiellement dangereux est symptomatique du recul humoristique, de sa manière discrète mais efficace de mettre en scène l'incongruité. Au cours du roman, la narration favorise les formulations euphémisantes et les litotes, mettant peu en œuvre des séquences humoristiques évidentes. Si l'humour est bien présent dans l'œuvre, la tonalité humoristique, elle, est faible.

Incapables d'assurer que leur présence et leur action ressortent de l'humour, ni le ton, ni le registre de langue ne sont décisifs dans sa recherche et encore moins dans la classification d'un texte comme humoristique. Si l'un peut proposer un moyen d'identification et l'autre un moyen de production, ce lien reste hypothétique. Dans l'exploration de la relation de l'humour et de la science-fiction, ils représentent un marqueur contingent. À l'inverse, les outils topiques de l'humour, qui se rencontrent de manière quasi systématique dans les récits à tendance humoristiques, constituent des indicateurs fiables, pour certains incontestables, de la présence d'humour dans un texte. S'ils ne sont pas spécifiques à la science-fiction, expliciter leur fonctionnement permet d'avoir une approche et une réflexion globales autour du phénomène.

²⁵ SHAW, Bob, *op. cit.*, p.88.

« Aussi épuisées que soient les recrues, la plupart d'entre elles étaient incapables de dormir à cause de l'herbe qui était cueillie sur place et qui avait l'habitude troublante de bouger toute seule pour essayer de prendre racine dans tous les orifices corporels qu'elle pouvait atteindre ».

Lorsqu'une personne décide de s'exprimer en utilisant l'humour, elle peut le faire sur différents modes. Dans le premier, l'humoriste ou l'humorisant le produit de manière directe, en son propre nom : c'est l'humour quotidien, c'est également celui que l'on trouve dans la littérature non-fictionnelle, dans celle, fictionnelle, du « je » et chez certains humoristes professionnels. Dans le second, l'humoriste incarne un personnage, variablement spécifié, derrière lequel il s'efface plus ou moins et auquel il transfère l'énonciation de l'humour ; dans ce contexte, le personnage, habillé du statut d'humoriste, s'adresse directement au public en prétendant être une personne réelle. Dans le troisième, l'humoriste met en place des éléments possédant un potentiel humoristique qui lui permettent de produire de l'humour via des situations, des caractères, des actes ou encore des paroles. C'est la technique qui est à l'œuvre dans les sketches dit de « quatrième mur ». Le spectateur perçoit ainsi l'humour mais ce dernier n'est, au niveau interne, ni produit volontairement ni ressenti par les personnages.

Comme la littérature offre la possibilité d'alterner ou de mélanger ces divers modes de production, la mise en place d'une terminologie spécifique aide à mieux appréhender les phénomènes. Ainsi, à l'intérieur d'un texte, toutes les manifestations humoristiques sont regroupées sous le syntagme *présence humoristique*. Celle-ci s'exprime selon deux vecteurs. Soit l'auteur crée une situation possédant un potentiel humoristique, soit il confie l'énonciation de l'humour à un relais diégétique. Dans le premier cas, au niveau de la diégèse, la production de l'humour est implicite et passive, car c'est le lecteur qui perçoit le potentiel et qui l'interprète comme humoristique selon sa grille de lecture personnelle. Dans le second cas, cette production est explicite et active, car elle est façonnée par une instance du texte, qui endosse alors une fonction particulière.

❖ La potentialité humoristique.

La *potentialité humoristique* repose sur l'agrégation d'éléments qui créent les conditions propices à l'éclosion de l'humour. Cet amalgame peut se construire avec des fondements aussi bien risibles que non-risibles, puisque c'est l'agencement particulier qui leur est donné ainsi que la mise en contexte qui déterminent la portée humoristique. Ce n'est donc pas une instance tierce qui énonce l'humour à l'attention de l'humorisé, mais bien une structure que ce dernier perçoit, avant de l'analyser comme logiquement

défaillante. La combinaison des éléments qui octroie une potentialité risible à un personnage ou à une scène peut se faire selon une gamme qui va de non évidente à manifeste. Plus la volonté humoristique est avérée, plus le potentiel humoristique est facile à appréhender. Néanmoins, l'efficacité de ce dernier reste incertaine, puisque sa compréhension est totalement annexée à la perception du lecteur. Si celui-ci ne détecte pas ou est insensible à la volonté humoristique, la lecture spécifique ne se déclenche pas et l'humour tombe à plat.

La potentialité humoristique peut rendre difficile la différenciation entre une situation humoristique et une situation comique. La différence se fait au niveau du décryptage des événements. Alors que le comique appelle une lecture morale ou moralisante, déterminant un bon et un mauvais comportement, l'humour, lui, expose ou confronte les positions sans apparence de jugement, laissant le lecteur décider de la valeur à accorder à chacune d'elle. La potentialité humoristique peut se manifester aussi bien par des constructions novatrices, pouvant s'appuyer sur les spécificités du genre, que par le biais de *topoi*.

Qu'elle soit épouse ou mère, le *topos* de la mégère castratrice est récurrent dans les récits science-fictionnels. Conçue afin de placer les individus, le plus souvent masculins, dans des situations infirmant leur capacité à agir, voire à réfléchir, elle peut bénéficier d'un traitement qui ne modifie pas son mode de fonctionnement, mais qui lui attribue une potentialité humoristique en la contextualisant spécifiquement. Cette figure est présente dans la nouvelle « The Switcheroo » de Brown, dans « La Maison biscornue » de Heinlein, dans le roman *To Say Nothing of the Dog* de Willis, dans une moindre mesure dans *Le Temps du Twist* de Houssin ou encore dans le roman *Zeï*.

Dans ce dernier, la première évocation de la mère de Dirk, le héros, se fait lorsque celui-ci rêve, en son fort intérieur, de voyage, dont la seule éventualité est annexée au décès de celle-ci. Probabilité qu'il repousse immédiatement eu égard aux progrès de la science qui, dans la mythologie de l'œuvre, assurent à la matrone une longévité spectaculaire. Aussi, lorsque l'occasion d'échapper à son emprise et de partir à l'aventure se présente, la mère, bien qu'absente physiquement du récit, est immédiatement présentée comme un obstacle. Obstruction que le héros, une fois la décision prise, va courageusement contourner en s'enfuyant le plus discrètement possible. Mais à peine arrivé auprès de Tangaloo, le collègue qui l'accompagne dans son périple, l'ascendant psychologique qu'elle possède sur lui se manifeste et Dick est

prêt à l'appeler. Lucide sur le risque de reculade, son confrère l'en empêche, avant d'entamer sur un ton anodin une conversation dont le fond est pourtant lourd :

- À propos, vous avez déjà été psychanalysé ?
- Ouais. J'ai appris que j'étais un schizoïde souffrant d'un complexe d'Œdipe aigu. Mais ma mère a préféré que j'arrête. Elle craignait trop que cela me soit bénéfique.
- Vous auriez du être élevé dans une famille polynésienne. Nous sommes pris en charge par tant de personne à la fois qu'il nous est impossible de développer ces fixations morbides sur un ou plusieurs individus²⁶

Bien que parfaitement conscient de la domination qu'exerce sa génitrice, Dirk ne la présente jamais sous un angle chargé de pathos. Dans cet extrait, il dresse le constat de la situation et démontre qu'il s'en accommode tant bien que mal, tout en prouvant que lorsque le spectre maternel s'éloigne, il est capable d'un certain détachement émotionnel vis-à-vis de la situation. La faiblesse assumée du héros associée à l'outrance maternelle fait sourire le lecteur qui, par empathie, ressent une tendresse teintée d'amusement pour cette figure *a priori* dénuée de qualité héroïque. Évidemment, le premier refus marque le début du détachement filial et constitue pour Dirk le pas initial vers le statut d'homme et de héros.

Si la désobéissance détermine, pour Dirk, le commencement de l'aventure, c'est l'obéissance qui délimite le début d'une nouvelle vie pour Gervase, le héros de la nouvelle à chute « La Meilleure Amie de l'homme ». Dans ce récit de Evelyn E. Smith, chaque mois, une machine, nommée La Pronostiqueuse, émet un avis concernant l'avenir. Celle-ci prophétise le changement de souverain et celui qu'elle désigne comme remplaçant doit tuer son prédécesseur pour accéder au trône. Malgré un manque de désir total, Gervase est contraint de devenir roi. Après avoir réussi, par un stratagème, à faire croire qu'il a abattu l'ancien monarque, il commence son règne en exigeant de voir La Pronostiqueuse. Le lecteur découvre alors la nature réelle de cette machine, qui n'est en réalité qu'une coquille creuse abritant une vieille femme ayant des aptitudes de voyante.

²⁶ DE CAMP, Lyon Sprague, *Zeï* (1962), Librairie des Champs-Élysées, coll. Le Masque Science-fiction, 1975, p.26, traduction de Michel Rivelin.

À peine ce premier retournement est-il digéré, qu'un second frappe lorsque cette dernière prend la parole : « Salut, fiston ! dit la vieille femme en agitant la tasse en direction de Gervase. Il était grand temps que tu viennes voir ta vieille mère. Je me doutais bien que quelque chose comme ça te sortirait de ton trou²⁷ ». L'originalité de Smith, c'est qu'elle utilise le topos de la mégère acariâtre comme une voie pour ménager la chute de son histoire. En effet, après avoir arrangé ces premières surprises, le récit en génère une nouvelle en exposant les raisons qui ont poussé la mère de Gervase à placer sa progéniture au plus haut sommet de l'état, des motivations, pour le moins, égocentriques :

- Tu as tripatouillé les Pronostiques, voilà ce que tu as fait. Mais pourquoi il a fallu que tu t'en prennes à moi...
- Aah ! j'en avais assez de t'entretenir ! Tu es un grand garçon... il est bien temps que tu gagnes ta croûte toi-même. En plus de ça, je me suis dit que ce serait une bonne idée de désigner un gouvernement favorable. Favorable à moi, s'entend. Le Palais a besoin d'une nouvelle installation de ventilation. L'air est infect là-dedans²⁸

Le lecteur découvre avec étonnement une prophétesse qui, loin de l'image mystérieuse de la diseuse de bonne aventure ou de celle mystique de l'oracle, se révèle être une femme âgée, fatiguée du manque d'écoute. Consciente de l'ascendant qu'elle possède sur son fils, que le lecteur a identifié comme un hédoniste légèrement fainéant, elle reconnaît explicitement l'avoir fait couronner pour pouvoir le manipuler.

Outre la surprise générée par la chute inattendue, c'est l'absence de sentimentalisme, comme dans *Zeï* aucun des personnages n'est particulièrement victimisé, qui va déterminer la lecture humoristique de la situation. La franchise de la mère et l'abdication du fils sont traitées sans dramatisation, ce dernier, après une vague tentative de contestation, finit par acquiescer, d'un répétitif « - Oui, Maman²⁹ », à toutes les affirmations de celle-ci. Cette apparente bénignité est renforcée par la phrase conclusive, « - À la bonne heure, dit-elle affectueusement en vidant une autre tasse de thé et en examinant les feuilles. Je vois que tout va bien marcher... très bien

²⁷ SMITH, Evelyn E., « La Meilleure Amie de l'Homme » (1955), *Histoires à rebours*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1976, p.215, traduction d'Arlette Rosenblum.

²⁸ *Ibid.*, p.215.

²⁹ *Ibid.*, p.216.

marcher³⁰ », qui clôt le récit sur une note optimiste, en éludant totalement la perte de liberté filiale.

Plus typiques de la science-fiction, les possibilités extrêmement souples et variables que propose la figure de l'extraterrestre ouvrent largement la voie à une création à potentialité humoristique. Extraterrestre infiltré sur Terre afin d'avertir la population de l'arrivée imminente de son peuple, dans un corps créé spécialement pour l'occasion, Bing Walter, le héros de *Pardon, vous n'avez pas vu ma planète ?*, représente un avatar de l'étranger qui confronte son regard naïf à un monde inconnu. Dans le roman, Bing se trouve à la croisée de deux humours. Un premier, plus rare, qu'il génère et contrôle grâce à ses compétences humoristiques et un second, très fréquent, qu'il produit en raison de sa nature extraterrestre, mais qu'il ne maîtrise pas. Car si Bing a été préparé et a assimilé un certain nombre d'éléments propres à la société humaine, nombre d'autres lui échappent encore, notamment lorsqu'il s'agit d'appréhender les relations humaines.

L'auteur fait de son personnage un créateur d'incongruité dont seul le lecteur a conscience. Ainsi, la description que Bing donne de Trindle, homme brillant mais inadapté au monde journalistique, est canonique de l'humour :

Trindle avait l'allure adéquate et le regard suffisamment vague. Aux yeux de Bing, Trindle était le Terrien modèle. Pour commencer, il portait des costumes formidables, à rayures grises et blanches, qu'on croirait taillés dans la toile qui recouvre d'ordinaire les matelas à ressorts. Vestes et pantalons étaient chiffonnés au-delà de toute espérance [...] Mais Trindle allait encore plus loin ; ses cheveux étaient ébouriffés d'une façon tout à fait universitaire ; on aurait cru qu'il les entretenait avec une minuscule tondeuse à gazon, et il portait des petites lunettes rondes, sans monture. Parfait³¹

Elle associe au premier degré du personnage, un second degré de lecture signalé par l'emploi d'expressions inattendues et surprenantes, dont le ressort principal réside dans le choix des adverbes et des adjectifs qualificatifs. L'enthousiasme dont fait

³⁰ *Ibid.*, p.217.

³¹ OTTUM, Bob, *Pardon, vous n'avez pas vu ma planète ?* (1972), J'ai lu, coll. Science-fiction, 1988, p.36-37, traduction de Jean-Luc Fromental et François Landon.

preuve Bing à l'égard de Trindle est en désaccord total avec son portrait, lequel fait ressortir l'image d'un homme, certes intelligent, mais un peu fade, sans goût et sans originalité. Le fait qu'il le qualifie d'humain modèle doit pousser le lecteur à s'interroger sur la valeur à donner à cette description, qui, sous une apparence de bénignité, cache sans doute une légère portée satirique.

La potentialité humoristique peut également être utilisée à un niveau métadiégétique, comme c'est le cas dans la nouvelle « Qui a copié ? » de Jack Lewis. Son auteur, comme l'explique Sadoul dans le péri-texte, n'est pas un écrivain professionnel mais un membre du *fandom*, nouvelliste à ses heures³². La nouvelle se présente sous la forme d'un échange épistolaire imaginaire entre Jack Lewis, qui envoie ses textes dans l'espoir d'être publié, et divers éditeurs qui refusent, sous prétexte qu'il plagie mot pour mot un certain Todd Thromberry, auteur présenté comme génial mais dont Lewis n'a jamais entendu parler.

Les lettres étant exposées sans annotations susceptibles d'influencer l'interprétation du lecteur, tous les protagonistes semblent sincères dans leur position et la confrontation entre ces deux vérités amuse le lecteur et aiguise sa curiosité. Après une série d'échanges qui alterne entre courtoisie et agacement, Lewis finit par conclure qu'il est victime d'un voyageur temporel qui pille ses nouvelles pour les proposer une décennie avant lui. Mais lorsqu'il expose sa théorie à l'éditeur de *Deep Space Magazine*, la réponse qu'il reçoit est aussi policée que lapidaire « Cher M. Lewis, Nous pensons que vous devriez consulter un psychiatre³³ ». La potentialité humoristique de la dichotomie initiale, que seul le lecteur, extérieur aux événements, peut percevoir, va être entérinée par le retournement final. Dépité par l'incrédulité à laquelle il est confronté, Lewis envoie l'ensemble des lettres à l'éditeur Samuel Mines afin qu'elles soient publiées, ce à quoi ce dernier réplique :

C'est dans le dernier numéro d'août 1940 de *Macabre adventures* que Mr Thromberry a utilisé pour la première fois cette même idée. Par une ironie du sort, cette correspondance était également intitulée *Qui a copié ?*

³² Le site de référence anglophone *isfdb* recense neuf nouvelles et un essai, tous publiés entre 1953 et 1958, dont une seule traduite en français d'après le site de référence *NooSFere*.

³³ LEWIS, Jack, « Qui a copié ? » (1953), *Une Histoire de la science-fiction-2, 1938-1957 L'âge d'or*, Libro, 2001, p.27, traduction de France-Marie Watkins.

Nous serions heureux que vous nous contactiez si vous avez quelque chose de plus original³⁴

Cette réponse clôt le récit sous forme d'un ultime pied de nez. En s'appuyant sur les virtualités liées au voyage temporel, l'auteur propose une variation ludique autour du réel (lui-même comme l'éditeur Mines font référence à des personnes réelles) et de l'imaginaire.

La potentialité humoristique est parfois difficile à appréhender, notamment lorsqu'elle passe par le filtre de la narration autodiégétique ou homodiégétique. Quand un personnage-narrateur est confronté à une scène ou à un personnage possédant une potentialité humoristique, la description qu'il en donne peut-être faussée par sa propre grille de lecture ou son implication dans l'action. Le narrateur n'étant pas le producteur de l'humour, il peut ne pas percevoir le potentiel humoristique intrinsèque. Or, une lecture orientée peut atténuer, neutraliser, voire dévier la détection du lecteur. Si celui-ci n'est pas vigilant ou ouvert, il peut laisser échapper des moments savoureux. Dans *La Sinsé gravite au 21*, Viper, le narrateur, assiste à l'arrivée d'une nef xawore :

Une immense orchidée chatoyante descend vers vous avec lenteur, ses pétales frémissants se parant de mille nuances. Ébloui, vous vous frottez les yeux et jurez de ne plus abuser du crotiche – mais vous avez beau vous pincer, l'orchidée géante est toujours là, irréel ludion à la chute infiniment ralentie

Le début de la description est empli d'un certain lyrisme, mettant en avant la beauté du vaisseau spatial. Mais cette vision poétique est soudainement brisée :

Vous craignez qu'elle n'éclate au contact du sol – mais non : le silence de cette apparition est brisé par trois vérins qui éventrent le béton de la piste avec un effroyable grincement

Je bondis en arrière à la vue des gerbes d'étincelles produites par cette prise contact dépourvue de toute douceur

³⁴ *Ibid.*, p.28.

Cet extrait propose une intéressante variation autour de l'humour. L'apparition de la nef se fait au présent de narration et s'accompagne d'un abandon manifeste du « je », qui individualise l'expérience, au profit du « vous », qui associe fortement le lecteur. Cette technique, qui permet une plongée au cœur d'un moment d'une grande délicatesse, rend d'autant plus surprenante la conclusion prosaïque et sans finesse de l'atterrissage. La fin de l'instant de grâce et le retour à l'action sont d'ailleurs soulignés par la reprise de la parole à la première personne.

La potentialité humoristique naît de l'anéantissement de l'imagerie poétique, mise en place autour de l'orchidée délicate, par un atterrissage raté et l'arrivée d'un vocabulaire plus technique et plus commun. L'imaginaire du lecteur, appelé à concevoir une scène aérienne, doit faire face à une situation qui dérape de manière inattendue pour se conclure lamentablement. Mais cet aspect n'est jamais mis particulièrement en exergue. Ainsi, dans le dialogue qui suit l'atterrissage, toutes les paroles sont à prendre au premier degré :

- Tss, tss, grimaça le gérant. Pas même fichus d'atterrir correctement.
- Il faudrait peut-être leur porter secours, suggérai-je.
- Vous tenez à les vexer ? Ils se savent mauvais pilotes, mais détesteraient qu'on le leur fasse remarquer³⁵

L'attitude du narrateur, qui n'introduit aucun second degré dans son rapport des événements, n'incite pas le lecteur à une lecture humoristique. Cette absence de réaction atténue l'évidence de la risibilité de la scène. Mais les remarques du gérant, qui mettent en exergue l'aspect latent du manque d'habileté des Xawors et la mauvaise foi de ces derniers à cet égard, associées à l'incident décrit, appellent à un décryptage humoristique.

La potentialité humoristique n'est pas maîtrisée du point de vue diégétique. Elle est une création auctoriale. L'auteur agence les éléments qu'il introduit dans son récit de manière à les rendre drôle. Elle peut passer inaperçue ou être identifiée au

³⁵ WAGNER, Roland C., *La Sinsé gravite au 21* (1991), NESTIVEQNEN Éditions, coll. Horizons futurs, 1998, p.15.

niveau des personnages ou de la narration. Néanmoins, dans les deux cas, ils ne prennent pas activement part à la construction de sa valeur humoristique.

❖ L'instance de distanciation.

Dans la littérature de fiction, nonobstant l'écriture du « je », dans laquelle l'auteur prétend se confondre totalement ou partiellement avec le narrateur, ces deux fonctions entretiennent une relation complexe. Bien que rédacteur réel, l'auteur n'est pas celui qui est perçu au niveau diégétique comme étant l'émetteur du récit et des paroles, lesquels sont pris en charge par la narration et les personnages. Par conséquent, comme dans le second modèle de production humoristique, l'auteur transfère la responsabilité de l'énonciation de l'humour à des entités considérées comme clairement distinctes de lui. Dès lors la notion d'humoriste, ancrée dans une perspective humaine, cesse d'être pertinente pour désigner les avatars qui, dans le cadre littéraire, servent de relais à l'humour de l'auteur. Le concept d'*instance de distanciation* lui est donc substitué.

Dans un récit, est considérée comme une instance de distanciation, toute figure produisant sciemment un énoncé à valeur humoristique. Par le choix du vocabulaire ou des comparaisons, par des remarques incongrues, une réaction inattendue ou un ton inadéquat, l'instance de distanciation introduit un décalage entre attendu et effectif conduisant à une mise à distance du texte plus ou moins importante, cet intervalle étant celui dans lequel s'exprime l'humour. Cette fonction peut-être endossée par la voix narrative comme par les personnages dans une proportion variable.

Traditionnellement, une personne est considérée comme un humoriste lorsqu'elle adopte une posture singulière face au monde et qu'elle privilégie ce mode d'expression. Néanmoins, force est de constater que l'humour n'est pas réservé à une catégorie de population, et tout le monde peut l'employer, sans en faire pour autant une habitude. Il en va de même pour l'instance de distanciation. Lorsqu'elle est récursive, elle est nécessairement prise en charge par un personnage ou une narration présentant des caractéristiques traditionnellement conférées aux humoristes. Lorsqu'elle est épisodique, elle peut être dévolue indifféremment à un personnage secondaire, principal ou à un narrateur, sans que ceux-ci démontrent la moindre propension à l'humour.

L'instance de distanciation peut commenter une situation comportant une potentialité humoristique, par exemple pour en souligner l'aspect risible. Comme l'illustre ce passage *Who goes here ?* qui mixe les deux avec discrétion. Au moment où il a reçu son équipement, Warren a hérité des « *Genuine Startrooper Sevenleague boots*³⁶ », des bottes qui se révèlent être équipées d'un système antigravité. Dans l'esprit du lecteur, les caractéristiques de ses bottes, associées à la compétence marquée du héros à s'attirer des ennuis, enclenchent immédiatement un processus de détection de scène à potentialité humoristique. Et, en effet, après un premier essai honorable qui le propulse dans les airs pour le faire atterrir des centaines de mètres plus loin, la scène attendue se concrétise lorsqu'il décide d'utiliser le système antigravité au cours d'un combat contre un rebelle Ulphien :

*Peace snatched a deep breath as the antigrav units came into operation, but—in place of the dizzy ascent he had been expecting—the boots propelled him directly forward in a flat trajectory. The Ulphan's jaw sagged as he saw Peace, still in an undignified squatting position, zooming towards him through the murk. Dismayed by the further wayward behaviour of his footwear, Peace tried to stay on an even keel, but the boots surged ahead of his centre of gravity, tilting him backwards in the process. He felt a fierce impact on his behind and an instant later found himself rested squarely on the enemy soldier's chest*³⁷

La potentialité humoristique de la situation est évidente, elle se construit sur l'enchaînement de positions cocasses peu en adéquation avec son statut héroïque. Cette potentialité humoristique manifeste va être suppléée par l'intervention discrète d'une instance de distanciation. Celle-ci s'exprime au milieu de la description par l'utilisation de l'épithète « undignified » qui vient qualifier la position du personnage.

³⁶ SHAW, Bob, *op. cit.*, p.35.

« Authentiques Bottes de Sept-lieux des Sections d'assaut ».

³⁷ *Ibid.*, p.71.

« Peace pris une profonde inspiration tandis que les unités antigravités entraient en action, mais – à la place de l'ascension vertigineuse à laquelle il s'attendait – les bottes le propulsèrent directement vers l'avant en suivant une trajectoire plate. La mâchoire de l'Ulphien se déboîta lorsqu'il vit Peace, toujours dans cette position accroupie manquant de dignité, arriver sur lui à toute vitesse au milieu de la fumée. Atterré par le comportement profondément capricieux de ses chaussures, Peace essayait de se maintenir à la verticale, mais les bottes montèrent brusquement en avant de son centre de gravité, le faisant basculer en arrière durant le processus. Il ressentit un impact violent sur son postérieur et l'instant d'après se retrouva carrément assis sur la poitrine du soldat ennemi ».

Superfétatoire, tant le manque de dignité dans la position de Warren est un constat évident, ce qualificatif est la manifestation d'une subjectivité non caractérisée, une instance de distanciation narrative, qui crée un effet de redondance provoquant un regain de rire.

Le trait d'humour peut également démontrer que l'instance de distanciation qui l'énonce conserve un regard critique sur sa situation. Dans *To Say Nothing of the Dog*, Ned, le narrateur, est un historien pratiquant le voyage dans le temps. Épuisé par des sauts incessants, il doit être mis au repos. Or, de gros ennuis se profilent suite à une erreur de l'une de ses collègues. Avant que Ned ne prenne ses congés, le directeur du département décide de lui confier une ultime mission et l'envoie à l'époque victorienne. Malheureusement le héros, l'esprit embrouillé de fatigue, n'a pas saisi la nature exacte de la mission.

Tandis qu'il recherche un collègue déjà présent sur place, Ned se fait un compagnon de route du nom de Terence. Grâce à ce dernier, il retrouve son contact et est accueilli par les Mering, une respectable famille victorienne. Mais le héros, harassé par un début de mission chaotique, n'est pas au bout de ses peines. Au moment du coucher, Terence lui demande de prendre Cyril, son chien, dans sa chambre malgré l'interdiction de la maîtresse de maison. Ayant accepté, Ned doit affronter le comportement de l'indésirable animal qui a réussi à attraper une chaussure appartenant à Mme Mering et la mâchonne avec délectation. Au beau milieu de cette situation délicate, le narrateur ressent la profondeur de son manque de préparation :

The last few minutes seemed to have sapped what little strength I had, but I undressed slowly and carefully, noting how my collar and braces fastened and looking at the tie in the mirror as I untied it so that I could put it on in more or less the same arrangement tomorrow

Pourtant, malgré sa grande fatigue, il endosse la fonction d'instance de distanciation en envisageant avec une totale décontraction un avenir qu'il n'imagine que sombre : « *Not that it mattered. I would already have cut my throat shaving. Or been revealed as a thief and a foot-fetishist*³⁸ ».

³⁸ WILLIS, Connie, *To Say Nothing of the Dog*, op. cit., p.191.

L'instance de distanciation peut aussi travailler en provoquant l'inattendu au sein d'un contexte n'ayant pas particulièrement une propension humoristique. Dans *Le Temps du Twist*, Le club des taudis humains, accompagné de Orlando, le loup-garou, a assisté à un concert qui a fini en émeute. Ils tentent d'échapper à la police, mais celle-ci s'intéresse de près à leur voiture et aux membres de l'équipe restés dedans. La situation est critique, d'autant plus que la pleine lune se lève, ce qui ne manque pas d'inquiéter 42-crew qui interroge Orlando :

- Comment je me sens... Qu'est-ce que c'est que cette question à la con ?
- C'est la pleine lune, amigo. Alors je veux savoir si t'as l'intention de sodomiser la moitié de la ville et de bouffer le reste.
- Merde..., souffla Orlando.
- Quoi merde ?

Orlando découvrit ses dents trop blanches.

« Garde ton p'tit cul au chaud, kid. Je sens que je ne vais plus tarder à avoir la gaule. »³⁹

Malgré le risque réel que présente sa lycanthropie, comme s'il refusait le sérieux qui lui est inhérent, Orlando désamorçait les questions légitimes mais gênantes à l'aide d'une boutade triviale.

En assumant le rôle d'instance de distanciation, le personnage ou la narration effacent la présence de l'auteur dans le texte en devenant l'émetteur de l'humour. Qu'elle se contente de constater ou qu'elle manifeste une capacité créatrice, l'instance de distanciation prend activement part à la construction humoristique tout en la personnalisant. Le lecteur ne rit plus seulement d'une situation ou d'un personnage, il rit également avec l'instance de distanciation.

« Ces dernières minutes semblaient avoir sapé le peu de force qu'il me restait, mais je me déshabillai lentement et avec précaution, notant comment mon col et mes bretelles s'attachaient et regardant dans le miroir la cravate pendant que je la dénouais de manière à pouvoir la remettre plus ou moins de la même manière demain. Pas que cela eut de l'importance. J'allais de toute manière m'ouvrir la gorge en me rasant. Ou être démasqué en tant que voleur et fétichiste des pieds ».

³⁹ HOUSSIN, Joël, *op. cit.*, p.103.

❖ La répartition diégétique de la présence humoristique.

Dans un texte, la potentialité humoristique et l'instance de distanciation sont les deux supports qui permettent d'insérer l'humour que le lecteur va devoir décrypter. Cependant, parler simplement de la présence humoristique ne suffit pas à distinguer ses nuances. En effet, l'humour s'exprime à des niveaux diégétiques divers, ce qui détermine une modalité particulière. Celle-ci est modulée par le choix de la voix narrative et de la focalisation. L'ensemble ouvre des perspectives narratives différentes qui influencent la réception de l'humour.

➤ L'humour intradiégétique.

L'*humour intradiégétique* est inclus dans le récit. Soutenu par un personnage, par un narrateur autodiégétique ou homodiégétique, il s'adresse à un narrataire intradiégétique, clairement distinct du lecteur. Ainsi, ce dernier, qui prend le statut de narrataire ignoré, ne reçoit pas l'humour de manière directe, mais à travers un prisme diégétique. L'humour intradiégétique s'exprime en style direct ou indirect lié, dans les dialogues, les paroles ou les pensées.

Le discours direct, censé mimer la parole usuelle, permet d'introduire l'humour avec facilité, en l'intégrant dans les dires d'un personnage. Il peut revêtir diverses valeurs qui lui donnent un intérêt diégétique variable. Dans ce dialogue tiré de *Le Temps du Twist*, le héros explique brièvement à ses amis les raisons de son arrivée intempestive dans le local qui leur sert de point de chute :

« Comment ça se fait que tu te pointes en avance comme ça ? s'énerva Trafic, qui détestait les contrariétés. Maman Hofa t'a foutu à la porte ?

- Exact. J'ai essayé de sauter ma cousine et j'ai vomi sur le pâté au soja.

- Vraiment très cool. Tu sais que t'es un type dangereux, Antonin Hofa ? »⁴⁰

À une circonstance particulièrement peu glorieuse est associée une connotation gratifiante, le comportement d'Antonin n'est plus regrettable, il s'entoure d'une aura de

⁴⁰ HOUSSIN, Joël, *op. cit.*, p.26.

prestige en totale inadéquation avec la réalité. L'humour se fait gentille taquinerie, la conclusion de cet échange entre les personnages apporte une touche d'humour ludique, parfaitement intégrée dans la trame narrative et sans aucun impact sur la suite du récit.

En dehors du simple plaisir risible, les traits d'humour exprimés par le biais du discours direct peuvent être une manière discrète et efficace pour apporter des informations sur l'intrigue. À l'instar de ceux de Mary dans *Doomsday Book*, le roman de Connie Willis. Au vingt-et-unième siècle, le voyage dans le temps est maîtrisé et réservé aux historiens, qui peuvent parcourir les époques passées considérées comme suffisamment sûres. Sous le patronage de Gilchrist, et malgré les protestations de Dunworthy, Kivrin Engels, une jeune étudiante en histoire médiévale, obtient l'autorisation d'effectuer un voyage d'étude dans le haut Moyen-Âge anglais, une période théoriquement trop dangereuse pour être accessible.

Au début du récit, l'historien retrouve sa collègue et amie Mary, un médecin d'un certain âge. Armée d'un caractère bien trempé, elle n'hésite pas à faire part de ses pensées, que ce soit à propos du coordinateur de l'événement : « *The drop isn't scheduled till noon, and I doubt very much that they'll get her off by then. Particularly if Gilchrist makes another speech*⁴¹ », ou de son petit-neveu Colin : « *He's twelve, a nice boy, very bright, though he has the most wretched vocabulary. Everything is either necrotic or apocalyptic. And Deirdre allows him entirely too many sweets* ». Dans ce cas, l'humour n'a plus seulement une valeur par rapport au personnage énonciateur, mais donne des informations plus ou moins essentielles pour l'intrigue.

Grâce à la focalisation interne, le lecteur sait à quel point Dunworthy méprise Gilchrist, qu'il tient pour le dernier et le plus dangereux des incompetents. L'intervention de Mary prend alors une signification supplémentaire. En mettant en avant la faconde de Gilchrist, elle authentifie la perception du personnage générée par le point de vue de l'historien. La confirmation par un tiers que le personnage aime capter la lumière des projecteurs et manque de sérieux, permet au lecteur de l'identifier comme un vecteur de problèmes et de complications.

⁴¹ WILLIS, Connie, *Doomsday Book*, New York, Bantam Books, p.4.

« Le transfert n'est pas programmé avant midi et je doute vraiment qu'ils la fassent descendre d'ici là. Surtout si Gilchrist fait un autre discours ».

« Il a douze ans, c'est un gentil garçon, très intelligent, quoiqu'il ait un vocabulaire des plus pitoyables. Pour lui tout est nécrotique ou apocalyptique. Et Deirdre l'autorise à manger beaucoup trop de sucreries ».

L'humour introduit par le biais du discours direct marque une tendance mimétique. Il reproduit le modèle quotidien et propose généralement un humour d'actualité ou de société en réponse à une problématique donnée. L'interruption humoristique se justifie par l'engagement du personnage au cœur de l'intrigue, le lecteur ne s'interroge pas sur la légitimité, et, quelle que soit sa valeur, elle s'intègre d'autant plus naturellement qu'elle ne porte que sur des éléments internes à la diégèse.

Le narrateur autodiégétique livre un récit dont il est également le personnage principal. Nécessairement subjectif, il offre un apport d'informations limité et partial qui oriente la lecture. En tant que succédané d'une conscience humaine, la narration autodiégétique facilite l'insertion de l'humour dans le texte. Sans que le narrateur soit pour autant doté automatiquement des capacités inhérentes à l'humoriste, l'utilisation volontaire de l'humour confère systématiquement la fonction d'instance de distanciation au narrateur autodiégétique. Elle se rencontre dans le corpus principalement sous deux formes : la narration simultanée et la narration ultérieure. Cette dernière qui s'adresse généralement à un narrataire explicite est étudiée dans la partie sur l'humour à double modalité.

Le narrateur autodiégétique simultané relate une histoire vécue dans le temps contemporain de sa narration. Contrefaisant la subjectivité quotidienne, le personnage ne rédige pas un récit, il le vit, et le lecteur partage son existence en spectateur. La narration autodiégétique simultanée est un artifice littéraire, qui consiste à faire admettre au lecteur qu'une « personne » met en mots son existence, transcrit avec minutie les dialogues qu'elle entend, commente ses états d'âme, mais sans se considérer à aucun moment comme un narrateur. Les remarques que formule un narrateur autodiégétique simultané ne sont adressées à personne d'autre qu'à lui-même, puisqu'à son niveau diégétique l'existence d'un lecteur ou d'un narrataire n'est même pas envisagée. Au final, cette position particulière fait de lui son propre narrataire et le producteur d'un humour intradiégétique.

Dans *To Say Nothing of the Dog*, lorsque Ned retrouve Verity, son contact à l'époque victorienne, il découvre l'importance de sa tâche. Alors que c'est en théorie impossible, celle-ci a ramené dans le futur Princess Arjumand, la chatte de Tossie Mering, ce qui risque d'endommager la trame temporelle. Tossie est l'aïeule de Lady

Schrapnell, une femme aussi riche qu'autoritaire, qui a décidé de reconstruire, à l'identique, la cathédrale de Coventry détruite lors du *Blitz*, et qui fait plier sous ses ordres le département d'histoire. Mais le voyage dans le passé de Ned, qui était censé lui permettre de rendre l'animal à son époque, pour ensuite se reposer hors d'atteinte de la tyrannique Lady, ne se déroule pas du tout comme prévu.

Comme son récit est simultanée, le personnage raconte et réagit aux événements en temps réel. Pourtant, quel que soit le contexte auquel il doit faire face, Ned endosse de manière soutenue la fonction d'instance de distanciation, n'abdiquant quasiment jamais son second degré. Ainsi lorsqu'il arrive au dix-neuvième siècle, mal préparé et sans connaître précisément son ordre de mission, il commente la situation avec décontraction : « *I came through face-down on railroad tracks, stretched across them like Pearl White in a Twentieth-Century serial, except that she didn't have so much luggage*⁴² ». Le passage entrecroise étroitement potentialité humoristique et instance de distanciation. Grâce à ce petit trait d'humour d'initié, Ned établit, avec un certain sens de l'autodérision, un constat sincère du ridicule de son arrivée.

Marque d'un humorisme de tempérament, même lorsque les circonstances deviennent défavorables, ses capacités de mise à distance continuent de fonctionner. Bien qu'au fait des risques encourus par la trame temporelle, il conserve le détachement propre aux humoristes. Aussi bien vis-à-vis de ses nombreux ratés, « *Lady Schrapnell's motto might be "God is in the details," but mine was rapidly becoming, "Damned if you do something, damned if you don't."*⁴³ », que de l'importance de sa mission, « *All right, that settled it. Tossie couldn't be allowed to marry Terence, and the hell with what our meddling might do to the continuum. A universe in which Cyril (and Baine) had to put up with that wasn't worth having*⁴⁴ ». Désespéré par l'attitude détestable de Tossie, il badine sur la pertinence de sauver l'espace-temps en le mettant en balance avec le bien-être de Cyril, un chien, et de Baine, un consciencieux maître d'hôtel.

⁴² WILLIS, Connie, *To Say Nothing of the Dog*, op. cit., p.55.

« J'arrivais à plat ventre sur des rails, étendu en travers tel Pearl White dans un feuilleton du vingtième siècle, exception faite qu'elle n'avait pas autant de bagages ».

⁴³ *Ibid.*, p.248.

« La devise de Lady Schrapnell était peut-être "Dieu est dans les détails", mais la mienne était rapidement devenue "Damné si tu fais quelque chose, damné si tu ne fais rien" ».

⁴⁴ *Ibid.*, p.249.

« Très bien, ça réglait la question. On ne pouvait laisser Tossie épouser Terence, et qu'importe ce que notre intervention pouvait bien faire au continuum. Un univers dans lequel Cyril (et Baine) avait à supporter ça ne méritait pas d'exister ».

Ainsi, lorsque le héros se retrouve projeté dans un cadre spatio-temporel dont les coordonnées lui sont inconnues, il teinte quand même son discours d'humour. À la recherche d'éléments lui donnant des informations sur sa situation (il craint que l'effilochage de la trame spatio-temporelle n'ait conduit, par exemple, à la victoire des Nazis), Ned tombe sur une affiche concernant le stationnement « *which sounded fascist, but then the Parking Authority always sounded fascist*⁴⁵ ». Cette remarque hyperbolique relève à la fois d'un humour satirique, destiné à se moquer gentiment des mauvaises manières d'un service administratif, et d'un humour d'actualité défensif qui détourne temporairement l'attention de l'enjeu. Dans *To Say Nothing of the Dog*, le ton, le style et la grande variété d'humours qui prennent place dans le texte forment un ensemble cohérent. Particulièrement bien soutenus par un héros-narrateur au diapason, ils attachent au roman une aura de véracité qui maintient l'attention du lecteur.

➤ L'humour à double modalité.

L'humour à double modalité est à la fois intradiégétique et extradiégétique. Il est supporté soit par un narrateur interne au récit, autodiégétique ou homodiégétique, le texte est alors rédigé sciemment à l'attention d'un narrataire fictif mais non spécifié, ce qui permet de le confondre avec le lecteur ; soit, sous certains critères, par une narration hétérodiégétique à focalisation interne, auquel cas l'humour est énoncé par un narrateur extérieur au récit, mais reste inféodé à un personnage.

La narration autodiégétique ultérieure, contrairement à celle simultanée, rédige ou raconte les aventures qu'elle a vécues dans un temps passé plus ou moins lointain. Son rapport à l'intrigue diffère, puisque le temps de l'action diverge de celui de la narration. Le narrateur peut se montrer plus critique, se dissocier de celui qu'il était dans son récit. Souvent, le narrateur contemporain se fond dans le narrateur-personnage, mais conserve une capacité de mise à distance, intervenant dans le récit, en le commentant ou en employant diverses techniques telles que les analepses et les prolepses. Toutes les remarques, les effets d'annonce ou les retours en arrière sont produits consciemment à l'attention d'un narrataire potentiel, le plus souvent pour l'aider dans son appréhension du récit.

⁴⁵ *Ibid.*, p.380.

« qui avait des résonances fascistes, mais le Service du Parking avait toujours des airs fascistes ».

Le récit de *Malevil* est conçu par son auteur fictif, Emmanuel, comme des Mémoires, clairement destinées à un lectorat. Ce qui est accrédité autant par le début de l'œuvre, qui retrace à grands traits pour le narrataire les « bornes » qui mènent au jour de la catastrophe, que par les notes de Thomas qui entrecouperont le récit pour apporter des précisions lorsqu'il l'estime nécessaire. Bien que l'ensemble de la narration soit ultérieur, la fin de l'histoire se rapproche du début de la rédaction. Comme en témoignent le nombre toujours plus décroissant au fur à mesure du récit des analepses, des prolepses et des interventions du narrateur contemporain.

Le déroulement de l'intrigue s'étale sur quelques mois. Emmanuel narre la vie difficile de survivants depuis le « jour de l'événement », relatant toutes leurs angoisses, leurs peines, mais également leurs victoires petites et grandes. Ancien instituteur, il se définit lui-même comme un homme intelligent capable de manipuler les autres, avec parfois un rien de cynisme, selon Thomas, pour que la meilleure option soit choisie. L'esprit vif d'Emmanuel lui fait endosser à diverses reprises le rôle d'instance de distanciation. Les traits d'humour qu'il distille tout au long de son récit en allègent le ton général, et occupent divers emplois.

Ainsi, lorsqu'Emmanuel ramène à Malevil trois survivants, il évoque avec humour la réaction de La Menou, une femme âgée qui s'occupait de son logis avant la catastrophe et qui gère maintenant tout le travail domestique et les réserves de nourriture. Celle-ci détaille les nouveaux venus avec plus ou moins d'approbation et beaucoup de froideur. Une attitude que le narrateur résume malicieusement avec une pointe d'humour ludique : « Pour l'esprit de caste, la Menou damerait le pion à une duchesse⁴⁶ ». Il fait également usage d'humour défensif lorsque, ému par la pousse du blé planté après l'explosion qui a ravagé le pays, il éprouve un « sentiment, vague mais puissant, de gratitude que j'ai déjà ressenti quand la pluie a commencé à tomber. Je sais bien qu'on va me dire que ma gratitude postule la présence, derrière l'univers, d'une force bienveillante ». Une émotivité dont il va immédiatement minorer le sentimentalisme par l'ajout d'un « Oui, mais alors, très diluée⁴⁷ ».

Le récit homodiégétique possède un fonctionnement similaire au récit autodiégétique à la nuance près que le narrateur ne s'amalgame pas avec le héros. Narré à la première personne par un personnage, identifié comme tel, intégré au récit, il

⁴⁶ MERLE, Robert, *op. cit.*, p.233.

⁴⁷ *Ibid.*, p.388.

chronique les aventures d'une tierce personne. Le narrateur homodiégétique propose une relation subjective des événements sans avoir la charge de l'intrigue sur lui. N'étant pas en première ligne, il peut conserver plus facilement un regard distancié propice à l'humour. Pourtant, malgré cette position diégétique favorable, le corpus ne comporte que peu de narrateurs homodiégétiques et tous ceux qui ont été croisés l'ont été dans des nouvelles.

Bien qu'elle soit marquée pronominalement dès le début du récit, la narration de « The Men Who Murdered Mohammed » d'Alfred Bester n'apparaît comme homodiégétique qu'à la fin de l'œuvre lorsque le narrateur intervient auprès de Henry Hassel, le héros, et se personnifie en tant qu'Israel Lennox. Le récit s'adresse manifestement à un narrataire, que le narrateur désigne dans les toutes premières lignes :

*Now, the patient reader is too familiar with the conventional mad professor, undersized and overbrowed, creating monsters in his laboratory which invariably turn on their maker and menace his lovely daughter. This story isn't about that sort of make-believe man*⁴⁸

Pour l'auteur fictif, le texte est donc destiné à être lu par un individu tiers, « the patient reader », qui se confond avec le lecteur pour qui l'auteur réel a écrit son œuvre. Le narrateur propose un récit parsemé de pointes humoristiques, telles que ce trait d'humour d'initié, référence à l'œuvre de Dickens, lorsqu'il évoque une étrange université, que personne ne connaît mais qui est emplie de génies fantasques : « *Someday I hope to tell you more about this university, which is a center of learning only in the Pickwickian sense*⁴⁹ ». Une qualification qui se justifie au vue de l'histoire contée, puisque Hassel, « *In exactly seven and one half minutes (such was his rage), he put together a time machine (such was his genius)*⁵⁰ », fabrique une machine à voyager

⁴⁸ BESTER, Alfred, « The Men Who Murdered Mohammed » (1959), *Time Travelers : Fiction in the Fourth Dimension*, New York, Barnes & Noble Books, 1998, p.184.

« Maintenant, notre patient lecteur est trop habitué au professeur fou conventionnel, de petite taille et au grand front, qui, dans son laboratoire, crée des monstres qui se retournent invariablement contre leur créateur et menacent sa ravissante fille. Cette histoire n'a rien à voir avec ce genre d'homme créé de toutes pièces ».

⁴⁹ *Ibid.*, p.186.

« Un jour, j'espère vous en dire plus à propos de cette université, qui n'est un lieu d'apprentissage qu'au sens pickwickien du terme ».

⁵⁰ *Ibid.*, p.187.

« En exactement sept minutes et demie (tant il était en colère), il fabriqua une machine à voyager dans le temps (tant il était un génie) ».

dans le temps uniquement pour pouvoir supprimer son épouse infidèle en éliminant son grand-père.

La narration hétérodiégétique à focalisation interne ne présente pas nécessairement un humour à double modalité. Lorsqu'elle le fait, c'est que le narrateur extérieur au récit exprime directement l'humour du personnage focalisateur. Ce dernier étant intradiégétique, il conserve une part de l'humour dans la diégèse. Le narrateur étant hétérodiégétique, il s'adresse à un narrataire virtuel, non spécifié et extradiégétique : le lecteur. Le prisme subjectif de ce personnage, dit focalisateur, justifie l'introduction de l'humour dans le texte. Ce dernier s'exprime le plus souvent dans des passages en style indirect lié ou libre.

Le style indirect lié renforce l'attache intradiégétique, puisque le personnage est directement relié par le verbe introductif à l'humour. À l'instar de ce trait d'humour défensif dans *Who goes here ?*, « *The only crumb of comfort he could derive from his memory of the incident was that the female concerned had resembled a two-metres-tall amorous blancmange*⁵¹ », ici le style indirect lié associe le ressenti du personnage et le sens de la formulation de la narration pour produire l'humour. Le style indirect lié permet à celle-ci d'exprimer discrètement de manière humoristique ce que le personnage, trop concerné par l'action, ne peut pas ou n'a pas les capacités de mettre à distance.

Le style indirect libre rend problématique la répartition des manifestations de l'instance distanciative entre la narration et le personnage focalisateur, au point que les deux peuvent parfois se confondre. *Pardon, vous n'avez pas vu ma planète ?*, dont la narration hétérodiégétique est fortement focalisée sur Bing Walter, emploie très largement le style indirect libre. Une séquence humoristique, qui se met en place alors que Bing prend l'ascenseur avec son ami Trindle, illustre la double modalisation de l'humour.

D'abord prise en charge par le narrateur, « Elles jetèrent un regard en coin aux deux hommes, en s'attardant sur Bing, puis chacune prit la position réglementaire Time Inc. : immobile, les yeux rivés à la paroi frontale de la cabine », l'instance de

⁵¹ SHAW, Bob, *op. cit.*, p.160.

« La seule miette de réconfort qu'il arrivait à tirer de sa mémoire à propos de l'incident était que la femme concernée ressemblait à un flan amoureux de deux mètres de haut ».

distanciation va mêler discrètement à son énoncé le point de vue de Bing. Ce glissement inclut le personnage dans la mise en œuvre et la réception de l'humour :

Enfin, ce n'était pas une exclusivité de Time Inc. Bing avait compris que, lorsqu'ils se trouvaient dans un ascenseur, les êtres humains évitaient soigneusement de se regarder. Que vos pupilles rencontrent celles de votre compagnon de descente (ou de montée) et vous étiez définitivement hors-jeu. Aussi simple que ça. Ça devait être une sorte d'armure, derrière laquelle les gens abritaient leurs émotions et leurs sentiments. Tout le monde s'absorbait dans la contemplation des voyants lumineux, comme s'ils allaient se mettre, brusquement à émettre un message d'une telle importance que personne ne voudrait en rater les premiers mots.

Message : Attention ! Le type à côté de vous a sa braguette ouverte !

Marrant⁵²

Cette alliance n'est pas anodine : transférer l'analyse de la situation à Bing permet d'utiliser le regard naïf qu'il porte sur les mœurs humaines pour moduler la résonance du propos. Confier cette séquence uniquement à la narration aurait offert une lecture directement satirique ; la vision prismatique du héros, qui ne comprend pas les raisons qui poussent les humains à s'ignorer ostensiblement, atténuée cette portée satirique et la fait passer au second plan derrière l'humour, l'intérêt étant de conserver la critique des mœurs tout en l'enrobant d'une fine couche d'humour pour mieux la faire passer auprès du lecteur. Une méthode efficace, puisque ce dernier ne peut s'empêcher de se sentir visé par cet humour de société à valeur réflexive, tout en souriant de la petite boutade triviale qui s'insère au milieu de la réflexion comportementale.

➤ L'humour à modalité incertaine.

L'humour à modalité incertaine regroupe les diverses circonstances pour lesquelles il est impossible de définir avec précision leur place diégétique.

⁵² OTTUM, Bob, *op. cit.*, p.60.

Ce genre de modalité s'exprime dans les récits hétérodiégétiques à focalisation interne, lorsqu'une ambiguïté majeure sur le producteur réel de l'humour rend impossible l'attribution de l'humour au narrateur ou au personnage. Dans *Doomsday Book*, le lecteur est épisodiquement confronté à des traits d'humour sans pouvoir en identifier clairement l'émetteur. Ainsi, quand Dunworthy rencontre une jeune femme qu'il craignait contaminée par une maladie inconnue qui sévit depuis quelques heures, le récit souligne : « Ms. Piantini looked like she could yank Great Tom straight off its moorings. She had obviously not had any viruses lately⁵³ ». Cette remarque peut émaner aussi bien de la narration hétérodiégétique elle-même, qu'être assignée à l'historien et personnage focalisateur, qui endosse fréquemment le rôle d'instance de distanciation. En l'absence de tout marquage spécifique, son statut exact reste en suspens.

Contrairement à Bing ou Dunworthy, Warren, le héros et personnage focalisateur de *Who goes here ?*, ne manifeste pas de compétences humoristiques particulières. Malgré une narration en focalisation interne, la fonction d'instance de distanciation est occupée principalement par la narration. Pourtant, il arrive que la question de savoir qui énonce l'humour débouche sur une réponse ambiguë. Lorsque le lieutenant Toogood oblige toutes les nouvelles recrues à se débarrasser des éléments qui pourraient les aider à s'enfuir de la Légion, il interroge un certain Ryan sur le bien-être qu'il ressent à être libéré de la tentation. Ce qui donne naissance à la remarque suivante : « *For a man who was supposed to be enjoying deep inner peace and contentment he looked strangely ill*⁵⁴ ». Aucun indice ne renseigne sur le producteur de l'humour. La phrase faisant écho à une autre prononcée par Toogood, elle est peut-être l'expression d'une appréciation de la narration, tout comme il est possible qu'il s'agisse de l'analyse de Peace livrée en style indirect libre, ce que rien ne garantit, étant donné le peu de place laissée à ce type de discours dans le roman.

Changer d'énonciateur peut influencer sur le sens à accorder à la phrase. Revenu sur Terre après avoir déserté la légion et poursuivi par deux Oscars particulièrement

⁵³ WILLIS, Connie, *Doomsday Book*, *op. cit.*, p.194.

« Mme Piantini avait l'air capable d'arracher directement Great Tom de son clocher. Elle n'avait manifestement attrapé aucun virus récemment ».

« Great Tom » est la plus grande cloche de la cathédrale *Christ Church* d'Oxford, pour faciliter la compréhension de l'image, Jean-Pierre Pugi propose dans la traduction officielle : « La harpie en fourrure semblait capable de décrocher Big Ben ». WILLIS, Connie, *Le Grand Livre* (1992), J'ai lu, coll. Science-fiction, 1994, p.217.

⁵⁴ SHAW, Bob, *op. cit.*, p.31.

« Pour un homme qui était supposé ressentir une paix et une satisfaction intérieure profonde il avait l'air étrangement malade ».

tenaces, Peace continue à s'attirer ennui sur ennui. À peine arrivé, il provoque par sa maladresse habituelle une nouvelle échauffourée, à laquelle il échappe en s'enfuyant, ce qui provoque le commentaire, laconique mais révélateur, suivant : « *Peace leapt over him and fled into one of the alleys which had begun to feature so prominently in his affairs*⁵⁵ ». Ici l'allusion peut être comprise comme étant de Peace ou de la narration. Dans le premier cas, elle n'est pas humoristique, le héros constate simplement une évidence pour le moins déroutante sur le rôle essentiel des ruelles dans sa survie.

Dans le second cas, qui correspond plus au style de l'œuvre, il s'agit d'une remarque humoristique dépendante de la narration. Elle survient sans lien direct avec des propos antécédents et provoque un léger temps d'arrêt du lecteur au beau milieu de l'action. Représentative d'un humour pince-sans-rire, elle est brève, à peine perceptible. Pourtant, malgré cette diaphanéité, elle recèle un sens beaucoup plus riche que le simple clin d'œil souriant au tour souvent étrange que prend la vie de Peace. À cette occasion, elle rappelle que le héros profite au cours de ses péripéties de hasards à la fois répétés et trop bien placés pour être honnêtes ; ce faisant, elle révèle l'artifice littéraire et se teinte d'une légère critique.

L'humour à modalité incertaine se croise aussi dans les récits homodiégétiques et autodiégétiques, lorsque la narration retranscrit un élément à potentialité humoristique sans qu'il soit possible de faire la part entre une éventuelle ambition humoristique du narrateur et son potentiel intrinsèque. Dans la nouvelle « *The Perfect Creature* », la difficulté d'indentification vient du caractère et des réactions du narrateur homodiégétique. Il fait preuve d'une capacité de mise à distance, il est sans aucun doute un personnage flegmatique, mais sans toutefois l'exploiter systématiquement avec humour.

La description qu'il donne de son coéquipier Alfred peut être lue sous deux angles, l'un humoristique, l'autre non, ce qui modifie la valeur à lui accorder :

Now, one might describe Alfred as the animal-lover par excellence. Between him and all animals there was complete affinity – at least, on Alfred's side. It wasn't his fault if the animals didn't quite understand it ; he tried hard

⁵⁵ *Ibid.*, p.182.

« Peace lui bondit par-dessus et s'enfuit dans l'une de ces ruelles qui avaient commencé à tenir un rôle si important dans ses affaires ».

*enough. The very thought of four feet or feathers seemed to do something to him. He cherished them one and all, and was apt to talk of them, and to them, as if they were his dear, dear friends temporarily embarrassed by a diminished I.Q.*⁵⁶

Avec ce portrait dépeignant un homme plein d'amour et de bonne volonté, mais qui n'arrive pas à être à la hauteur de ses ambitions, deux interprétations sont possibles. Ou le narrateur compatit sincèrement aux difficultés relationnelles d'Alfred avec les animaux qu'il adore, ou il s'en moque gentiment. Quelle que soit la vérité, le portrait reste drôle pour le lecteur, puisque dans le premier cas, il détecte la potentialité humoristique, dans le second, il sourit, en même temps que le narrateur, d'un humain atypique décrit avec un humour teinté d'ironie.

De même, une fois Una, la créature parfaite, sortie de sa cage pour partir à la poursuite de son bien-aimé Alfred, le narrateur conserve son calme. Y compris lorsque son malchanceux coéquipier perd l'équilibre et tombe littéralement dans les bras de sa prétendante. Si certains de ses propos relèvent d'une potentialité humoristique extradiégétique, telle cette remarque : « *Una clasped him more closely to her carapace, and chuckled dotingly. A peculiarly ghastly sound, I thought : it shook the firemen, too*⁵⁷ », qui fait sourire le lecteur en raison d'une focalisation illogique sur le son, alors que la situation d'Alfred semble bien plus effroyable. La plupart des interventions humoristiques du narrateur laissent un doute au lecteur sur leur caractère volontaire : « *Una was still taken up with Alfred to the exclusion of everything else around her. If a hippopotamus could purr, with kind of maudlin slant to it, I guess that's just about the sort of noise she'd make*⁵⁸ ». La comparaison avec l'hippopotame fait pencher en faveur

⁵⁶ WYNDHAM, John, « The Perfect Creature » (1937), *The Man from Beyond and Other Stories*, Londres, Michael Joseph, 1975, p.60.

« Alors, on pourrait décrire Alfred comme l'amoureux des animaux *par excellence*. Il y avait entre eux et lui une complicité parfaite – du moins, du côté d'Alfred. Ce n'est pas de sa faute si les animaux ne le comprenaient pas complètement ; il faisait pourtant assez d'efforts. La seule pensée de quatre pattes ou d'un plumage semblait provoquer quelque chose en lui. Il les chérissait tous sans exception, et était capable de parler d'eux, et avec eux, comme s'ils étaient de chers, très chers amis temporairement handicapés par un Q.I. diminué ».

En italique dans le texte.

⁵⁷ *Ibid.*, p.83.

« Una le serra plus fort contre sa carapace, et gloussa amoureusement. Un son particulièrement effroyable, me sembla-t-il : il fit aussi trembler les pompiers ».

⁵⁸ *Ibid.*, p.84.

« Una s'agrippait toujours à Alfred comme si rien d'autre n'existait autour d'elle. Si un hippopotame pouvait ronronner, en ajoutant une sorte de touche larmoyante, je pense qu'il ferait exactement le même genre de bruit qu'elle ».

d'une pointe humoristique. Mais depuis sa rencontre avec Una, le narrateur multiplie les descriptions hyperboliques de la voix de cette dernière pour donner un aperçu de sa sonorité abominable au narrataire. Sans volonté humoristique ostensible, il est impossible de décider d'une modalité définitive.

➤ L'humour extradiégétique.

L'*humour extradiégétique* n'est absolument pas perçu au niveau du récit. Il s'adresse, le plus souvent sans en faire mention, à un narrataire qui se confond avec le lecteur. Il est produit à de multiples niveaux, soit inconsciemment par un narrateur, un personnage, un dialogue ou encore une situation à potentialité humoristique, soit volontairement par une instance de distanciation narrative dans une narration hétérodiégétique à focalisation interne ou omnisciente. Si la focalisation interne trouve sa place dans l'humour extradiégétique, c'est parce que, contrairement à la narration autodiégétique ou homodiégétique, qui sont focalisées sur un seul point de vue, elle n'est pas totalement inféodée au personnage. La narration peut à tout moment multiplier les points focaux ou bien prendre du recul et produire des énoncés sans passer par un filtre diégétique.

Majoritairement et par définition, la potentialité humoristique ressort de l'humour extradiégétique. Les cas sont multiples puisque que la potentialité humoristique concerne aussi bien les descriptions que les actions, et tous les types de discours. Il n'y a que lorsqu'un personnage commente une situation à potentialité humoristique pour ce qu'elle est, que cette dernière passe d'une modalité externe à une modalité double.

Bing Walter, de *Pardon, vous n'avez pas vu ma planète ?*, permet à plusieurs reprises de mettre en œuvre des dialogues à potentialité humoristique. Régulièrement et en toute bonne foi, le personnage fournit des réponses inadaptées à ses interlocuteurs, cela en raison d'une tendance marquée à tout prendre au sens littéral, ainsi que d'une franchise totalement inappropriée, étant donnée la nature secrète de sa mission. Le lecteur assiste à des dialogues désopilants, comme lorsque Sally Lou, une croqueuse d'homme sexy en diable, jette son dévolu sur lui. La jeune femme, qui n'a eu aucun mal à le faire se mettre nu, étant donné que Bing ne voit pas du tout ce dont il retourne, est

accaparée par sa propre perception sensuelle des événements, et ne s'aperçoit pas que le jeune homme n'a aucune réponse sentimentale :

- Tu es si fort. Si puissant. Si musclé. Tu es si... *grand*.
- C'est l'équipement standard. Livré avec le corps [...]
- C'est un grain de beauté.
- Oh, laisse-moi voir. C'est drôle, il a juste la forme d'un petit cœur.
- C'est ce qu'ils disent tous.
- C'est mignon.
- Les gens qui m'ont fabriqué pensaient la même chose.
- Tu sais, tous les parents sont comme ça⁵⁹

Le détachement émotionnel feint fait partie des éléments récurrents de l'humour, sauf qu'ici ce désintéressement n'est pas fictif, Bing se montre réellement factuel. Le lecteur qui connaît la situation rit de la confrontation de deux solipsismes : entre un personnage, dépourvu d'arrière-pensée, qui ne fait qu'analyser la situation avec détachement, sans en comprendre les enjeux, et un autre, prisonnier de son propre désir, qui habille toutes les paroles d'une valeur sentimentale erronée.

La narration hétérodiégétique occupe une place spécifique dans la littérature. En tant que relais tacite de l'auteur, cette voix narrative désincarnée n'existe que pour narrer. Son acceptation comme allant de soi est l'une des conditions pour apprécier le récit littéraire, car n'étant qu'une convention, le lecteur doit consentir à ignorer son aspect factice afin de ne pas rompre le pacte de lecture. Comme elle ne fait pas partie intégrante du récit, mais qu'elle en est l'énonciatrice, elle possède un statut ambigu qui interroge la légitimité de l'humour qu'elle produit.

Le plus souvent la présence narrative hétérodiégétique s'efface au profit d'une forme d'énonciation apparemment neutre. Ce détachement est évidemment illusoire : à l'exception des recherches formelles testant les limites supposées de la littérature, toute écriture tend à produire une atmosphère en adéquation avec l'intrigue en s'appuyant sur des choix narratifs précis. Mais alors, l'apport connotatif se fait sans ostentation, il sert

⁵⁹ OTTUM, Bob, *op. cit.*, p.104-105.

le propos et recherche une cohérence, pour immerger le lecteur dans l'œuvre et l'inciter à ignorer la délicate question de savoir qui raconte le récit qu'il lit, et pourquoi.

Or l'humour n'agit pas avec la modération requise. Comme il exprime toujours un avis en porte-à-faux avec ce qui est attendu, il remet en question et introduit un décalage plus ou moins important. Alors que dans un récit à la première personne, le commentaire humoristique est compris dans le pacte d'écriture, dans une narration hétérodiégétique, il marque une prise de recul du narrateur vis-à-vis de son propre texte. Comme le narrateur hétérodiégétique n'est pas considéré comme une entité singulière ayant une identité propre, plus l'humour qu'il produit est gratuit, moins il se justifie. Cette *portée distanciative* peut être minorée ou majorée par les diverses formes que peuvent revêtir l'humour et son énonciation.

La présence humoristique, qui se manifeste par le biais de petites touches, fréquentes et plus ou moins discrètes, de subjectivité, et qui se rencontre au détour d'un mot, d'une phrase, de choix syntaxiques ou encore d'analogies, ne pose pas de réelle difficulté. Elle agit en détournant la part de subjectivité acceptable du texte. Et si l'intervention du narrateur humoristique se révèle toujours surprenante afin de décontenancer, puis de faire sourire ou rire le lecteur, elle est intégrée grâce à la souplesse intellectuelle de celui-ci.

Ainsi, dès la première page de *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, le ton est donné : « *Far out in the uncharted backwater of the unfashionable end of the Western Spiral Arm of the Galaxy lies a small un-regarded yellow sun*⁶⁰ ». La phrase présente une telle accumulation de qualificatifs négatifs qu'elle finit par inverser la courbe des valeurs, le lecteur prend du recul et s'en amuse, d'autant plus lorsqu'il se rend compte que cette peu glorieuse description renvoie à son propre soleil. De même, le choix de formulations inhabituelles, tel l'utilisation de la syllepse « À la fois par la taille et par le doute de soi il se situait au-dessus de la moyenne⁶¹ », dans la description de Carmody, le héros de *La Dimension des miracles*, tend à rendre des plus amusants le portrait de cet homme somme toute banal, le tout sans créer de distorsion grave au pacte de lecture.

⁶⁰ ADAMS, Douglas, *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, op. cit., p.1, en italique dans le texte.
« *Au fin fond inexploré d'un trou paumé du bout pas très chic du bras spiral occidental de la Galaxie se trouvait un petit soleil jaune sans intérêt* ».

⁶¹ SHECKLEY, Robert, *La Dimension des miracles* (1968), Le livre de poche, coll. Science-fiction, 1989, p.12, traduction de Guy Abadia.

À l'inverse, la présence humoristique peut aussi intervenir subitement dans le récit et remettre en cause l'illusion romanesque. *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* est conté par une narration hétérodiégétique à focalisation omnisciente. Mais, bien que le narrateur soit totalement extérieur à la diégèse, il signale sa présence par divers éléments plus ou moins mis en évidence. Le roman, qui suit deux trames narratives qui finissent par se rejoindre, entrecoupe son récit de citations tirées du fameux *Hitchhiker's Guide*. Celles-ci sont parfois reproduites telles quelles, comme dans le chapitre quinze, et, parfois, elles font l'objet de commentaires, à l'instar du passage mentionnant l'alcool au début du chapitre deux. Signalées par une mise en italique systématique, ces bribes peuvent également être accompagnées d'apostrophes sous la forme de l'emploi du pronom « vous » : « *The Guide also tells you on which planets the best Pan Galactic Gargle Blasters are mixed, how much you can expect to pay for one and what voluntary organizations exist to help you rehabilitate afterwards*⁶² ».

L'utilisation d'un pronom de la seconde personne, bien que moins marquante que l'usage d'un pronom de la première personne, renvoie à l'idée que le texte s'adresse sciemment à un narrataire. Le narrateur ne s'efface plus derrière le récit, il s'y intègre discrètement, ce qui soulève la question de savoir qui parle. Le « vous » sous-entend que les explications du contenu du *Hitchhiker's Guide* sont fournies par une entité qui estime qu'elles sont nécessaires et destinées à un public, ce qui va en l'encontre du pacte de lecture de la narration hétérodiégétique.

Martians, Go Home présente une voix narrative ambiguë qui dissémine des interventions diégétiques à valeur variable. Le roman commence par un prologue, dans lequel un narrateur personnifié par le pronom « nous » se manifeste, notant à propos de l'invasion : « *Yes, we should have been prepared*⁶³ ». Ce « nous » initial n'est pas un nous de majesté, il inclut le narrateur dans la diégèse, puisque ce dernier semble avoir vécu la venue des extraterrestres. Il oriente l'interprétation vers un narrateur homodiégétique, s'identifiant au reste de l'humanité par un « nous » universalisant. Mais à sa seconde apparition, le pronom change de valeur.

⁶² ADAMS, Douglas, *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, p.17, en italique dans le texte.

« *Le Guide vous disait également sur quelles planètes on fait les meilleurs Arrache-Boyaux Pan Galactiques, une estimation de ce que ça vous coûtera et les organisations bénévoles existantes pour vous aider à vous en remettre* ».

⁶³ BROWN, Fredric, *Martians, Go Home* (1955), New York, Ballantine Books, 1981, p.ix.

« *Oui, nous aurions dû être préparés* ».

La narration, après un court descriptif s'apparentant à un incipit théâtral, introduit Luke Devereaux, le héros. Dans la foulée, elle fait une pause pour répondre à l'interrogation virtuelle d'un narrataire hypothétique : « *Why do we start with him ? Why not ; we've got to start somewhere*⁶⁴ ». Ici, le « nous » n'est plus celui qui désigne un ensemble d'individus auquel s'associe l'énonciateur, mais, un nous de majesté, celui d'une énonciateur qui refuse le « je » qui individualise, au profit d'une instance plus vague et moins déterminée. Puis, par l'intermédiaire de la description extrêmement détaillée de Luke, elle affirme une focalisation omnisciente qui interroge son appartenance supposée à la diégèse.

Cette remise en question du narrateur homodiégétique se fait d'autant plus prégnante que ce « nous » narratif n'apparaît que rarement, laissant parfois sa place à un « je », « *Privacy, did I say ?*⁶⁵ », sans que son statut de personnage impliqué dans le récit soit spécifié dans le texte. Contrairement à « *The Men Who Murdered Mohammed* », dont le narrateur se caractérise comme un personnage spécifique à la toute fin, celui de *Martians, Go Home* reste indéterminé. Cette absence de personnification, ces vastes connaissances et ces interventions répétées déterminent au final un narrateur hétérodiégétique à focalisation omnisciente adepte des intrusions narratives. Ces dernières, qu'elles soient humoristiques ou sérieuses, renvoient le lecteur à la nature factice du texte, en brisant brutalement la logique narrative hétérodiégétique qui veut qu'un narrateur extérieur au récit n'y intervienne pas.

Suite à la demande de l'éditeur, qui estime que l'auteur doit suppléer « *the story with a postscript to tell us and your other readers the truth about this Martians*⁶⁶ », ce que Brown juge « unfair » (déloyal), l'auteur va mettre rétrospectivement en cause l'ensemble du pacte de lecture. Cette requête éditoriale découle de la fin ouverte du roman. Luke est arrivé à la conclusion que les Martiens sont le produit de sa seule imagination, il décide donc de se forcer à les faire partir, par la seule puissance de sa pensée. Mais cette tentative coïncide avec la mise en œuvre,

⁶⁴ *Ibid.*, p.3.

« Pourquoi commençons-nous avec lui ? Pourquoi pas ; nous devons bien commencer quelque part ».

⁶⁵ *Ibid.*, p.37.

« Ai-je parlé d'intimité ? ».

⁶⁶ *Ibid.*, p.163.

« l'histoire avec un post-scriptum pour nous raconter, ainsi qu'à tous vos autres lecteurs la *vérité* à propos de ces Martiens ».

En italique dans le texte.

pour se débarrasser des envahissants visiteurs, des plans de deux autres personnages, un sorcier africain et un inventeur amateur. Si bien que dans le « Postlogue », qui est la dernière partie fictionnelle de l'ouvrage, il est écrit : « *To this day, nobody knows why they came or why they left*⁶⁷ ». La conclusion première du roman est donc que nul ne sait ce qui a contribué ou non au départ des Martiens, ce qui laisse cours à toutes les suppositions.

Mais, finalement, le « Author's Postscript » clôt la question :

I had wanted to avoid being definitive here, for the truth can be a frightening thing, and in this case it is a frightening thing if you believe it. But here it is :

Luke is right ; the universe and all therein exists only in his imagination. He invented it, and the Martians.

But, then again, I invented Luke. So where does that leave him or the Martians ?

*Or any of the rest of you ?*⁶⁸

En ajoutant cette conclusion, Brown brise l'illusion référentielle sous la forme d'un ultime pied de nez. Après avoir choisi de ne pas donner de réponse claire sur les causes de la disparition des Martiens, il décide de court-circuiter totalement la portée immersive de son œuvre en soulignant sa nature littéraire : Luke est l'inventeur des Martiens, ce qui, malgré les éléments contradictoires, le désigne comme potentiel narrateur de l'histoire.

En rappelant que son œuvre est fictive et que Luke n'est lui-même que pure invention, Brown décrédibilise toutes les interprétations antérieures et invite à confondre narrateur et auteur, narrataire et lecteur, ce qui transforme certaines interventions narratives en métalepses. Néanmoins, ce retournement n'est pas cohérent avec la première intervention du « nous », dans le prologue, qui annonce que le

⁶⁷ *Ibid.*, p.161.

« À ce jour, personne ne sait ni pourquoi ils vinrent ni pourquoi ils repartirent ».

⁶⁸ *Ibid.*, p.163.

« J'avais voulu éviter d'être catégorique ici, car la vérité peut être une chose effrayante, et dans le cas présent c'est une chose effrayante si vous y croyez. Mais maintenant la voici : Luke a raison ; l'univers et tout ce qui s'y trouve existent seulement dans son imagination. Il l'a inventé, et les Martiens avec.

Mais cependant, *j'ai inventé Luke*. Quelle place cela laisse-t-il donc pour lui *ou* les Martiens ?

Ou pour n'importe lequel d'entre vous ? ».

En italique dans le texte.

narrateur a vécu l'invasion au même titre que n'importe quel personnage. Brown s'offre le plaisir de taquiner son lectorat sur la question de la vérité dans la littérature. Puis il escamote cette interrogation sur son œuvre, qu'il estime manifestement superfétatoire, au profit d'un questionnement à la portée plus philosophique, (le lecteur est-il lui-même sûr de sa propre existence ?), mais qui tient, dans le contexte, plus du jeu d'esprit que d'une réelle interrogation métaphysique.

L'humour extradiégétique peut également se rendre plus acceptable en étant d'une certaine utilité diégétique, comme apporter des informations sur un personnage, clarifier une situation ou rendre compte d'une ambiance. Dans *Le Temps du Twist*, Orlando prend à part Anita pour lui demander un service. Ils discutent de la possibilité que la jeune fille, peu regardante sur ses partenaires sexuels, fasse perdre sa virginité à Antonin pour le rendre moins obsédé par la question, et, par conséquent, moins idiot. La narration se fend alors d'un commentaire peu flatteur à son sujet, « Anita fit mine de réfléchir, ce qui représentait de loin son rôle de composition le plus médiocre⁶⁹ », qui renforce sa caractérisation de fille stupide et non dépourvue de prétention. Une confirmation qui a son importance, alors que leur voyage temporel vire de plus en plus au cauchemar.

OFF, le robot qui accompagnait le groupe, est devenu fou. Il s'est enfui avec la voiture-machine à voyager dans le temps et a provoqué un paradoxe temporel qui est en train de détruire des pans entiers du futur. 42-crew, qui a réussi à retourner chez eux, leur envoie les résultats des courses hippiques afin qu'ils aient de quoi vivre. Mais Anita joue en secret de grosses sommes et se fait repérer par les bookmakers, elle est alors prise en otage par le détective privé Vicars, ce qui oblige ses amis à révéler la vérité. À l'issue d'une conversation crispée, il leur demande de choisir entre lui donner la Buick ou laisser Anita mourir. L'entretien se conclut de la manière suivante : « Il lâcha un rot satisfait et quitta l'appartement. Il prenait donc l'habitude d'abandonner derrière lui une atmosphère consternante...⁷⁰ ». En associant la locution verbale « prendre l'habitude » et la conjonction de coordination « donc », l'humour sous-entend la mise en place d'un cycle logique, mais n'est en fait que le constat d'une atmosphère particulière. Cette conclusion, qui est en porte-à-faux avec la tension précédente, en minore subtilement la pression émotionnelle, en affichant une normalisation trompeuse.

⁶⁹ HOUSSIN, Joël, *op. cit.*, p.152.

⁷⁰ *Ibid.*, p.198.

L'importance de la portée distanciative de l'humour croît avec sa gratuité. À tout moment, une voix narrative, même lorsqu'elle n'affiche pas ostensiblement sa subjectivité, peut se mettre en avant en produisant des traits d'humour, des petites remarques qui se détachent du reste de la narration par une prise de recul soudaine et marquée. Dans *Who goes here ?*, l'humour repose principalement sur un décalage constant et subtil entre ce qui se déroule et ce que la narration en fait ressortir. Peu important les malheurs arrivant au héros, ceux-ci sont toujours traités avec distance et minimisés par le choix du vocabulaire ou des comparaisons. Ce manque d'empathie perpétuel, qui se traduit par l'insertion de petites remarques déplacées au vu du contexte ou par le choix d'un vocabulaire neutre, là où une connotation émotionnelle est attendue, jalonne quasiment tout le récit d'humour de tous types et de toutes valeurs.

Cependant, cette retenue est parfois mise à mal par un commentaire humoristique gratuit glissé au détour du texte par la narration. Dans un restaurant chic, un serveur présente à Peace un bébé homard aspatrien, qu'il fait grandir grâce à une machine temporelle, ce qui modifie sa conformation : « *It was also becoming more complicated in shape, sprouting legs, pincers, feelers and eye-stalks in a profusion which would have shamed or terrified any Earth-type lobster*⁷¹ ». Sans aucun intérêt diégétique, cette petite remarque sur le ressenti potentiel d'un homard terrestre face à un homard extraterrestre n'a aucune autre valeur que ludique. En revanche, elle souligne la présence d'une entité inconnue, capable d'un jugement de valeur et qui n'appartient à aucun personnage.

De même dans ce passage de *La Nuit des temps*, la voix narrative se laisse aller à un commentaire gentiment moqueur :

- Madame, vous avez demandé à faire partie de l'expédition chargée d'élucider ce qu'on appelle le mystère du pôle Sud. Vous espérez donc trouver des traces humaines sous 1000 mètres de glace ?

L'ethnologue sourit.

- S'il y a une ville, elle n'a pas été construite par des pingouins...

⁷¹ SHAW, Bob, *op. cit.*, p.115.

« Il prenait également une forme plus compliquée, des jambes, des pinces, des antennes et des pédoncules oculaires lui poussaient avec une abondance qui aurait embarrassé ou terrifié n'importe quel homard terrien ».

Il n'y a pas de pingouins au pôle Sud, il n'y a que des manchots. Mais une ethnologue n'est pas forcée de le savoir⁷²

Cette petite pointe malicieuse, qui met en avant les connaissances du narrateur et l'ignorance de l'ethnologue, ne constitue pas un trait d'esprit, puisqu'il ne s'agit que du constat indulgent d'une erreur amusante et déjà pardonnée. En revanche, elle soulève une question : qui prend à sa charge cette remarque et pourquoi ce choix de formulation ? Ce type de trait humoristique est révélateur de la présence de l'auteur qui se dissimule derrière la convention narrative. En introduisant un humour sans valeur diégétique, l'auteur crée une situation entièrement destinée à son plaisir ludique. Le récit passe au second plan, seul compte l'humour qui affirme le pouvoir démiurgique de l'auteur sur son œuvre.

❖ La saturation informative.

La *saturation informative* est l'un des outils classiques de l'humour, elle consiste à adjoindre au récit des renseignements peu pertinents, voire totalement superflus, en quantité infime ou importante. Offrant de nombreuses possibilités d'expression, la saturation informative peut prendre plusieurs formes. La plus discrète est la digression, qui ne se différencie pas formellement du reste du récit, et la plus évidente est le renvoi en note de bas de page, qui sépare clairement les différents propos. Entre les deux se situent les parenthèses et les tirets, qui isolent tout en restant dans le corps du texte.

De manière générale, la mise entre parenthèses concerne des données qui se signalent par une certaine contingence. Lorsqu'elle est utilisée dans un registre non-risible, elle agit le plus souvent dans le cadre intradiégétique et amène un léger complément de renseignement qui peut, par exemple, étayer des propos : « *Sixty-one similars — so similar that most of their ostensible mothers cannot tell them apart. (They will deny that, but it is true.)*⁷³ » ou avoir une fonction didascalique, « C'est

⁷² BARJAVEL, René, *La Nuit des temps*, op. cit., p.41-42.

⁷³ WYNDHAM, John, *The Midwich Cuckoos* (1959), Harmondsworth, Penguin Books, 1978, p.101.
« Soixante-six semblables – tellement semblables que pour la plupart leur prétendues mères sont incapables de les différencier. (Elles le nieront, mais c'est la vérité.) »

dégueulasse ! réagit-elle. De l'assassinat pur et simple ! (Une soudaine angoisse voila son regard)⁷⁴ ». Bien que les parenthèses ne dissocient pas totalement le supplément d'information et qu'elles soient généralement courtes, elles créent tout de même une brève suspension de la narration. L'humour met cette dernière à profit pour annexer du contenu additionnel superflu.

L'utilisation humoristique des parenthèses ne relève pas nécessairement d'une saturation informative purement gratuite. Elle présente parfois un lien avec l'action qui se déroule, la vision du personnage, l'avancement de l'intrigue ou encore la mythologie du récit. Dans ce passage de *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* : « *Trillian punched up the figure. They show two-to-the-power-of-Infinity minus one to one against (an irrational number that only has a conventional meaning in Improbability physics)*⁷⁵ », la parenthèse apporte une information supplémentaire sur le résultat annoncé par l'ordinateur. Néanmoins, ce contenu n'amène aucun éclaircissement réel, puisqu'il ne permet pas de comprendre plus avant la signification du nombre. Au contraire, il insiste sur son aspect incompréhensible, « irrational number », tout en évacuant son illogisme par une normalisation illusoire « a conventional meaning ». La parenthèse sert à introduire un humour absurde pseudo-informatif.

Dans le discours direct et les œuvres à focalisation interne, les parenthèses ont fréquemment une fonction d'aparté. Prises en charge par le personnage producteur, elles peuvent même améliorer le processus d'identification du lecteur en travaillant par sympathie : la pensée parasite ou la légère déviation dans un discours, pour nuancer un fait par exemple, sont des phénomènes qui sont expérimentables dans la vie courante. Lorsqu'elles servent à évaluer une situation, leur justification se trouve dans la dynamique diégétique : en aménageant une courte pause dans la suite des événements, elles ouvrent la voie à la réflexion. Cette dernière peut être propice à la mise à distance humoristique, comme dans cet extrait de *Le Cimetière des astronefs* de Pagel :

a) Descendre les flics. (Faut pouvoir.)

⁷⁴ WAGNER, Roland, *La Sinsé gravite au 21*, op. cit., p.178.

⁷⁵ ADAMS, Douglas, *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, op. cit., p.87.

« Trillian tapa les chiffres. Ils affichèrent deux-puissance-l'infini moins un contre un (un nombre irrationnel qui n'a une signification conventionnelle qu'en physique de l'Improbabilité) ».

- b) S'engager dans un amas de météorites en espérant être plus doué que les flics pour le pilotage. (Aléatoire.)
- c) Se rendre. (Désagréable et, la plupart du temps, définitif.)
- d) Passer dans l'hyperespace. (Cool.)⁷⁶

Le narrateur autodiégétique se fend ici de commentaires non essentiels à l'intrigue, mais qui apportent une plus-value humoristique en introduisant un décalage entre la situation réelle et la désinvolture avec laquelle elle est traitée.

Les parenthèses peuvent aussi n'avoir qu'une valeur ludique. Elles travaillent alors uniquement dans un intérêt humoristique. Ainsi, lorsque Walter Bing, le personnage focalisateur de *Pardon, vous n'avez pas vu ma planète ?*, mentionne le travail des créateurs de son enveloppe charnelle humaine, il précise en style indirect libre : « Il y avait vraiment n'importe quoi, là-dedans, sauf peut-être *Les Rois de l'Opérette* (cinq 33 tours, coffret Grand Luxe)⁷⁷ ». La parenthèse relève de la plus pure gratuité, elle majore l'image amusante provoquée par la formulation sans apporter la moindre information.

De même, dans la nouvelle « Panique à New York » de Pohl :

D'habitude, ce n'était pas du courrier qu'ils distribuaient, mais plutôt [...] des numéros pavoisés de signets de l'un des trois cents et quelques périodiques auxquels l'institut était abonné, chacun d'eux assorti d'une liste de gens qui devaient le consulter (Ce qui donnait une chance de lire en avril le numéro de janvier)⁷⁸

La remarque entre parenthèses ne se rapporte en rien ni à l'histoire, ni à la xéno-encyclopédie. S'il est possible d'entrevoir une petite moquerie sur certains systèmes administratifs, il ne s'agit en aucun cas d'une remarque à dominante satirique. En fonction du lecteur, le rapport qui s'établit est d'accointance ou de reconnaissance ;

⁷⁶ PAGEL, Michel, *Le Cimetière des astronefs* (1991), *Les Escargots se cachent pour mourir*, Le Béalial', 2011, p.96.

⁷⁷ OTTUM, Bob, *op. cit.*, p.161.

⁷⁸ POHL, Frederik, « Panique à New York » (1984), *Les Annales de la cité*, Denoël, coll. Présence du futur, 1987, p.45, traduction de William Desmond.

qu'il se sente concerné ou non par la remarque, elle ressort d'une dérision sociétale sans agressivité et sans fonction diégétique.

Même si la plupart restent courtes, il arrive que certaines parenthèses, principalement dans les narrations hétérodiégétiques, soient plus intrusives, tant en terme de longueur qu'en terme d'impact sur le récit :

The lever snapped off. The ship twisted sharply and rocketed upwards. The crew were hurled violently back across the cabin. Ford's copy of The Hitchhiker's Guide to the Galaxy smashed into another section of the control console with the combined result that the guide started to explain to anyone who cared to listen about the best ways of smuggling Antarean parakeet glands out of Antares (an Antarean parakeet gland stuck on a small stick is a revolting but much sought after cocktail delicacy and very large sums of money are often paid for them by very rich idiots who want to impress other very rich idiots), and the ship suddenly dropped out of the sky like a stone⁷⁹

À un moment où l'action est prenante, la narration se fend d'un commentaire superfétatoire sur les goûts culinaires et la stupidité des gens fortunés. Le savoir déversé par le guide, qui constitue déjà en lui-même une séquence à potentialité humoristique, va être sur-humorisé par une précision aussi superflue qu'incongrue. Cette dernière noie, sous un humour d'humanité malvenu dans le contexte, les informations essentielles liées aux rebondissements : la perte de contrôle puis la chute du vaisseau.

Contrairement aux parenthèses, les notes de bas de page, courantes dans l'appareil critique, sont rarement utilisées dans le cadre d'un récit. Servant à donner une information connexe ou à développer une piste intéressante qui n'a pas sa place dans la dynamique de la réflexion, elles se présentent sous la forme d'un décrochage, signalé par un symbole et une ligne de démarcation, souvent renforcé par l'utilisation d'une

⁷⁹ ADAMS, Douglas, *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, op. cit., p.109.

« Le levier se cassa net. Le vaisseau tourna brusquement et monta en flèche. L'équipage fut projeté violemment dans le fond de la cabine. L'exemplaire du Guide du voyageur galactique de Ford se fracassa contre une autre section de la console de pilotage, avec pour double résultat, que le guide commença à expliquer à qui voulait bien l'entendre le meilleur moyen pour faire sortir en contrebande hors de Antarès des glandes de perruche antaréenne (une glande de perruche antaréenne plantée au bout d'un bâtonnet est un révoltant, mais particulièrement prisé, délicat apéritif et de grosses sommes d'argent sont souvent dépensées pour en obtenir par de très riches idiots qui veulent impressionner d'autres très riches idiots), et que le vaisseau se mit soudain à tomber dans le ciel comme une pierre ».

typographie différente. Comme elles marquent une véritable rupture visuelle dans la trame narrative, elles ont un impact négatif sur l'illusion romanesque. En effet, si elles sont acceptables dans une narration homodiégétique ou autodiégétique ultérieure, qui s'assument toutes deux comme un récit, elles le sont difficilement dans les autres types de narration, car elles mettent en perspective celui-ci en signifiant l'aspect factice de sa construction. De plus, elles cassent le rythme de l'intrigue et affaiblissent l'attention du lecteur en le détournant des événements.

Douglas Adams propose l'utilisation la plus significative de la note de bas de page. Il la fait intervenir à n'importe quel moment et lui octroie souvent un volume conséquent, sans tenir compte de son impact sur le récit. Juste avant la destruction de la Terre, Arthur et Ford ont réussi à embarquer furtivement sur un vaisseau spatial vogon :

Prostetnic Vogon Jeltz was fairly typical Vogon in that he was thoroughly vile. Also, he did not like hitchhikers.

*Somewhere in a small dark cabin buried deep in the intestines of Prostetnic Vogon Jeltz's flagship, a small match flared nervously. The owner of the match was not a Vogon, but he knew all about them and was right to be nervous. His name was Ford Prefect.**

**Ford Prefect's original name is only pronounceable in an obscure Betelgeusian dialect, now virtually extinct since the Great Collapsing Hrungr Disaster of Gal./Sid./Year 03758 which wiped out all the Praxibetel communities on Betelgeuse Seven. Ford's father was the only man on the entire planet to survive the Great Collapsing Hrungr Disaster, by an extraordinary coincidence that he was never able satisfactorily to explain. The whole episode is shrouded in deep mystery : in fact no one ever knew what a Hrungr was nor why it had chosen to collapse on Betelgeuse Seven particularly [...]*

Because Ford never learned to say its original name, his father eventually died of shame, which is still a terminal disease in some parts of the Galaxy⁸⁰

⁸⁰ ADAMS, Douglas, *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, op. cit., p.40-41.

« Le Prostetnic Vogon Jeltz était un Vogon assez typique dans le sens où il était ignoble de fond en comble. En outre, il n'aimait pas les astrostoppeurs.

Quelque part, dans une petite cabine sombre profondément enfouie dans les intestins du vaisseau amiral du Prostetnic Vogon Jeltz, une petite allumette s'embrasait nerveusement. Le propriétaire de l'allumette

Alors que l'avenir des protagonistes, coincés dans le vaisseau d'une race extraterrestre longuement décrite comme fondamentalement exécrationnelle et stupide, semble des plus sombres, la note de bas de page interrompt brusquement la narration. Elle déverse une grande somme d'informations sur le passé de Ford, non seulement sans aucun lien avec la situation présente, mais en outre absolument oiseuses quant à construction du personnage. Jamais exploitées par la suite, les anecdotes rapportées par la note de bas de page sont un exemple parfait de l'utilisation de la saturation informative au service d'un humour purement ludique.

Moins marquée typographiquement que les parenthèses ou la note de bas de page, la digression est une arme de choix pour multiplier le potentiel humoristique d'une œuvre. Par nature, l'humour a une tendance digressive puisqu'il rajoute un sens second et véritable à un sens premier et faussé. Cette tendance se confirme dans son mode de fonctionnement : même à petite échelle, l'humour travaille par adjonction. Dans « Panique à New York », le récit commence avec une description des diverses mutations de la ville. Tandis qu'elle aurait pu se contenter d'être factuelle, la narration endosse de temps à autre la fonction d'instance de distanciation pour ajouter des commentaires humoristiques : « Reste bien entendu la criminalité. Elle a toujours existé. En 1643, les Indiens ont scalpé un hollandais en bas de Broadway. Les Hollandais se sont vengés, et le match s'est soldé par un score de 200 à un en leur faveur⁸¹ ». Ce trait d'humour noir et pince-sans-rire n'a pas d'importance narrative, sa suppression n'altérerait pas le texte, il constitue une manière particulière de faire passer une information accessoire mais signifiante.

n'était pas un Vagon, mais il savait tout sur eux et avait bien raison d'être nerveux. Son nom était Ford Prefect.*

*Le vrai nom de Ford Prefect est seulement prononçable dans un obscur dialecte Bételgeusien, qui est pratiquement éteint aujourd'hui suite au Désastre de la Grande Chute des Hrungr en 03758 Gal./Sid./Années, qui anéantit toute la communauté des Praxibetel sur Bételgeuse Sept. Le père de Ford fut la seule personne sur toute la planète à survivre au Désastre de la Grande Chute des Hrungr, par une coïncidence extraordinaire qu'il ne parvint jamais à expliquer de manière satisfaisante. L'épisode entier reste voilé d'un profond mystère : en fait personne ne sut jamais ce qu'était un Hrungr ni pourquoi ils avaient choisi de chuter sur Bételgeuse Sept en particulier [...]

Parce que Ford n'apprit jamais à dire son vrai nom, son père mourut finalement de honte, laquelle reste un mal mortel dans certains coins de la Galaxie »

⁸¹ POHL, Frederik, « Panique à New York », *op. cit.*, p.14.

La digression est parfois filée, elle réapparaît épisodiquement dans le récit comme un leitmotiv humoristique. Lorsque le village de Midwich se réveille de l'évanouissement collectif, il compte ses morts. Parmi ceux-ci, l'un bénéficie d'une attention particulière : « *Another farm-hand, Herbert Flagg, had been discovered dead from exposure in close, and not easily explained, proximity to the cottage occupied by Mrs Harriman, whose husband was at work in his bakery at the time*⁸² ». En feignant d'ignorer la réponse, pourtant évidente, Richard Gayford, le narrateur autodiégétique ultérieur, se fend d'une pointe malicieuse pleine de grivoiserie, qui invite le lecteur à laisser vagabonder son imagination. Cet aparté sur Mme Harriman refait surface quelques pages plus loin. Le narrateur exploite de nouveau un humour pince-sans-rire, affectant l'indifférence pour l'explication la plus rationnelle, afin de mieux susciter la complicité amusée du narrataire : « *Mrs Harriman, the baker's wife, after thinking up a series of not very convincing circumstances which could have led to the discovery of Herbert Flagg's body in her front garden, had taken refuge in attack and was belabouring her husband with the whole of his known and suspected past*⁸³ ».

Toute digression ne participe pas nécessairement de la saturation informative. Elle peut également fournir des précisions essentielles sur le mode de l'humour. C'est le cas dans « *Button, Button* », lorsque le narrateur raconte comment la première invention de son oncle Otto a été détournée de sa visée initiale, mettre la musique à la portée de tous, pour en faire une arme létale. Tout en faisant rire par des remarques humoristiques, le narrateur livre des informations intéressantes pour comprendre l'enjeu du récit et expliquer, en partie, les réactions et les actes d'Otto dans la nouvelle. En revanche, lorsqu'elle en dépend, elle peut pousser très loin la quantité d'informations non pertinentes présentées, lesquelles peuvent créer une distorsion plus ou moins importante dans l'intrigue, tendant à la mettre à distance.

L'utilisation la plus systématique de la digression à grande échelle se trouve dans les ouvrages de la pentalogie de *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*. L'humour

⁸² WYNDHAM, John, *The Midwich Cuckoos*, op. cit., p.47.

« Un autre ouvrier agricole, Herbert Flagg, fut découvert mort de froid, à une très grande, et difficilement explicable, proximité de la maison occupée par Mme Harriman, dont le mari travaillait à la boulangerie à cette heure-là ».

⁸³ *Ibid.*, p.53.

« Mme Harriman, la femme du boulanger, après avoir imaginé une série d'explications pas très convaincantes qui auraient pu justifier la découverte du corps d'Herbert Flagg dans son jardin, avait trouvé refuge dans l'attaque et accablait son mari sur tout son passé connu ou suspecté ».

du premier tome repose en grande partie sur l'usage quasi systématique de la digression. Tous les *nova* prètent le flanc à des considérations annexes souvent disproportionnées, peu utiles voire totalement hors de propos. La présentation du « Babel fish », une créature extraterrestre permettant de communiquer au-delà de la barrière des langues, donne ainsi lieu à l'exposition d'une théorie sur la preuve de la non-existence de Dieu, qui se conclut sur une note d'humour absurde : « *Most leading theologians claim that this argument is a load of dingo's kidneys, but that didn't stop Oolon Colluphid making a small fortune when he used it as the central theme of his best-selling book Well That About Wraps It Up For God*⁸⁴ ».

La digression peut présenter un certain sens par rapport à l'intrigue, comme lorsque la narration se penche sur le cas des pires poètes de l'univers, ce qui se justifie par le désir du commandant vagon de faire profiter Arthur et Ford de ses œuvres, ou que, citant le guide, elle précise à propos du service marketing de la Sirius Cybernetics Corporation qu'il s'agit d'un « *bunch of mindless jerks who'll be the first against the wall when the revolution comes*⁸⁵ ». Mais le plus souvent, elle n'a qu'un intérêt ténu. Le chapitre trois de *Life, the Universe and Everything* réserve un chapitre entier sur le ciel de Krikket. Celui-ci arrive de manière totalement impromptue, au moment où, Arthur et Ford perdus dans les temps préhistoriques de la Terre, ont été aspirés par une anomalie spatio-temporelle. Interrompant le cours de l'action, il délivre une information d'une rare inanité sur une planète qui n'est jamais apparue dans le récit :

Important facts from Galactic history, number one :

(Reproduced from the Siderial Daily Mentioner's Book of Popular Galactic History.)

*The night sky over the planet Krikkit is the least interesting sight in the entire Universe*⁸⁶

⁸⁴ ADAMS, Douglas, *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, op. cit., p.52, en italique dans le texte.

« *Les plus éminents théologiens affirment que cette argumentation est un tas de foutaises, mais cela n'a pas empêché Oolon Colluphid de se faire une petite fortune en s'en servant comme thème central pour son dernier succès Bien Cela Règle la Question de Dieu* ».

⁸⁵ *Ibid.*, p.79.

« un tas de crétins sans cervelle qui seront les premiers à se prendre le mur lorsque la révolution viendra ».

⁸⁶ ADAMS, Douglas, *Life, the Universe and Everything*, Londres, Picador, 2002, p.15-16, en gras dans le texte.

« **Les faits éminents de l'histoire galactique, premier numéro :**

(Reproduit depuis l'Almanach Sidéral de l'Histoire Galactique Populaire.)

Phénomène que le chapitre cinq réédite quelques pages plus loin :

Important facts from Galactic history, number two :

(Reproduced from the Siderial Daily Mentioner's Book of Popular Galactic History.)

Since this Galaxy began, vast civilizations have risen and fallen, risen and fallen, risen and fallen so often that it's quite tempting to think that life in the Galaxy must be

(a) something akin to seasick – space-sick, time sick, history sick or some such thing, and

(b) stupid⁸⁷

Bien qu'ayant le même fonctionnement, les deux chapitres n'ont pas tout à fait la même valeur. Le premier révèle par la suite un rapport avec l'intrigue, qui ne justifie pas son irruption en début de roman, mais qui lui donne une signification. Le second est purement gratuit, il propose un humour d'humanité réflexif sur le fonctionnement étrange de l'univers, qui n'est pas inintéressant en lui-même, mais qui n'est pas réellement connecté au fil du récit.

La présence humoristique, la répartition diégétique et la saturation informative constituent des indices décisifs de l'humorisation d'un texte. Mais n'étant pas propres à la science-fiction, ils n'aboutissent pas à une spécification particulière au genre. Néanmoins, pour pouvoir prétendre à une exhaustivité maximale dans l'étude du rapport de l'humour et de la science-fiction, il faut tenir compte de ces expressions non caractéristiques, car elles participent à la perception du récit comme étant humoristique. Ce travail de clarification permet en outre d'aborder sans risque de confusion

Le ciel nocturne de la planète Krikket propose la vue la moins intéressante de l'Univers tout entier ».

⁸⁷ *Ibid.*, p.35, en gras dans le texte.

« Les faits éminents de l'histoire galactique, premier numéro :

(Reproduit depuis l'Almanach Sidéral de l'Histoire Galactique Populaire.)

Depuis que le commencement de cette Galaxie, de vastes civilisations se sont dressées puis effondrées, dressées puis effondrées, dressées puis effondrées si souvent qu'il est tentant de penser que la vie dans la Galaxie doit être :

(a) quelque chose comparable au mal de mer – au mal de l'espace, au mal du temps, au mal de l'histoire ou un truc du genre, et

(b) stupide ».

l'identification des agencements particuliers qui donnent naissance à un humour plus typiquement science-fictionnel.

b) L'humour science-fictionnel.

Une partie de la singularité de la science-fiction se manifeste dans l'existence de composantes originales, le *novum*, le segment didactique et la xéno-encyclopédie, qui permettent au lecteur d'identifier le récit comme appartenant au genre. Lorsqu'elles sont retravaillées par l'humour, elles prennent une valeur particulière, qui aboutit à la création d'un *humour science-fictionnel*. Ce dernier constitue l'une des variations de l'expression de l'humour dans le genre qui lui est entièrement propre.

❖ Le *novum*.

Le *novum* caractérise un récit comme étant science-fictionnel et déclenche une attente particulière vis à vis de celui-ci. Pour rappel, selon la définition qu'en donne Suvin, il est une « étrange nouveauté », qui consiste en l'ajout dans le texte d'un, ou plusieurs, élément insolite au regard de la société contemporaine au lecteur, ce qui a pour résultat de créer un effet de distanciation. Dans l'idéal, les textes de science-fiction ne devraient être composés que d'innovations, ainsi ils proposeraient à chaque fois la construction d'un monde entièrement inédit. Mais ce cahier des charges est impossible à remplir, et, au final, un bon récit de science-fiction se développe autour de *nova* inédits, tout en réutilisant intelligemment des *nova* anciens. En tant que pièce maîtresse dans la construction d'un récit, il est nécessairement impacté, d'une manière ou d'une autre, par l'introduction d'une volonté humoristique.

Avant d'étudier l'influence de l'humour sur le *novum*, il faut préciser que cette thèse introduit des modulations dans la notion aboutissant à une subdivision en trois classes qui exercent, chacune, une fonction différente au sein du récit.

➤ Le *novum* fondateur.

Le *novum fondateur* est à l'origine du récit, il justifie sa mise en œuvre en provoquant le décalage fondamental entre le monde du lecteur et celui de l'ouvrage. Il présente des caractéristiques extrêmement diversifiées. Il peut être simple ou posséder

des ramifications complexes, être donné comme évident dès l'ouverture de l'intrigue, ou, au contraire, n'apparaître que dans son cours, voire, pour certains textes à chute, ne se révéler entièrement qu'au moment de la surprise finale.

Le *novum* fondateur peut être simultanément à l'ouverture de l'intrigue. Généralement explicite, il se confond alors le plus souvent avec l'élément perturbateur qui déclenche les péripéties, comme dans *The Cuckoos of Midwich*. Vers le milieu du vingtième siècle, la vie des habitants d'un village anglais sans particularité remarquable est métamorphosée par le *novum* fondateur, un évanouissement collectif qui touche absolument toutes les créatures vivantes. Car celui-ci aboutit, chez les humains, à la naissance simultanée d'une soixantaine d'enfants absolument tous identiques.

Le *novum* fondateur peut également être antérieur au début du récit, dans ce cadre il est parfois explicite, à l'instar de celui de *Mindswap*, la possibilité d'intervertir deux esprits, qui est donné dès le premier paragraphe, « *Gentleman from Mars, age 43, quiet, studious, cultured, wishes to exchange body with similarly inclined Earth gentleman*⁸⁸ », mais qui préexiste à l'intrigue. Toutefois, le plus souvent, il est implicite. Le monde qui se développe autour de la prémisse novatrice est déjà constitué, déjà régi par des codes spécifiques que le lecteur va découvrir, analyser et juger au fur et à mesure. Le *novum* fondateur de *Le Temps du Twist*, le virus Zapf, est antécédent à l'histoire. Le récit débute *in medias res*, les conséquences de l'infection étant connues et intégrées depuis longtemps dans la société d'Antonin. La maladie n'est pas l'élément qui provoque les péripéties, elle déclenche en revanche la construction d'un univers différent, qui élabore le contexte nécessaire pour justifier l'intrigue.

Il est parfois au centre de l'ouvrage comme dans *Who goes here ?*. La motivation fondamentale de Warren est la recherche de sa mémoire totalement perdue, « *A smothering sense of panic developed within him as he discovered he had no memories at all of a previous life* ». Cette disparition est consécutive à son engagement dans la légion, « *“why did men join the French Foreign Legion ?” “To Forget”*⁸⁹ », car cette dernière utilise une machine qui efface les souvenirs peu glorieux, « *“Yes. Bleep ! The*

⁸⁸ SHECKLEY, Robert, *Mindswap* (1966), New York, ORB Book, Tom Doherty Associates, 2006, p.1.
« Gentleman de Mars, âge 46 ans, calme, sérieux, cultivé, souhaite procéder à échange de corps avec un gentleman de la Terre ayant mêmes inclinations ».

⁸⁹ SHAW, Bob, *op. cit.*, p.8-9.

« Un étouffant sentiment de panique grandissait en lui tandis qu'il découvrait qu'il ne lui restait plus aucun souvenir de sa vie précédente ».

« “pourquoi un homme rejoignait-il la Légion Étrangère ?” “Pour oublier” ».

« “Oui. Biiip ! Et le fardeau dévastateur de la culpabilité et de la honte est chassé de votre âme.” ».

crushing burden of guilt and shame is lifted from your soul. » », afin d'offrir une nouvelle vie, vierge de tout passé compromettant, à ses nouvelles recrues. À l'inverse dans *Mindswap*, l'échange de corps n'est qu'un vague prétexte pour justifier l'enchaînement de diverses séquences narratives. Il finit par disparaître durant un long passage, avant d'être subitement remis au centre pour clore l'intrigue.

Dans les ouvrages développant une présence humoristique, le *novum* fondateur ne porte pas nécessairement en lui-même une charge humoristique. C'est le façonnage qui est donné à ses conséquences qui va amener le rire. L'existence du voyage temporel, qui crée tout le cadre de *To Say Nothing of the Dog*, est un *novum* classique dans la science-fiction. Il est également une thématique récurrente dans l'œuvre de Connie Willis, qu'elle a traité dans la nouvelle « Les Veilleurs du feu », les romans *Doomsday Book*, *Blackout* et *To Say Nothing of the Dog* sur divers tons. Dans ce dernier, elle a fait le choix de le travailler avec un narrateur autodiégétique possédant des caractéristiques affiliées aux humoristes, ce qui l'amène à occuper à de nombreuses reprises la fonction d'instance de distanciation.

Si le *novum* fondateur humoristique est un marqueur déterminant, tout écrit possédant ce type de *novum* est obligatoirement humoristique, il n'est pas majoritaire au sein des récits enclins à l'humour. Parmi les romans, ils sont rares. Celui à valeur d'élément déclencheur de *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, la destruction de la Terre pour laisser place à une autoroute spatiale, est aussi original qu'anecdotique et cède vite la place aux diverses aventures et rencontres extraterrestres. En revanche, l'exploitation du *novum* fondateur à valeur d'élément perturbateur proposée par *Martians, Go Home* est extrêmement riche et intéressante.

En lui-même, ce *novum* n'est pas inédit, puisqu'il s'agit de l'invasion, par des Martiens, de la planète Terre, un sujet maintes fois traité. Facteur aggravant, l'aspect des Martiens est stéréotypé : « *the cliché turned out to be the truth. They really were little green men* ». Néanmoins, Brown adjoint à ce scénario rebattu, une originalité qui va en faire tout le sel et qu'il fait miroiter au lecteur : « *But with a difference, and what a difference. Nobody could have been prepared for that*⁹⁰ ». Alors que les extraterrestres

⁹⁰ BROWN, Fredric, *Martians, Go Home*, op. cit., p.ix.
« le cliché se révéla vrai. C'étaient vraiment de petits hommes verts ».
En italique dans le texte.

sont traditionnellement représentés comme des ennemis belliqueux, ayant pour but de faire main basse sur la Terre pour s'approprier ses richesses, asservir l'humanité, la détruire, voire la manger ; dans l'œuvre de l'auteur américain, ils changent de mode de fonctionnement et se dévoilent juste comme d'inopportunes et insupportables petites créatures.

À mille lieux du schéma traditionnel qui les imagine graves et mystérieux, les extraterrestres de Brown s'illustrent par un manque de politesse, une curiosité déplacée et un comportement odieux particulièrement bien assumé, « *“I like disliking people. I like quarreling”*⁹¹ ». Intangibles, capables de voir à travers la matière et d'usiter du « kwimming », une forme de téléportation reposant sur la force mentale ; ils s'installent par milliers dans l'intimité des gens, mettant leurs capacités d'extraterrestre au service de leur caractère fantasque et de leur goût de la plaisanterie douteuse. Ainsi, ils provoquent sans le moindre remords des accidents mortels par des apparitions imprévisibles :

*A great many people died in automobile accidents. Some Martians had kwimmmed themselves into moving vehicles, usually on the front seat alongside the driver. “Faster, Mack, Faster”, coming from what a driver thinks is an empty seat beside him is not conducive to his retaining control of the car, even if he doesn't turn to look*⁹²

Ce passage met particulièrement en lumière le fonctionnement de l'humour, ici de couleur noire. Présentant une situation qui n'a rien de drôle, le décès d'automobilistes innocents, il l'assortit d'une réflexion, sans doute pleine de bon sens, mais qui anéantit la charge émotionnelle qui doit théoriquement découler de l'idée de mort. Et ce trait d'humour n'est possible qu'en raison du *novum* fondateur choisi par l'auteur : l'extraterrestre plus envahissant qu'envahisseur.

« Mais avec une différence, et *quelle* différence. Personne ne pouvait être préparé à ça ». Cette phrase légèrement remaniée apparaît en accroche sur la couverture de la présente édition, ce qui est assez significatif de son importance dans le texte.

⁹¹ *Ibid.*, p.11.

« “J'aime détester les gens. J'aime me quereller” ».

⁹² *Ibid.*, p.20.

« Un grand nombre de gens mourut dans des accidents d'automobile. Certains Martiens avaient kwimmé à l'intérieur de véhicule en marche, le plus souvent sur le siège à côté du conducteur. “Plus vite, Mec, Plus vite”, venant de ce que le conducteur pense être une place vide à côté de lui, ne l'aide pas à garder le contrôle de son véhicule, même s'il ne tourne pas la tête pour regarder ».

Autre exemple, les Martiens, qui peuvent mentir lorsque cela les arrange, raffolent de dire toutes les vérités qui dérangent, prenant un malin plaisir à ne laisser aucun secret dans l'ombre au grand dam des militaires, puis du reste de la population :

Because quickly or slowly, according to how smart they were, they realized that there no longer were any secret, top or otherwise. Not from the Martians. Not, since the Martians loved to tattle, from anyone else.

*Not that, except for the sake of causing trouble, they had any interest in military matters per se*⁹³

Sans autre but apparent que celui d'étudier les humains et de s'amuser à leurs dépends, ils se révèlent être totalement hors de contrôle. Ce sont ces caractéristiques originales qui vont permettre une large introduction de l'humour dans l'œuvre. Les extraterrestres de *Martians, Go Home* transcendent toutes les grilles d'interprétation et de connaissance, ils offrent une large ouverture qui rend possible la création d'une multitude de situations, qui prêtent le flanc à un vaste panel d'humour. Tel la mise en abîme de son propre ouvrage, sous la forme d'un clin d'œil totalement ludique, lorsque Luke, enfin débarrassé de son Martien, se rend dans un restaurant et découvre que ceux-ci sont arrivés en nombre. À la grande surprise du serveur qui s'exclame alors : « *Mister, where were you last night ? Out on the desert alone without a radio or TV ?* »⁹⁴, ce qui constitue le plus exact résumé de la situation.

Evrard souligne à propos des nouvelles : « Qu'elle soit dynamique, centrée autour d'une intrigue qui surprend ou piège le lecteur ou au contraire statique, descriptive, évoquant des moments apparemment dérisoires, la nouvelle procède d'une **aventure unique**⁹⁵ ». En science-fiction, cette « aventure unique » est en grande majorité déterminée par le *novum* fondateur, qui cumule généralement la fonction

⁹³ BROWN, Fredric, *Martians, Go Home, op. cit.*, p.35-36.

« Parce que rapidement ou lentement, selon leur degré d'intelligence, ils réalisèrent qu'il n'*existait* plus maintenant aucun secret, qu'il soit top ou autre chose. Pas pour les Martiens. Ni pour personne d'autre, puisque les Martiens adoraient cancaner.

Sauf pour le plaisir de créer des ennuis, ils n'avaient pas le moindre intérêt pour les affaires militaires en elles-mêmes, ».

En italique dans le texte.

⁹⁴ *Ibid.*, p.18.

« Monsieur, où étiez-vous la nuit dernière ? Dehors seul en plein désert sans radio ni télé ? ».

En italique dans le texte.

⁹⁵ EVRARD, Franck, *La Nouvelle*, Seuil, coll. Mémo, 1997, p.28, en gras dans le texte.

d'événement déclencheur. Celui-ci est donc le cœur de l'intrigue et en détermine toute les événements. De la même manière que pour le roman, le *novum* fondateur peut être non humoristique, comme dans « Button, Button ». La dernière découverte de l'oncle Otto, « *"I can reach back into Time and bring things out of the past."*⁹⁶ », révélée tardivement par la nouvelle, justifie sa mise en œuvre sans présenter de caractère humoristique intrinsèque.

Il peut également être humoristique, ainsi, dans « Du pain par dessus la tête », Fritz Leiber propose un *novum* fondateur totalement inédit en imaginant la mise au point d'un pain ultra léger par une multinational, dont le secret de fabrication est l'hélium. Mais, suite à un problème d'approvisionnement, l'un des employés fait remplacer le gaz précité par de l'hydrogène. Ce geste entraîne l'envol et la dispersion aux quatre coins du globe de dizaines de milliers de pain possédant un potentiel explosif. Wyndham, dans « The Perfect Creature », opte pour la réinvention du mythe de l'être vivant fabriqué par un savant. Son fonctionnement est similaire à celui de *Martians, Go Home*, la nouvelle retravaille un *novum* classique, de manière originale. Une surprise, dont le narrateur se fait le relais :

*I don't know what I expected to see – nor quite what Alfred was hoping for.
But neither of us had breathe for comment when we did see what lumbered
towards us.*

*Dixon's "Perfect Creature" was a more horrible grotesquerie than I had ever
imagined in life or dreams⁹⁷*

Le portrait qui suit laisse le lecteur quitte de la traditionnelle anthropomorphie au profit d'un être de forme conique, doté d'une carapace, de trois jambes, trois yeux, quatre bras et pesant une tonne. Un physique, certes inhabituel, mais dont la description seule n'a pas de valeur particulièrement risible. La potentialité humoristique de la créature explose lorsque ses autres caractéristiques se révèlent.

⁹⁶ ASIMOV, Isaac, « Button, Button », *op. cit.*, p.37.

« "Je peux remonter dans le Temps et ramener des choses du passé." ».

⁹⁷ WYNDHAM, John, « The Perfect Creature », *op. cit.*, p.75.

« Je ne sais pas ce que je m'attendais à voir – ni exactement ce qu'espérait Alfred. Mais aucun de nous deux n'eut de souffle pour faire de commentaires lorsque nous vîmes ce qui marchait d'un pas lourd vers nous.

La "Créature parfaite" de Dixon était une grotesquerie plus horrible que tout ce que j'avais pu imaginer, dans la vie ou en rêve ».

Douée de la parole, elle possède une voix à faire trembler le plancher et fait montre d'un caractère difficile. Le facteur plus particulièrement déclencheur de l'humour est son obsession délirante de posséder un compagnon due à un surdosage hormonal et qui l'amène à s'enfuir de sa cage pour capturer Alfred, le co-équipier du narrateur. Un problème traité avec une certaine désinvolture par son créateur, plus concerné par les ratés de son œuvre que par le futur du jeune homme : « *“Ah, that must have been it ! I must have calculated the hormone requirement on the overall weight – including the carapace. Of course ! What a ridiculous slip to make ! Tch-tch ! I should've done much better to keep to the original parthenogen – Good heavens !”*⁹⁸ ».

➤ Le *novum* majeur.

Tout comme le *novum* fondateur, le *novum majeur* impacte le récit. Qu'il soit ponctuel, épisodique ou récurrent, il possède une influence sur l'intrigue, dont l'importance peut se révéler immédiatement ou se dévoiler par la suite. Son existence peut avoir un lien plus ou moins explicite avec le *novum* fondateur, comme il peut être un ajout purement indépendant. Contrairement au *novum* fondateur qui, le plus fréquemment, ne provoque le rire qu'en raison du traitement de ses conséquences ; le *novum* majeur générateur d'humour est créé dans le but de faire rire, soit qu'il comporte en lui-même une charge humoristique, soit qu'il permette de mettre en œuvre une situation propice à l'humour. En raison du resserrement du récit propre à la brièveté de la nouvelle, il est plus rare d'y rencontrer un *novum* majeur. Ce dernier, qui présente un afflux, parfois important, d'informations supplémentaires à assimiler, n'est pas forcément compatible avec la concentration autour de la résolution de l'intrigue voulue par le genre.

Un *novum* majeur peut endosser la fonction d'élément déclencheur. Pour son anniversaire, Orlando laisse Antonin choisir une voiture dans son garage et lui offre. Mais à la première utilisation de l'autoradio, ils sont propulsés dans le passé, « - La radio de la Buick joue le rôle d'un multiswitcher temporel, expliqua tranquillement 42.

⁹⁸ *Ibid.*, p.81.

« “Ah, ça doit être ça ! J'ai dû calculer le besoin en hormone en fonction du poids total – *en incluant* la carapace. Bien sûr ! Quelle erreur ridicule ! Tss-tss ! J'aurais mieux fait de m'en tenir à mon idée originelle de parthénogénèse – Bonté divine ! ” ».

En italique dans le texte.

Elle nous envoie à l'endroit et à la date des concerts qu'elle diffuse⁹⁹ ». Dans *Le Temps du Twist*, c'est ce *novum* majeur qui prend en charge le basculement de l'intrigue. Le monde initial, où les humains sont alcooliques par nécessité pour ne pas devenir un zombie, est familier aux personnages, le voyage dans le temps est un facteur inattendu, autant pour eux que pour le lecteur, qui les amène à vivre de grandes aventures.

Le *novum* majeur est souvent l'occasion d'introduire dans le récit un leitmotiv ou un basculement humoristique. Le *Hitchhiker's Guide* intervient régulièrement dans la trame romanesque (bien que de manière décroissante au fur et à mesure des ouvrages) et offre quasi systématiquement l'occasion d'une séquence humoristique. Dans *To Say Nothing of the Dog*, lorsqu'un voyageur temporel effectue un trop grand nombre de sauts, il est atteint par une sorte de décalage temporel appelé « time-lag ». Celui-ci se manifeste par divers symptômes tels que « *a tendency to maudlin sentimentality, like an Irishman in his cup or a Victorian poet cold-sober* », « *difficulty in distinguishing sounds, fatigue* », « *Tendency to become distracted by irrelevancies. Slowness in answering. Blurred vision*¹⁰⁰ ». Cette indisposition qui aurait pu être totalement anodine ou relever d'un amusant aparté, va orienter et nourrir le récit durant les trois premiers chapitres, avant de ressurgir quelques temps plus tard.

Alors qu'il se trouve à Conventry, en plein Blitz, à la recherche d'un récipient nommé « the bishop's bird stamp », Ned est pris d'une terrible crise de « time-lag ». Rapatrié au vingt-et-unième siècle, il assiste à la préparation de son voyage vers l'époque victorienne dans un état second. Pris de délire, il laisse échapper une série d'information de la plus haute importance, dont son ordre de mission :

“There's nobody else to send,” Mr. Dunworthy said. “Ned, listen carefully. Here's what I want you to do. You'll come through on June the seventh, 1888, at ten A.M.. The river is to the left of the dessert fork, which is used for gateaux and puddings. For such desserts as Muchings End, the dessert knife is used with...”

⁹⁹ HOUSSIN, Joël, *op. cit.*, p.73.

¹⁰⁰ WILLIS, Connie, *To Say Nothing of the Dog*, *op. cit.*, p.9.

« une tendance à un sentimentalisme larmoyant, digne d'un Irlandais noyé dans son verre ou d'un poète victorien à jeun », « difficulté à distinguer les sons, fatigue », « Tendance à être distrait par des détails sans importance. Lenteur dans les réponses. Vision brouillée ».

*Knife. Nice. Naiads. That was what they were called. Hylas and the Naiads.
He went to fill his water jug, and they pulled him into the water with them,
down and down, their hair and their wet sleeves twining about him*¹⁰¹

Les effets secondaires du « time-lag » offrent une matière dense pour créer de la potentialité humoristique comme l'illustrent les nombreux ratés de Ned au début de l'intrigue et l'attitude extravagante de Verity de la fin de la page 253 à la page 260. Les accès de sentimentalisme, les pensées parasites ou encore les incompréhensions liées aux difficultés auditives offrent un terrain idéal à l'incongruité et aux remarques intempestives.

Le *novum* majeur peut innover tout un récit, allant, dans certains cas, jusqu'à influencer sa réception. Par exemple, *Cat's Cradle* de Vonnegut débute par l'avertissement suivant :

Nothing in this book is true.

“Live by the foma¹ that make you brave and kind and healthy and happy.”

The Books of Bokkonon. I : 5

¹ *Harmless untruths*¹⁰²

Mise en exergue de l'ouvrage, cette déroutante affirmation interpelle le lecteur. En effet, rares sont les auteurs qui rejettent d'emblée le pacte de lecture pour affirmer le caractère factice de leur œuvre. Mais la citation qui suit met en doute cette première lecture. Manifestement outrancière et tirée d'un ouvrage imaginaire, elle permet au lecteur de réaliser que le roman a débuté sans qu'il s'en aperçoive.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.48.

«Il n'y a personne d'autre à envoyer,» répliqua M. Dunworthy. “Ned, écoutez-moi attentivement. Voilà ce que j'attends de vous. Vous arriverez le sept juin 1888, à dix heures du matin. La rivière est à la gauche de la fourchette à dessert, qui est utilisée pour les gâteaux et les poudings. Pour ces desserts, à Muchings End, le couteau à dessert est utilisé avec...”

Couteau. Noyau. Naïades. C'est comme ça qu'ils s'appelaient. Hylas et les Naïades. Il allait pour remplir sa cruche d'eau, quand elles l'ont attiré dans l'eau, de plus en plus profond, leur cheveux et leurs manches trempées entortillés autour de lui ».

¹⁰² VONNEGUT, Kurt, *Cat's Cradle* (1963), New York, RosettaBooks, 2000, p.10.

« Rien dans ce livre n'est vrai.

“Vivez par le *foma*¹ cela vous rend courageux et bon et bien-portant et heureux”

Les Livres de Bokkonon. I : 5

¹ Non-vérités inoffensives ».

En italique dans le texte.

Cat's Cradle est un récit autodiégétique écrit *a posteriori*, Jonas, le héros possède donc toutes les clefs des événements qui s'y déroulent. Mais, au lieu de s'engager à raconter la vérité, ce qui constitue l'accord théorique de base de l'autobiographie, il place ses écrits sous l'égide du « Bokononism », une nouvelle religion faite d'aphorismes et de préceptes divers, dont l'enseignement fondamental est le suivant :

The first sentence in The Books of Bokonon is this :

*“All of the true things I am about to tell you are shameless lies.”*¹⁰³

Le narrateur place son ouvrage, qui doit rendre compte au narrataire des événements qui l'ont conduit à l'écrire, sous l'égide du mensonge. L'humour tout comme le mensonge repose sur un double langage, il s'agit de faire croire à l'auditeur que le fond de la parole prononcée correspond à la réalité. La différence étant que l'humour, par l'intermédiaire de signifiants démasqueurs, appelle immédiatement à démentir le sens premier et incite à réfléchir au sens caché.

Jonas réinterprète les étapes de sa vie à l'aune du Bokononisme, ce qui explique des commentaires parfois surprenants et une interprétation des événements déroutante. Lorsqu'il rentre d'un voyage durant lequel il a rencontré des proches du professeur Hoenikker, l'un des inventeurs, dans la mythologie du récit, de la bombe atomique, il découvre son appartement dévasté par l'homme auquel il l'avait prêté. Le dégât le plus important est la mort de son chat, dont le cadavre a été traité sans vergogne : « *There was a sign hung around my dead cat's neck. It said, “Meow.”*¹⁰⁴ ».

Revisitée, cette scène cesse d'être la simple manifestation de la pure bêtise humaine. Elle se transforme aux yeux du narrateur en signe du destin : « *Somebody or something did not wish me to be a nihilist. It was Krebs's mission, whether he knew it or not, to disenchant me with that philosophy. Well done, Mr. Krebs, well done*¹⁰⁵ ». Le prisme du Bokononisme met à distance l'impact émotionnel de la situation. La mort du

¹⁰³ *Ibid.*, p.14.

« La première phrase dans *Le Grand Livre de Bokonon* est la suivante :

“Toutes les vérités que je m'apprête à vous enseigner sont des mensonges éhontés.” ».

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.72.

« Une pancarte était accrochée au cou de mon chat mort. Elle disait : “Miaou” ».

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.73.

« Quelqu'un ou quelque chose ne souhaitait pas que je sois nihiliste. C'était la mission de Krebs, qu'il en ait eu conscience ou non, de me détourner de cette philosophie. Bien joué, M. Krebs, bien joué ».

petit chat et le traitement humiliant de son cadavre se transforme en nécessité, grâce à cela, Jonas peut continuer à avancer sur le chemin de son destin, son *karass*. Le passage offre au lecteur un mélange grinçant entre un humour noir qui nourrit toute la scène et une réaction plutôt absurde, selon des critères extradiégétiques, du narrateur qui va jusqu'à féliciter le tortionnaire de son absence de décence.

➤ Le *novum* mineur.

À l'inverse des deux précédents, le *novum* mineur est contingent. Tous les éléments non nécessaires à l'intrigue, mais qui permettent d'asseoir la véracité de l'histoire, en donnant par exemple, une couleur locale, en font partis. Le *novum* mineur ne réclame pas toujours un développement important. Sa fonction principale est de générer des images nourrissant l'imagination du lecteur. Pour les mêmes raisons que pour le *novum* majeur, les nouvelles proposent moins de *novum* mineur que les romans. Néanmoins, ces derniers exerçant moins de contrainte sur le développement de l'intrigue, ils sont plus courants dans le genre que les premiers.

Un *novum* mineur à tendance humoristique peut agrémenter en quelques phrases l'idée d'un décor réellement exotique. Dans « Si vous étiez un Moklin » de Murray Leinster, le narrateur autodiégétique prévoit l'arrivée d'un astronave en observant le comportement des arbres, « Je suis donc là tout heureux quand je remarque que Sally – c'est l'arbre qui donne de l'ombre au Comptoir – commence à sortir ses racines du sol. Elle les enroule avec soin puis se met en marche¹⁰⁶ ». Ces arbres en apparence parfaitement normaux sont capables de se mouvoir lorsque le besoin s'en fait sentir. L'inspectrice Caldwell qui vient d'arriver sur la planète est effarée en voyant des arbres qui « reviennent en se dandinant à leur coin préféré¹⁰⁷ ». Le lecteur, lui, assiste amusé à une courte scénette à potentialité humoristique totalement dépayssante, lorsque les végétaux se chamaillent les meilleures places.

Le bestiaire de *Who goes here ?* offre une situation idéale pour confronter l'utilisation scénaristique d'un *novum* majeur et d'un *novum* mineur. En effet, pour illustrer les âpres vicissitudes du héros, l'auteur crée un vaste panel de créatures

¹⁰⁶ LEINSTER, Murray, « Si vous étiez un Moklin » (1951), *Ceux d'ailleurs*, Editions Opta, coll. Marginal Anthologie de l'imaginaire n°3, 1974, p.137, traduction de Bruno Martin.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.142.

extraterrestres toutes moins sympathiques les unes que les autres. Ainsi au début du chapitre cinq, se trouve un condensé des diverses bêtes qu'il combat dans le cadre de son engagement de légionnaire :

There were insects which actually thrived on being crushed underfoot, because their internal secretions could burn through a plastic sole in less than a second and also contained eggs which, on the instant of contacting flesh, produced hundreds of ravenous grubs which could reduce a human foot to a bootful of bones in less than a minute.

There were electric snakes, garrotte snakes and dagger snakes – all of which lived up to their names ; grenade birds, tomahawk birds and skullpeckers – all of which lived up to their names¹⁰⁸

D'une créativité démentielle, la faune de Threlkeld illustre la manière dont un auteur peut en quelques phrases mettre en place un environnement parfaitement original. En n'insistant pas sur l'aspect physique des créatures, mais sur leur nom et leur mode de vie, il fait travailler l'imagination du lecteur qui remplit le vide de sa propre vision.

Il est remarquable que la violente confrontation avec cet écosystème hostile, « *The denizens of the Threlkeldian jungle were so ferocious, ugly and diverse as to create the impression that Nature had made the world a kind of sampler of animal nastiness¹⁰⁹* », se fait dans un manque d'affect total. Ici l'humour joue sur l'absence d'implication émotionnelle, peu importe l'horreur de la situation, le style reste purement dénnotatif. À la description minutieuse de la barbarie des premiers animaux, succède une éliision totale du mode d'action des suivants par l'intermédiaire de l'expression « *all of which lived up to their names* », comme si, au final, tout était négligeable.

¹⁰⁸ SHAW, Bob, *op. cit.*, p.83.

« Il y avait des insectes qui prospéraient lorsqu'ils étaient écrasés sous le pied, car leurs sécrétions internes pouvaient brûler une semelle en plastique en moins d'une seconde et contenaient également des œufs qui, au contact de la chair, produisaient des larves par centaines qui pouvaient réduire un pied en une botte pleine d'os en moins d'une minute.

Il y avait des serpents-électriques, des serpents-garrots et des serpents-dagues – tous dignes de leur nom ; des oiseaux-grenades, des oiseaux-tomahawk et des picoteurs de crâne – tous dignes de leur nom ».

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.82.

«Les habitants de la jungle threlkeldienne étaient si féroces, laids et variés que cela donnait l'impression que la Nature avait fait de ce monde une sorte d'échantillon de la méchanceté animale ».

Cette rapide mais éloquente présentation du biotope extraterrestre se conclut par l'évocation de la « multichew ». Le portrait de cette dernière, bien que redoutable, va définitivement remettre en cause toute velléité de sentimentalisme. Plus développée que les autres créatures, en raison de son statut particulier pour Warren, la « multichew » ne bénéficie pas longtemps d'une image glaçante :

Peace's greatest dislike was reserved for the multichew, a composite beast which at first glance looked like a huge caterpillar, but whose segments were animals in their own right. Each module was roughly cheese shaped, with four powerful stubby legs, a vicious set of jaws, and neural interfaces on the upper and lower surfaces. Segments were dangerous enough as individuals – scuttling, malevolent footstools which were difficult to hit with rifle fire – but when ten or twelve of them formed a chain and became a full-blown multichew, their fearsomeness was increased in proportion. Peace had found it necessary to destroy at least half of the composite animal to bring it down, whereupon the undamaged segments would promptly separate and renew the attack from all sides. It was at this stage he felt a belated gratitude towards Savoury Shrimp Sauce Inc. for spending its meagre funds on protective cups rather than on more decorative but less functional items of apparel¹¹⁰

Il est difficile d'être attentif à la férocité d'un animal, lorsque celui-ci est assimilé à une chenille, insecte somme toute assez inoffensif, et que ses éléments hypothétiquement inquiétants, comme les dents, sont noyés entre deux comparaisons à potentialité humoristique, parlant de fromage et de repose-pieds. Celles-ci achèvent de briser la dimension effrayante. En projetant une image mentale risible, elles créent un appel d'air humoristique qui oblige le lecteur à se décoller du texte. Cette difficulté à

¹¹⁰ *Ibid.*, p.83-84.

« Peace réservait son plus grand ressentiment à la multimâche, une bête composite qui au premier regard ressemblait à une énorme chenille, mais dont chaque segment était un animal indépendant. Chaque module avait grossièrement la forme d'un fromage, doté de quatre jambes trappues et puissantes, d'un assortiment vicieux de dents et d'interfaces neurales sur les surfaces supérieures et inférieures. Les segments étaient assez dangereux individuellement – ils détalait, malveillants repose-pieds qui détalait et se révélaient difficiles à toucher avec un tir de fusil – mais quand une dizaine ou douzaine d'entre eux formaient une chaîne et devenaient une multimâche complète, sa dangerosité augmentait proportionnellement. Peace s'était retrouvé dans la nécessité de détruire au moins la moitié de l'animal composite pour pouvoir l'abattre, après quoi les segments intacts s'étaient séparés sur-le-champ et avaient recommencé à l'attaquer de tous les côtés. Ce fut à ce stade qu'il ressentit une gratitude tardive envers la société anonyme Savoureuse Sauce Salicoque pour avoir dépensé ses maigres ressources dans des coquilles de protection plutôt que dans des pièces d'habillement plus décoratives mais moins utiles ».

prendre au sérieux un danger pourtant réel est aggravée par la propre pondération du héros, qui tempère son ressentiment juste en raison du choix, judicieux à ses yeux, de l'équipement protecteur. Cette pointe d'humour trivial qui joue sur l'ellipse et la litote conclut la description, ainsi elle atténue durablement le fait que le commanditaire envoie des légionnaires sous-équipés affronter des êtres féroces et mortels.

Aussi terribles que puissent être les créatures de Threlkeld, leur présence se cantonne à ce début de chapitre et leur influence sur l'intrigue est quasiment nulle. Ce sont deux autres espèces, vivant sur une planète pacifiée, donc en théorie loin du champ d'action de la légion, qui se voient octroyer une dimension particulière avant même leur première apparition. Évoqués comme particulièrement effroyables, « *The throwrugs and the Oscars* », les carpettes¹¹¹ et les Oscars, marquent l'intrigue de leur empreinte. Les carpettes connues pour dévorer vif les hommes n'apparaissent que peu. En revanche, le héros va avoir à faire aux cruels et indestructibles Oscars à plusieurs reprises, au cours d'événements qui vont influencer sur le déroulement de l'intrigue. Quasiment chaque rencontre, réelle ou putative, avec ces extraterrestres est l'occasion pour Warren de s'enfoncer un peu plus avant dans les problèmes. Lesquels, loin de le rendre touchant, le mettent régulièrement dans des situations risibles, à l'instar de son voyage dans le temps installé sur les toilettes pour dames ou du détournement d'une navette spatiale peuplée de femmes d'un certain âge en croisière.

Tout comme les carpettes, les Oscars sont affublés d'un nom étrangement en porte-à-faux avec la crainte qu'ils inspirent. Cette dénomination surprenante doit faire surgir un écho chez un grand nombre de lecteur, et ce, avec raison :

“Supermen, sonny. Big guys with bald heads and muscles all over the place. They look like they’re made out of polished bronze.”
*“They sound like statues.”*¹¹²

Leur description ne laisse aucun doute quant à la pertinence de cette résonance. La dernière phrase explicite le lien entre les puissants extraterrestres et la

¹¹¹ « Les tapis volants » dans la traduction de Bruno Martin.

¹¹² *Ibid.*, p.99.

« “Des surhommes, fiston. De grands types avec des têtes chauves et des muscles partout. Ils ont l'air d'être faits de bronze poli.”

“On dirait des statues” ».

statuette remise lors de la cérémonie éponyme : les extraterrestres sont les statuettes des Oscars, mais vivants et en grandeur nature.

À la fois étrange et familière, cette créature interroge le sens à lui donner. Une dimension satirique ou parodique semble douteuse tant le texte et l'emploi de la créature sont éloignés de l'environnement d'origine de la statuette. Il s'agit sans doute d'une volonté purement ludique. L'usage inattendu d'un objet sorti de son contexte pour être transposé tel quel dans un milieu entièrement étranger, sur-imprime à une image fortement ancrée dans l'inconscient collectif, une valeur totalement en décalage avec celle qu'elle possède en réalité. Cette distorsion est telle qu'il agit comme un signifiant démasqueur. Le lecteur détecte derrière les Oscars une potentialité humoristique, mais sans que celle-ci soit ostensible. Du moins jusqu'au dernier chapitre, qui révèle la véritable nature des extraterrestres, les dédouanant subitement de toute cruauté.

- Le *novum*, élément de différenciation de l'humour et de la parodie.

Le *novum* est l'un des éléments qui permet de différencier la science-fiction à propension humoristique de la science-fiction parodique. Cette dernière n'engendre pas de *novum*, car ce n'est pas sa fonction première. Son rôle est de réutiliser, en les détournant, des stéréotypes, comme dans *What Mad Universe* de Brown. La parodie est incitative, elle appelle les auteurs à une plus grande vigilance quant au contenu de leur récit. En la soulignant, elle les invite à fuir la facilité. La confusion vient sans doute de l'exubérance créative du *novum* humoristique. Comme il peut jouer sur l'exagération, il laisse parfois à penser qu'il est parodique, ce qui n'est pas le cas. En effet, si l'humour science-fictionnel n'est pas exempt d'humour parodique, il est essentiel de ne pas faire l'amalgame entre les deux notions.

Là où la parodie forcit les traits saillants d'un *novum* mal ou surexploité, la réutilisation de *novum* préexistant par l'humour repose sur l'insertion d'un détail inattendu à porté humoristique qui leur insuffle une valeur inédite. Par exemple, l'extraterrestre de *Martians, Go Home* n'est pas une parodie. Si, le prologue souligne le manque d'originalité et rappelle que le petit homme vert est un stéréotype à l'état brut, le corps de l'œuvre offre une vision originale de l'extraterrestre et de l'invasion, juste en modifiant quelques paradigmes. En le considérant à l'aune de ces prédécesseurs, l'extraterrestre envahissant de Brown propose un renouvellement du *novum*.

De la même manière, l'androïde Marvin de Adams fournit une vision neuve du robot qui n'appartient ni au domaine de la parodie, ni à celui de la satire. Marvin ne puise pas sa source dans la contestation d'une tradition antérieure, il établit l'existence d'une nouvelle catégorie possédant des caractéristiques originales. Joyau de la firme *Sirius Cybernetique Corporation*, Marvin est un prototype révolutionnaire doté de GPP (*Genuine People Personalities*¹¹³), un système électronique qui lui donne volontairement un caractère humain. Si la thématique de l'humanisation est récurrente depuis l'invention de la figure robotique, la particularité de Marvin vient d'une personnalité pour le moins inattendue au vu des poncifs du genre.

En raison de son intelligent surdéveloppée, Marvin est non seulement dépressif, « *I think you ought to know I'm feeling very depressed* », mais il manifeste en plus un fort sentiment de supériorité. Ce qui le conduit à mépriser, plus ou moins ouvertement, l'humanité en général et les humains qui l'entourent, ainsi que leurs demandes, en particulier : « *With a microsecond pause, and a finely calculated micromodulation of pitch and timbre – nothing you could actually take offence at – Marvin managed to convey his utter contempt and horror of all things human*¹¹⁴ ». Le robot, initialement programmé pour être au service de l'humain, met toute la mauvaise volonté du monde à accomplir la moindre tâche, accompagne chaque sollicitation de récriminations. Le lecteur assiste amusé aux diverses réactions, entre apitoiement et exaspération, de l'équipage qui le côtoie. Son attitude à la fois typiquement humaine et totalement outrancière présente un terrain idéal pour la potentialité humoristique.

À la fin du premier tome, Arthur et ses acolytes sont aux prises avec des policiers chatouilleux de la gâchette. Alors que leur sort semble désespéré, les armes de leurs assaillants cessent soudain de fonctionner sans raison apparente. C'est Marvin qui va fournir l'explication de ce miracle :

“*That ship hated me*” [...]

“*You talked to it ?*” exclaimed Ford. “*What do you mean, you talked to it ?*”

¹¹³ ADAMS, Douglas, *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, op. cit., p.81.

« *Personnalité Humaine Authentique* ».

¹¹⁴ *Ibid.*, p.78.

« Je pense que vous devriez savoir que je me sens terriblement déprimé ».

« Avec une pause d'une micro-seconde, et une micromodulation finement calculée du débit et du timbre – rien dont on pourrait réellement s'offenser – Marvin arrivait à manifester son profond dégoût et sa totale horreur de toutes les choses humaines ».

“Simple. I got bored and depressed, so I went and plugged myself in to its external computer feed. I talked to the computer at great length and explained my view of the Universe to it”, said Marvin.

“And what happened ?” pressed Ford.

“It committed suicide,” said Marvin and stalked off back to the Heart of Gold¹¹⁵

La dépression de l’androïde est telle, qu’il arrive à pousser au suicide une machine *a priori* dénuée de sentiment. Marvin occupe un statut de clown triste. Il fait rire par l’exagération du décalage qui s’opère constamment entre sa propre perception du monde et la réalité de celui-ci.

Une autre erreur courante concerne la confusion entre parodie et hommage humoristique. Si le mode de fonctionnement de leur intertextualité est le même, la parodie possède une portée moqueuse que l’hommage humoristique n’a pas. L’ambassadeur martien de *L.G.M.*¹¹⁶ est une dédicace manifeste aux extraterrestres de *Martians, Go Home*. Indubitablement facétieux, la première image qu’il livre à l’humanité est celle d’« un gros plan d’un Petit Homme vert tirant la langue à l’objectif¹¹⁷ », quant à sa première apparition dans l’intrigue, elle le représente entouré d’« une demi-douzaine de jeunes femmes » qui « donnaient l’impression d’être des call-girls¹¹⁸ ». Joueur, fugueur, hâbleur, assez peu respectueux du protocole, capable de se téléporter, il rappelle par bien des aspects les Martiens browniens. Pourtant, il ne s’agit pas d’une parodie, mais bien d’un témoignage de respect. Wagner n’exagère pas les traits saillants du Martien, au contraire il lui attribue un caractère nuancé et une part de gravité. L’auteur français retravaille avec des caractéristiques sérieuses la figure

¹¹⁵ *Ibid.*, p.179.

« Ce vaisseau me détestait [...] »

“ Tu lui as *parlé* ?” s’exclama Ford. “Comment ça, par tu lui as parlé ?”

“C’est simple. J’étais triste et déprimé, alors je suis allé vers lui et je me suis branché sur son alimentation externe. J’ai parlé longuement avec l’ordinateur et je lui ai expliqué mon point de vue sur l’univers”, dit Marvin.

“Et que s’est-il passé ?” le pressa Ford.

“Il s’est suicidé,” répondit Marvin et il retourna dans le Cœur-en-or.

En italique dans le texte.

¹¹⁶ L.G.M. pour *Little Green Man*, un acronyme désignant les extraterrestres correspondant à cette description.

¹¹⁷ WAGNER, Roland C., *L.G.M.* (2006), J’ai lu, coll. Science-fiction, 2008, p.29.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.25-26.

humoristique que proposait Brown, il crée ainsi une catégorie originale, issue du mixage d'influences diverses qui l'enrichissent.

De la même manière, les Vogons de *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* ne sont pas une parodie des Klingons ou des Vorgons de *Star Trek*. Dans son ouvrage critique, *Surtout pas de panique !*, Jean Bonnefoy rappelle la position de Adams sur la parodie : « D.N.A. s'est toujours défendu de faire de la parodie, qu'il considère comme une solution de facilité : "Quand il m'est arrivé de tomber dans la parodie, c'était en général dans mes passages les moins réussis."¹¹⁹ ». De son côté, Neil Gaiman cite le point de vue de l'écrivain lorsque ce dernier a conçu son univers pour le feuilleton radiophonique : « "Je voulais juste écrire un truc rigolo"¹²⁰ », même si comme il le souligne juste après, le sérieux affleure toujours dans le rire. Plus que comme une parodie, l'œuvre de Douglas Adams se présente comme une relecture du genre d'un point de vue humoristique. Elle s'appuie sur un travail novateur autour des éléments incontournables de la science-fiction de type *Space opera*, comme le souligne Adams lui-même : « Le[ur] nom [des Vogons] est très traditionnel. Ça sonne bien comme les méchants d'un épisode de *Docteur Who* ou *Star Trek*, non ? »

❖ Le segment didactique.

Lorsqu'un auteur propose une idée entièrement neuve ou un élément qu'il suppose inconnu du lecteur, il peut décider de laisser l'imagination travailler seule (cette technique est fréquemment employée pour les termes inventés, dont l'unique utilité est de donner une touche « couleur locale ») ou il peut inclure dans son texte un segment didactique. Ce dernier se présente sous la forme d'un passage de l'œuvre, durant lequel l'action est mise en suspens pour permettre à la narration de fournir des explications supplémentaires, nécessaires ou non à la compréhension du récit.

Les segments didactiques permettent de développer l'univers romanesque. Les détails fournis aident à améliorer sa cohérence, assoient sa véracité et renforcent l'illusion romanesque, en donnant de la profondeur à la xéno-encyclopédie de l'œuvre. La crédibilité d'un segment didactique ne résiste pas nécessairement à une analyse poussée, mais si celui-ci est bien construit, il offre une confortable marge de manœuvre

¹¹⁹ BONNEFOY, Jean, *Surtout pas de panique ! Le guide du guide galactique*, Denoël, coll. Présence du futur, 1996, p.109.

¹²⁰ GAIMAN, Neil, *op. cit.*, p.56.

à l'épanouissement de l'imaginaire. Le plus souvent le segment didactique est totalement incorporé au récit et lié à l'intrigue ou au cadre général de l'œuvre. Il arrive cependant qu'il soit détaché de la narration tout en restant intégré au récit. Il est alors pris en charge par une autre instance de narration que l'instance principale, mais reste connecté par son contenu au déroulement de l'intrigue. Plus son lien avec cette dernière est ténu, plus il participe de la saturation informative.

Le segment didactique humoristique peut présenter un fond sérieux. Quel que soit le sujet qu'il traite, du plus réaliste au plus imaginaire, ce type de segment vise à approfondir les connaissances du lecteur sur le monde qu'il découvre. C'est la manière dont sont traitées les informations qu'il contient qui va déterminer sa nature humoristique. L'humour est pris en charge soit par une instance de distanciation, narration ou personnage, qui s'occupe des explications en ajoutant des commentaires ou un ton décalé, soit par une potentialité humoristique.

Le Temps du Twist procure de nombreux exemples de segment didactique intégrés par une instance de distanciation. L'un des plus importants concerne le virus Zapf, il est assumé par la narration, qui l'introduit en utilisant la vie d'Antonin comme point d'entrée. Le jeune homme, qui va fêter ses seize ans, voit se réunir pour l'occasion une grande partie de sa famille, ce qui ne s'était pas produit depuis l'enterrement de son père. En partant de cet événement personnel, la narration glisse vers des considérations plus larges, qui amènent des indications supplémentaires sur le virus, nécessaires à la cohérence du récit :

Et elle n'avait plus tant de bonheur à dispenser depuis que son mari s'était suicidé en arrêtant de boire. Cinq jours exactement après son sevrage, Camille Hofa, le père d'Antonin, était atteint par le virus Zapf, plus rigoureusement appelé syndrome Rigor Mortis Ante Mortem. Les symptômes du rétrovirus débutaient généralement par d'insupportables migraines accompagnée d'une fatigue considérable et d'une fièvre volcanique [...] Quelques heures plus tard, la peau se marbrait d'atroces ecchymoses aux endroits où le sang s'accumulait et la température du souffrant tombait au niveau de la température ambiante. À ce stade, le plus ahuri des médecins aurait pu diagnostiquer la mort. Le problème était précisément que les malades ne se décidaient pas à mourir [...] Manger devenait même leur principale préoccupation. Pour lutter contre les

souffrances de la Rigor Mortis, ils devaient absorber des quantités industrielles de graisses et de calories, essentiellement contenue dans la viande. Camille Hofa n'imposa pas cette dégradation à sa famille. Il se tira une balle dans la tête avant de ressentir les premiers signes de rigidité et alors que la mère d'Antonin, éperdue d'amour, promettait de lui trouver toute la viande dont il aurait besoin pour ne plus souffrir. Beaucoup de gens tentaient de garder ainsi un Zombi Zapf, un Z.Z., dans leur foyer. Mais la viande était hors de prix, les autorisations délicates à obtenir et l'odeur positivement insoutenable. Et bien que l'amour fût prétendu aveugle, l'aspect délirant des Z.Z. désespérait bien des passions¹²¹

Tout en expliquant les conséquences terrifiantes du virus et en justifiant son influence sur la société, le segment mineur, par l'intermédiaire d'une formulation et d'un vocabulaire choisis, le lourd impact émotionnel des thèmes abordés. Les inversions de valeur sont nombreuses dans le passage, à l'instar de celle concernant la mort, dont l'image est traditionnellement négative, et qui, au regard de la maladie, est connotée positivement. Tandis que l'amour, valeur refuge relativement universelle, ne résiste pas aux conséquences prosaïques suspendues à l'existence d'un cadavre animé. Il est notable que le *novum* fondateur de *Le Temps du Twist* se rapproche de celui de *Je suis une légende*. Il existait donc une possibilité évidente d'un traitement narratif sur un ton sérieux et désabusé. Pourtant, c'est à la lumière d'un humour noir et cynique que sont offertes les informations qui aident le lecteur dans sa quête de compréhension de cet univers en décalage avec sa réalité.

Lorsque le segment didactique relève de la potentialité humoristique, le fond et la forme sont présentés sérieusement au niveau diégétique, mais interprétés comme humoristique par le lecteur. Ce phénomène est observable dans *L.G.M.* de Roland C. Wagner. Dans cet ouvrage uchronique, la narration autodiégétique est entrecoupée de textes, désignés par l'intitulé « Contexte », qui se présentent sous la forme de faux extraits, le plus souvent tirés de journaux (*Le Monde*, *La Croix*), d'agences de presse (*AFP*), ou encore de retranscription d'émissions télévisées ou radiophoniques (*RFI*, *France Inter*). Si tous les segments didactiques de ce type ne se prêtent pas à l'humour, un certain nombre d'entre eux offre de savoureux moments.

¹²¹ HOUSSIN, Joël, *op. cit.*, p.12-13.

Dans un premier temps, ils servent à contextualiser l'histoire dans sa portée uchronique : le point de séparation se situe en 1967, lorsque la NASA prend en photo un extraterrestre sur Mars. Partant de là, l'Histoire du récit a suivi un cours différent de celle du lecteur. Ainsi, le « Contexte # 1 », un communiqué de l'Agence France-Presse daté de 1988, expose la déliquescence des États-Unis et l'inclination de la guerre froide en faveur des Soviétiques. L'archipel d'Hawaii, qui est le « *troisième État à se séparer formellement des USA* », décide de déclarer son indépendance grâce à l'appui de l'URSS. Ce que le président Reagan qualifie d'un retentissant « *“putain de saloperie de magouille rouge”*¹²² ». Rapporté sans aucun commentaire, la réaction du président américain surprend par sa virulence et son aspect inhabituel dans un monde politique d'ordinaire policé. Le lecteur perçoit un décalage, non signalé en tant que tel par le texte, qui le fait sourire.

De même, dans le « Contexte # 8 », le président des États-Unis contemporain des événements du récit, un certain Petit Buisson, qualifie un « *ancien président de la République française de “suppôt de Moscou”, “valet de Marx” et “lopette de Gorby”* » ce qui provoque de la part de ce dernier la réaction suivante : « *Un peu irrité, M. Giscard d'Estaing a répondu : “Nos amis étatsuniens feraient mieux de s'occuper de reprendre la peau de chagrin qu'est devenu leur pays plutôt que d'insulter les représentants – élus sans contestation, eux – de plus de trois cents millions de citoyens.”*¹²³ » Ces interventions présidentielles, dont la grossièreté est en décalage avec les éléments de langage usuels de la diplomatie, ôtent une partie de leur caractère solennel aux événements. Les propos, restitués au premier degré, sans aucun jugement apparent, font sourire par leur brutalité inattendue, totalement inadéquate avec le contexte externe et le style général du passage. La réplique de Giscard d'Estaing, bien que conforme à la norme diplomatique, confirme la valeur humoristique. La qualification d'« un peu irrité » est une litote qui appelle à une lecture des propos tenus par la suite bien plus virulente, tout juste sous-entendue dans la réplique, « *élus sans contestation, eux* », de l'ancien président.

Petit à petit, la temporalité des segments didactiques se rapproche de celle de l'intrigue, jusqu'à la rejoindre sans se départir de leur potentialité humoristique, alors même qu'ils exposent une évolution du cadre politique mondial qui influe directement sur la situation préoccupante du narrateur et de l'ambassadeur martien. C'est un

¹²² WAGNER, Roland C., *L.G.M., op. cit.*, p.27, en italique dans le texte.

¹²³ *Ibid.*, p.147-148, en italique dans le texte.

« Contexte », le numéro vingt, qui conclut le récit sur une dernière note humoristique. Postérieur à l'intrigue, il revient sur l'élection d'un nouveau président américain, Jello Biafra, un politicien chanteur de punk hardcore existant vraiment. Biafra annonce une « "méga party" » pour fêter sa victoire, à laquelle l'ambassadeur Martien participera au motif que « "la dernière fiesta organisée par ce type était d'enfer"¹²⁴ ». Amusé, le lecteur assiste une dernière fois à la confrontation, dénuée de second degré volontaire au niveau diégétique, entre son système de valeur politique et celui bien plus cavalier du récit.

Le segment didactique qui possède un fond non sérieux participe souvent de la saturation informative. S'il apporte effectivement un supplément d'information construit sur l'univers développé, celui-ci n'a qu'un aspect extérieur d'utilité. Détourné de son utilité première, il sert l'humour avant de soutenir le récit. C'est le cas dans cet exemple tiré de *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* :

The principle of generating small amount of finite improbability by simple hooking the logic circuits of Bambleweeny 57 Sub-Meson Brain to an atomic vector plotter suspended in a strong Brownian Motion producer (say a nice cup of tea) were of course well understood – and such generators were often used to break the ice at parties by making all the molecules in the hostess's undergarments leap simultaneously one foot to the left, in accordance with the Theory of Indeterminacy.

Many respectable physicists said that they weren't going to stand for this – partly because it was a debasement of science, but mostly because they didn't get invited to those sorts of parties¹²⁵

¹²⁴ *Ibid.*, p.313, en italique dans le texte.

¹²⁵ ADAMS, Douglas, *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, *op. cit.*, p.74.

« Le principe de génération d'une faible quantité d'improbabilité finie par simple crochetage des circuits logiques du Cerveau Sous-Mésonique du Bambleweeny 57 vers un traceur vectoriel atomique suspendu dans un puissant producteur de mouvement Brownien (disons une bonne tasse de thé) étaient bien entendu tout à fait compris – et ce type de générateur étaient souvent utilisé pour briser la glace dans les fêtes en faisant sauter l'ensemble des molécules des sous-vêtements de l'hôtesse d'un pas sur la gauche, en accord avec la Théorie de l'indétermination.

De nombreux physiciens respectables disaient qu'ils n'étaient pas d'accord avec cet usage – en partie parce que cela discréditait la science, mais plus généralement parce qu'ils n'étaient pas invités à ce genre de soirées ».

En utilisant un vocabulaire scientifique, la narration mime un usage sérieux du segment didactique. Elle expose le mode de fonctionnement d'un générateur d'improbabilité finie grâce à un développement théorique, qui est censé aider par la suite à expliciter le procédé à l'œuvre dans le *Heart of Gold*, le vaisseau spatial qui emmène Arthur et ses compagnons aux quatre coins de l'Univers. Mais cette explication se révèle vite vide de sens et son aspect technique est rapidement évacué au profit de considération sur l'usage fripon qui est fait de ce genre de générateur. Fondamentalement invraisemblable, ce segment didactique comporte divers éléments loufoques qui lui ôtent finalement toute portée réellement instructive. Le segment didactique humoristique constitue alors une interruption purement gratuite du récit destinée à produire un moment ludique, sans aucune conséquence sur la lecture postérieure de l'œuvre.

❖ La xéno-encyclopédie.

L'encyclopédie du lecteur se construit en coopération avec ce dernier. En collectant les bribes d'informations qu'offre un récit et lui adjoignant des éléments extérieurs préexistants, le lecteur interprète les données puis se construit une image mentale de l'univers qui lui est présenté. La science-fiction en propose une variation nommée xéno-encyclopédie. Composée d'éléments connus et inconnus, elle offre à la fois une partie du dépaysement promis par le genre, tout en ouvrant la voie à une estimation, s'appuyant sur sa cohérence ou sa créativité, de la qualité du texte. Du point de vue de l'humour, la xéno-encyclopédie permet aux auteurs de concevoir des créatures, des concepts ou des lieux correspondant précisément à leurs besoins, sans s'encombrer du réalisme, voire parfois de la vraisemblance, afin de générer des séquences humoristiques.

Un texte peut être humoristique sans que sa xéno-encyclopédie soit particulièrement impactée. *Martians, Go Home*, en raison de la nature de son *novum* fondateur, est une œuvre humoristique, pourtant elle offre une xéno-encyclopédie pauvre. Comme le roman présente une intrusion extraterrestre sur la Terre, il reste dans le domaine du familier. De même, l'année donnée pour l'arrivée des Martiens, 1964 pour un ouvrage rédigé en 1955, n'incite pas à introduire de grands bouleversements dans la vie quotidienne qui auraient pu déphaser le lecteur. L'aspect invasion limite également le côté « découverte de l'inconnu », inhérent à la science-fiction, au profit de

celui de la confrontation. En dehors des extraterrestres eux-mêmes et des quelques capacités particulières qu'ils laissent entrevoir, le lecteur reçoit peu d'informations. Ce qui s'explique par le refus des envahisseurs de parler de tout ce qui a trait à Mars, ainsi que son premier Martien le signifie brutalement à Luke lorsque ce dernier tente de grappiller quelques précisions : « None of your damn business, Mack¹²⁶ ». L'humour repose surtout sur les conséquences de leurs actions sur la société humaine et sur les diverses réactions des protagonistes.

La xéno-encyclopédie est une porte d'entrée pour l'humour selon la technique de la potentialité humoristique. Par exemple, les créatures exotiques, tel le maedre, dans *Le Chant du cosmos* de Wagner, permettent d'offrir des points d'appui à l'humour tout en dépayasant le lecteur. L'animal, introduit par un portrait sous forme d'un segment didactique pleinement assumé, est à l'origine des la plupart des événements risible du roman :

Il jeta un coup d'œil machinal en arrière et découvrit une créature inconnue qui marchait trois pas derrière lui, les bras croisés sur son ventre rond. (*Maedre – assimilé mammifère [...] Peut mesurer jusqu'à quatre-vingt-dix centimètres dressé sur ses pattes arrières. Totalement inoffensif, quoiqu'il existe des rumeurs au sujet de "manies désagréables" non spécifiées. Parfois, il est aussi fait mention de son "mauvais caractère" [...] Certains maedres arrivent à comprendre plus de mille mots et à en reproduire jusqu'à cent*)¹²⁷

La partie en italique provient d'informations tirées de la « mémoire rémanente » de Yeff, le héros, ce système permet d'avoir accès à de nombreuses connaissances lorsque le besoin s'en fait sentir, mais d'une manière incontrôlée. La description du maedre mélange habilement des éléments ayant un écho dans le monde du lecteur (un mammifère caractériel) et éléments novateur (bipède et capable d'utiliser des langages humains) afin de créer un animal à la fois exotique et coutumier, ce qui le rend sympathique au lecteur, lequel l'identifie, malgré son exotisme, à certains animaux de compagnie terrestre.

¹²⁶ BROWN, Fredric, *Martians, Go Home, op. cit.*, p.11.

« C'est pas tes foutus oignons, Mec ».

¹²⁷ WAGNER, Roland C., *Le Chant du cosmos* (1999), J'ai lu, coll. Science-fiction, 2006, p.13, en italique dans le texte.

Pour renforcer cette idée, la narration place à plusieurs reprises dans les pensées de Yeff le vocable de « familial », une dénomination qui, dans l'œuvre, regroupe toutes les créatures intelligentes ou non qui vivent avec les hommes. Quelques pages plus loin, une description plus précise, le maedre possède des « grands yeux de saphir à l'expression d'innocence », « une truffe bleue outremer, en forme de cœur inversé », de « courtes oreilles » « cassées à mi-longueur, avec des extrémités mobiles dont les franges ne cessaient de vibrer » et une « queue, longue d'un bon mètre » qui « ondulait sans cesse [...] agitant la touffe de poil qui la terminait », confirme l'idée d'une créature physiquement attrayante, tout en renforçant son côté étrange.

Le lecteur, précédemment alerté par la précision concernant les « *“manies désagréables” non spécifiées* » de l'animal, n'est pas surpris lorsque l'une d'elles se manifeste. En revanche, l'auteur lui donne une forme déroutante qui va permettre d'insérer une séquence humoristique. Alors que Yeff se laisse aller à la tentation de caresser le maedre, ce dernier lui saisit la main et commence à se livrer à une longue et consciencieuse séance de léchage. Confronté à une situation embarrassante, il est immobilisé dans la rue par une créature qui le tient fermement tout en se purléchant de sa paume, Yeff se fait conseiller par la population locale de frapper l'animal, seule manière connue de le faire lâcher prise. Mais venant d'un monde où la violence est considérée comme inacceptable, le héros préfère tenter de négocier :

Le jeune homme baissa à nouveau les yeux vers le maedre. Celui-ci affronta son regard avec une désarmante expression de candeur. Mais il ne cessa pas pour autant de faire glisser sa langue sur la paume prisonnière.

- Bon, tu me lâches ? lui lança Yeff d'une voix peut-être un peu trop mélodieuse.

L'animal fit celui qui ne comprenait pas.

Créé pour être attachant jusque dans ses défauts, malgré la tournure des événements le héros ne peut s'empêcher de le trouver « presque sympathique », le maedre fait sourire. En prétendant silencieusement à l'innocence et à l'incompréhension liées à son statut d'animal, une stature contredite par les informations délivrées quelques temps plus tôt sur son intelligence, il rend Yeff impuissant à réagir. Manifestant une rouerie évidente, il inverse temporairement et malicieusement les rôles de dominant et de dominé, ce qui provoque chez le lecteur un amusement teinté de sollicitude.

L'empathie pour la victime étant fondée sur le fait que ce type de situation est relativement commun à tous les lecteurs, n'importe qui pouvant à un moment ou un autre de son existence s'être gentiment fait rouler dans la farine.

Chaque texte construit sa propre xéno-encyclopédie qui est constituée d'un nombre fluctuant d'éléments, qu'ils soient humoristiques ou non. Si son développement dans les romans est variable, dans la nouvelle, il est nécessairement plus restreint, et, le plus souvent, il est en lien direct avec le *novum* fondateur. Pour définir un texte comme étant humoristique grâce à sa xéno-encyclopédie, il faut pour le premier une accumulation suffisante de composantes humoristique, tandis que pour la seconde, un élément isolé peut être suffisant. Dans « Ado » de Willis, la narratrice autodiégétique est professeur de littérature. Lorsqu'elle annonce à ses élèves qu'ils vont étudier Shakespeare, la distribution de « release/refusal slips » et les réactions que cela suscite ont de quoi décontenancer le lecteur :

Delilah snatched up her books and stomped out, slamming the doors so hard it woke Rick up [...]

Wendy rised her hand. "Are we going to read all the plays?"

*I sometimes wonder where Wendy has been the last few years – certainly not in this school, possibly not in this universe*¹²⁸

Il découvre rapidement que le *novum* fondateur du récit repose sur l'amplification de la censure au-delà de toute raison. Cette croissance est due à divers groupes de pression qui s'opposent à chaque utilisation outrageante, à leur sens, d'un mot ou d'une expression. Avec leurs revendications outrancières, ils participent à l'élaboration de la xéno-encyclopédie humoristique de la nouvelle. Pour mener à bien son cours, la narratrice rencontre la directrice du lycée, afin de sélectionner un ouvrage parmi ceux qui ont réussi à échapper aux innombrables recours formulés par des entités aussi diverses que variées. Toutes les exigences prises en compte, il ne reste plus que *Hamlet*, lequel doit être au préalable censuré dans le texte, mot à mot, pour des motifs

¹²⁸ WILLIS, Connie, « Ado » (1988), *Impossible Things*, New York, Bantam Books, 1993, p.115-116.

« Delilah ramassa ses livres et sortit d'un pas lourd, en claquant la porte si fort que cela réveilla Rick [...] Wendy leva la main. "Allons-nous étudier toutes les pièces?"

Parfois je me demande où Wendy a passé ces dernières années – certainement pas dans cette école, ni probablement dans cet univers ».

souvent aberrants, à l’instar de la « *Line one. “Who’s here ?”* » victime de « *The National Coalition Against Contraction*¹²⁹ », ou encore :

“Here’s the one on Hamlet. ‘Negative portrayal of interment-preparation personnel’ – ”

“The gravider.”

“ ‘– And inaccurate representation of burial regulations. Neither a hermetically sealed coffin nor a vault appear in the scene.’ ”

We work until five o’clock. The Society for the Advancement of Philosophy considered the line “There are more things in heaven and Earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy” a slur on their profession. The Actors’ Guild challenged Hamlet’s hiring of non-union employees, and the Drapery Defense League objected to Polonius being stabbed while hiding behind a curtain. “The clear implication of the scene is that the arras is dangerous,” they had written in their brief. “Draperies don’t kill people. People kill people.”¹³⁰

Oppressé par un système écrasant, le corps enseignant scrute la météo avec espoir, attendant que le mauvais temps les délivre de toutes ces contraintes. Autour de son *novum* fondateur, l’auteur esquisse à grand trait une société obsédée jusqu’au délire par la bienséance, incapable de différencier le fictif du réel, garnie à l’attention du lecteur d’une importante charge d’humour réflexif.

¹²⁹ *Ibid.*, p.119.

« Ligne 1. “Qui est là ?” » ; « La Coalition Nationale contre la Contraction ».

Jean-Pierre Pugi propose dans *Une Histoire de la science-fiction-4, 1982-2000 Le renouveau* (Librio, 2001) la traduction suivante : « Ligne un : “ – Qui est là ?”. La Ligue Nationale contre la Curiosité Abusive ». Il contourne de manière intelligente la difficulté liée à l’absence de contraction en français, tout en conservant la nature invraisemblable de la demande.

¹³⁰ *Ibid.*, p.122-123.

« “Voici celle contre Hamlet. ‘Représentation négative d’un préparateur en inhumation professionnel’ – ” “Le fossoyeur.”

“ ‘– Et représentation inexacte des règles de l’enterrement. Aucun cercueil scellé hermétiquement ni aucun caveau n’apparaît durant la scène.’ ”

Nous travaillâmes jusqu’à dix-sept heures. La Société pour l’Avancement de la Philosophie considérait la phrase “Il y a plus de choses sur la Terre et dans le Ciel, Horatio, que n’en rêve votre philosophie” comme un affront à leur profession. Le Guilde des Acteurs contestait l’embauche par Hamlet d’employés non-syndiqués, et la Ligue de Défense des Draperies s’opposait à ce que Polonius soit poignardé alors qu’il se cachait derrière un rideau. “La scène insinue clairement que les tapisseries sont dangereuses,” avaient-ils écrit dans leur note. “Les draperies ne tuent pas les gens. Ce sont les gens qui tuent les gens.” ».

Dans les différents tomes de *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, Adams développe une riche xéno-encyclopédie quasi toute entière dédiée au rire. Presque tous les éléments introduits par la diégèse, des plus essentiels aux plus anecdotiques, comportent une potentialité humoristique, qui justifie, le plus souvent, l'introduction d'un segment didactique humoristique et la mise en œuvre de conséquences risibles. Certains éléments se retrouvent d'ouvrage en ouvrage, constituant les leitmotivs humoristiques comme les Vogons, l'art de voler en ratant le sol « *The knack lies in learning how to throw yourself at the ground and miss [...] You have to have your attention suddenly distracted by something else when you're halfway there, so that you are no longer thinking about falling, or about the ground, or about how much it's going to hurt if you fail to miss it*¹³¹ » ou encore les agaçantes portes parlantes, invention de la Sirius Cybernetics Corporation, qui expriment leur joie à chaque utilisation au grand mécontentement des habitants du vaisseau :

Slowly, with great loathing, he stepped towards the door, like a hunter stalking his prey. Suddenly it slid open.

"Thank you," it said, "for making a simple door very happy."

Deep in Marvin's thorax gears ground.

*"Funny," he intoned funereally, "how just when you think life can't possibly get any worse it suddenly does."*¹³²

Déjà drôle en elle-même, une porte volubile génère, en sus, des occasions à potentialité humoristique supplémentaires lors de ses confrontations avec les divers utilisateurs du *Heart of Gold*.

D'autres n'apparaissent qu'en une seule occasion, parfois uniquement pour enrichir en même temps l'humour et l'univers développé. À l'instar G'Gugvuntt et

¹³¹ ADAMS, Douglas, *Life, the Universe and Everything*, op. cit., p.65-66, en italique dans le texte.
« *Le tour de main réside dans l'art de se jeter sur le sol et de le rater [...] Il faut que votre attention soit soudain distraite par quelque chose d'autre quand vous êtes à mi-chemin, comme ça vous ne pensez plus à votre chute, ou au sol, ou à combien vous allez avoir mal si vous échouez à le rater* ».

¹³² ADAMS, Douglas, *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, op. cit., p.89.

« Lentement, avec un grand dégoût, il marcha jusqu'à la porte, comme un chasseur poursuivant sa proie. Soudain, elle s'ouvrit en coulissant.

"Merci," dit-elle, "de rendre aussi heureuse une simple porte."

Dans les profondeurs du thorax de Marvin des rouages grincèrent.

"Amusant," entonna-t-il sur un mode funèbre, "C'est juste quand vous pensez que la vie ne peut pas être pire, qu'elle le devient soudainement." ».

VI'hurgs, des extraterrestres belliqueux insérés juste pour quelques paragraphes, aux pages 162 et 163 de *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, et qui n'occupent aucune fonction dans le récit que de faire rire. D'autres fois, pour insérer des rebondissements dans l'intrigue, comme le groupe de rock mythique « *Disaster Area* », qui « *are generally held to be not only the loudest rock band in the Galaxy, but in fact the loudest noise of any kind at all*¹³³ », dont les héros rencontrent le leader « *Hotblack Desiato* » au « *Milliways* », le dernier restaurant avant la fin de l'Univers. La créativité débordante de l'écrivain britannique lui permet de multiplier les détails humoristiques, lesquels, en s'amoncelant, garantissent une lecture humoristique continue de son œuvre.

L'humour science-fictionnel participe à l'élaboration de la physionomie générale de l'humour dans la science-fiction. Il en constitue un pan plus spécifique, qui s'exprime grâce aux potentialités du genre. Les variations de l'humour explicitées jusqu'à présent sont nées du constat que, pour pouvoir aborder la question de la place de l'humour dans le genre, il ne fallait pas réduire le champ de réflexion à la signification que revêt le syntagme « science-fiction humoristique » dans l'imaginaire populaire. Trop vague ou surexploité, il s'avère erroné. Dès lors que cette définition est remise en cause comment définir la science-fiction humoristique ? Quel est le point de bascule qui fait passer un texte du domaine du sérieux au domaine de l'humour ?

c) La science-fiction humoristique.

Dans son acception populaire la plus large, la locution « science-fiction humoristique » est tout simplement équivalente au concept de « science-fiction écrite pour faire rire ». Or, si cette définition extensive est erronée, il convient de lui trouver de nouvelles limites. Tout le travail effectué jusqu'ici a permis d'identifier les divers modes de manifestations de l'humour. Grâce à cette recherche préalable, il est possible de dire ce à quoi ressemble l'humour dans la science-fiction. Mais la science-fiction humoristique possède une signification particulière, une dimension supplémentaire. Par son accollement, elle désigne un rapport spécifique entre les deux genres qui va au-delà d'une simple rencontre. Pour s'approcher d'une définition restrictive pertinente, il est

¹³³ ADAMS, Douglas, *The Restaurant at the End of the Universe*, (1980), Londres, Picador, 2002, p.89. « est généralement tenu pour être non seulement le plus bruyant groupe de rock de la galaxie, mais aussi comme le plus bruyant des bruits tout court ».

d'abord nécessaire de sélectionner des critères d'analyses adéquats qui permettront de distinguer certains récits par rapport à d'autres.

❖ La périodicité.

La *périodicité* comptabilise le degré de présence de l'humour dans un texte. Elle se détermine en identifiant, puis en additionnant, toutes les manifestations humoristiques d'un récit quelle que soit leur nature. En fonction du nombre d'occurrences, le texte se révèle plus ou moins marqué humoristiquement. L'estimation de la périodicité est à nuancer en fonction de la longueur du récit. Ainsi, dans les nouvelles, même une présence peu importante peut orienter vers une lecture humoristique du contenu. La périodicité comporte une part de perception individuelle du phénomène humoristique, dépendante de ce que chaque lecteur va retenir du texte. Une première appréciation est parfois remise en cause par une relecture ou une étude plus approfondie. Néanmoins, la périodicité constitue un palier de différenciation fiable entre les textes comprenant de l'humour et la science-fiction humoristique.

➤ La périodicité faible.

La périodicité humoristique est faible lorsque l'humour se manifeste de manière exceptionnelle, voire unique. L'irruption de l'humour peut se faire sous divers modes, via par exemple l'humour science-fictionnel ou un facteur convergent. Ses manifestations sont rarement cumulables, le plus souvent un seul élément ou événement est porteur d'humour. Même dans le cas où une périodicité faible présente des occurrences multiples, ces dernières sont suffisamment erratiques pour ne pas faire basculer la perception du texte vers une lecture humoristique. La périodicité faible n'offre que de rares portes de création humoristique, lesquelles manœuvrent individuellement dans un contexte neutre ou défavorable.

Lorsque l'humour fait une incursion dans une œuvre où la velléité humoristique est très ténue et qu'il est pris en charge par une instance de distanciation, la fonction est alors occupée soit par un personnage secondaire, humoriste ou non, soit par une entité de premier plan, mais qui n'exprime pas de manière régulière ses

compétences humoristiques. L'humour s'y dévoile sous la forme d'une mise à distance inhabituelle des événements par le personnage ou le narrateur.

Je suis une légende est un ouvrage fondamentalement sérieux dans lequel le lecteur suit la vie de Robert Neville, un héros dépressif, noyé dans l'alcool et la solitude, qui se bat pour sa survie dans une ville infestée de vampires. Aussi, lorsqu'il rencontre une jeune femme en plein jour, alors qu'il se croyait le dernier survivant de l'espèce humaine, il oscille entre suspicion et espoir. Il la ramène chez lui, mais l'isolement ayant sévèrement écaillé son vernis social, il se montre rude et maladroit. Cependant une discussion s'amorce, que la jeune femme interrompt momentanément pour se rendre à la salle de bain :

Voulez-vous m'excuser un instant ?

Il y avait quelque chose de grotesque et de comique dans cette formule d'un autre âge. On aurait dit Emily Post batifolant en plein cimetière, ou une citation d'un traité de savoir-vivre pour jeune vampire...¹³⁴

Cette pointe d'humour prend place dans un roman qui n'est pas propice à ce mode d'écriture. Pourtant, après une rencontre chaotique et au détour d'une conversation difficile, Neville endosse temporairement la fonction d'instance de distanciation. Dans une intervention qui livre ses pensées en style indirect libre, il relève et constate l'étrangeté d'une formulation avant d'en exprimer toute l'inadéquation par des comparaisons incongrues. Ce type d'humour, qui appartient le plus souvent à un humour défensif, est destiné à briser l'angoisse du moment. Dans cet extrait, la tension est palpable : Neville, à fleur de peau, transmet au lecteur un mélange oppressant de folle espérance et de paranoïa. Sa remarque permet un adoucissement de l'ambiance, mais celle-ci reste extrêmement temporaire, à peine cette réplique est-elle lue que la suivante remet en place l'atmosphère pesante : « Tout à coup, son sourire s'effaça ».

De manière plus rare, la présence humoristique épiphénoménique peut se présenter sous la forme d'un court passage qui détonne avec le reste du texte. C'est le cas dans la nouvelle de Sheckley, « Zirn abandonnée sans défense, le palais Jenghiks en

134 MATHESON, Richard, *op. cit.*, p.183.

flammes, Jon Westerly mort », un récit rhapsodique qui débute sur une tonalité dramatique :

Le message nous parvint, exsudant la peur. « Cela vous glace les os », commenta Charleroi. Puis il leva les yeux, embrassa la Terre du regard et ajouta : « Quel splendide mausolée elle fera »¹³⁵

Il enchaîne ensuite des styles de récits très différents, chacun présentant son propre schéma narratif mais dont le dénominateur commun est la gravité. Alors que tout concourt à une lecture sérieuse, s'instaure sans préalable un dialogue qui s'avère posséder une potentialité humoristique en porte-à-faux avec le ton général qui, jusque là, régissait l'œuvre :

- Ici la réception du Paradis. Miss Ophélie a l'écoute.
- Je suis Edgars, le Président de la planète Terre. Il faut que je parle à Dieu immédiatement.
- Il n'est pas dans son bureau actuellement et on ne peut pas le joindre. Puis-je vous être utile ?¹³⁶

En dernier recours, le président se tourne vers Dieu et se retrouve confronté à un Paradis géré comme une administration ou une entreprise quelconque, avec des règles et une hiérarchie des plus humaines. Sous l'apparente banalité du dialogue, se dissimule une dimension délirante, qui se construit sur la perception du décalage entre l'imaginaire collectif lié à la notion de Paradis et la vision qu'en donne la nouvelle.

L'incohérence profonde entre la situation sombre d'Edgars, « - Hé bien... Voilà, la situation est extrêmement grave. Je... j'ai bien peur que ce soit la fin de tout » et les réponses, « - De tout vraiment ? », « Comme dieu est omniscient, je suis certaine qu'il est au courant », et les préconisations laconiques de Miss Ophélie :

¹³⁵ SHECKLEY, Robert, « Zirn abandonné sans défense, le palais Jenghiks en flammes, Jon Westerly mort » (1972), *Le Robot qui me ressemblait*, J'ai lu, coll. Science-fiction, 1987, p.105, traduction de Maud Perrin.

¹³⁶ *Ibid.*, p.108.

- Je suis désolée. C'est impossible pour le moment. Mais vous pouvez laisser un message. Dieu est très bon et très juste, je suis sûre qu'il étudiera votre problème et prendra une décision en son âme et conscience. Il est merveilleux vous savez. Je l'adore¹³⁷

Remet systématiquement en cause toute lecture émotionnelle du passage. Structurellement humoristique, il tend même vers l'absurde lorsqu'Edgars veut parler à son père décédé et s'enquiert de sa présence au Paradis. La secrétaire lui réplique alors « - Désolée, mais nous ne sommes pas autorisés à donner ce genre de renseignement », ce qui finit par faire douter l'humain, qui la questionne :

- Vous pouvez peut-être me dire s'il y a *seulement* quelqu'un là-haut ? S'il existe une vie après la vie ? Ou bien s'il n'y a que Dieu et vous... ou vous toute seule ?
- Pour tout renseignement concernant l'après-vie, commença Miss Ophélie, veuillez consulter votre prêtre local, ou suivant le cas votre pasteur, votre rabbin, votre mollah, ou tout autre représentant de Dieu accrédité sur la liste officielle. Merci de votre appel¹³⁸

La réponse mécanique de Miss Ophélie, qui a pourtant l'apparence de la normalité, constitue une fin de non-recevoir qui laisse le personnage et le lecteur dans l'expectative. Elle soulève un certain nombre de questions dont les interprétations potentielles sont génératrices d'absurde : si ce refus de répondre est significatif d'un Dieu inexistant, à qui Edgars téléphone-t-il ? Qui a mis en place cette mascarade ? Le dialogue en discours direct n'offre aucun élément d'interprétation sur le sens à accorder à ses propos. Mais la suite du récit va écartier littéralement tout questionnement métaphysique en deux temps. D'abord par la réflexion d'Edgars, puis par la réaction du général Muller :

- Alors, qu'a dit le Grand Patron ? demanda le Général Muller.
- Je n'ai eu droit qu'au bavardage oiseux de sa secrétaire.

¹³⁷ *Ibid.*, p.108-109.

¹³⁸ *Ibid.*, p.109. En italique dans le texte.

- Personnellement, je ne crois pas en Dieu ni aux superstitions de ce genre. Et même si jamais c'était vrai tout ça, je trouverais encore meilleur pour la santé de ne pas y croire. Bon, et si nous reprenions maintenant ?

Ce qu'ils firent.

Ils reprirent donc¹³⁹

Leur interaction pose finalement l'existence de Dieu comme un détail négligeable et l'établissement de la vérité comme étant sans importance. Essayer de creuser ou de trouver des réponses ne conduirait qu'à l'angoisse métaphysique, c'est pourquoi l'acceptation de l'incongru s'impose, l'absurde pur est évacué au profit d'un passage humoristique teinté d'absurde.

La périodicité faible est à percevoir comme la volonté d'introduire, à un moment donné, une soupape de décompression dans le récit. Elle se présente donc, généralement, sous la forme d'un humour d'actualité défensif qui prend place dans des contextes d'extrême tension et se signale par sa totale incongruité. La circonscrire permet de garder la maîtrise du ton général de l'œuvre, en s'assurant que cette dernière reste perçue comme sérieuse.

➤ La périodicité moyenne.

La périodicité humoristique est moyenne lorsque l'humour se manifeste de manière occasionnelle ou fréquente. S'appuyant sur des typologies et des variétés de l'humour très diverses, ces deux gradations de présence humoristique s'expriment soit en cumulant un certain nombre d'éléments humoristiques, soit en présentant un élément unique mais suffisamment récurrent pour marquer le texte du point de vue de l'humour. Elle peut se manifester dans tous les contextes, le plus courant étant le contexte neutre. Généralement, un rythme occasionnel n'incite pas le lecteur à apparier le récit à l'humour, car ce dernier reste trop épisodique pour donner l'impression de supplanter le sérieux.

¹³⁹ *Ibid.*, p.109-110.

La longue nouvelle « L'Étrange profession de Mr. Jonathan Hoag » de Heinlein présente une périodicité humoristique moyenne qui se développe surtout durant la première partie du récit. Principalement prise en charge par une instance de distanciation narrative hétérodiégétique et à focalisation interne, la plupart de ses interventions concerne la vie maritale des deux héros, Cynthia et Teddy, et vise à mettre en avant sa dynamique. Couple de détectives, ils sont embauchés par Hoag afin de le suivre et de découvrir ce qu'il fait durant la journée, car l'homme ne garde aucun souvenir de ses activités.

Les premiers chapitres décrivent les angoisses de Jonathan Hoag, un jeune homme célibataire bénéficiant d'une bonne éducation. Frappé d'une étrange amnésie, le personnage est à la recherche de réponses qui se refusent à lui. Désespéré, il transmet son angoisse via la focalisation interne. Après un début d'intrigue anxiogène, l'irruption de la vie quotidienne de Cynthia et Teddy provoque un décalage au niveau de l'atmosphère, en présentant une situation détendue et ordinaire :

[Teddy] était absorbé par un délicat problème de recherche scientifique dont les principaux éléments étaient l'utilisation d'armes redoutables, des calculs balistiques ardues et certains aspects compliqués de l'aérodynamisme : pour être plus précis, il essayait d'accroître son habileté aux fléchettes¹⁴⁰

Dans cette scène de présentation, le spectateur découvre deux êtres intelligents, voire roublards, qui ont fondé leur couple sur un amour mêlé d'amitié et sur une profonde confiance mutuelle. Ces caractéristiques permettent d'introduire de légers traits d'humour qui allègent le fond oppressant du récit. Ainsi, alors que suite à leur filature, Cynthia et Teddy ont été confrontés à un phénomène incompréhensible, ils engagent un dialogue, retranscrit en discours direct sans intervention narrative, pour tenter de trouver une explication rationnelle. Cynthia évoque alors un possible cas de « folie contagieuse » qu'elle définit de la manière suivante : « Les points faibles des deux personnes en question sont les mêmes et ils se rendent mutuellement dingues ». Une fois le dialogue clos, la narration s'attarde sur le point de vue de Cynthia :

¹⁴⁰ HEINLEIN, Robert, « L'Étrange profession de Mr. Jonathan Hoag » (1942), *Longue vie*, Presses Pocket, coll. Le grand temple de la science-fiction, 1989, p.225, traduction de Jean-Pierre Pugi.

Elle pensa aux cas qu'elle avait étudiés et se souvint qu'il y avait généralement un sujet dominant et l'autre dominé. Cependant, elle décida de ne pas aborder ce sujet étant donné qu'elle avait une opinion bien précise quant au fait de savoir qui dominait au sein de leur couple. Une opinion qu'elle préférait garder pour elle pour de simples raisons diplomatiques¹⁴¹

Les deux premières phrases suffisent pour faire ressortir l'analyse de la situation par le personnage et pour comprendre sa décision stratégique : la sentence qui clôt l'aparté est superflue, elle n'a pas d'autre utilité diégétique que de confirmer la manière dont Cynthia gère sa relation avec bon sens. Sous l'apparent humour ludique, se dissimule un humour réflexif qui ancre le personnage dans sa mimétique humaine, en instaurant une connivence entre le lecteur et le personnage : même à toute petite échelle, tout être humain a déjà été confronté à une petite vérité qu'il a préféré taire pour mieux sauver la paix. Cependant malgré ces compétences humoristiques manifestes et des personnages typés pour permettre l'introduction de l'humour, ce dernier finit par disparaître lorsque le mystère qui entoure Hoag révèle sa dangerosité. Attaqués directement, Teddy et Cynthia basculent dans l'univers menaçant de leur client.

La Nuit des temps de Barjavel présente plusieurs instances de distanciation qui manifestent plus ou moins régulièrement leurs compétences humoristiques. L'une d'elles est prise en charge par un personnage secondaire, le chimiste Hoover, « un géant roux ventru et débonnaire¹⁴² ». En pleine guerre froide, des scientifiques découvrent un appel au secours venant des profondeurs de l'Antarctique ; une équipe internationale est alors dépêchée pour en localiser la source. Sous le feu des médias et dans des conditions extrêmes, l'expédition se révèle meurtrière et coûteuse, et, lorsque la source du signal finit par être rejointe, les personnages se retrouvent face à un œuf en or hermétiquement fermé. Alors que, suivis de près par des journalistes, ils sont sur le point d'accomplir un acte historique en pénétrant dans l'œuf, ce qui, d'un point de vue narratif, marque un rebond important dans le récit, Hoover, représentant de la délégation américaine, n'hésite pas à répondre à la question d'un journaliste par une petite boutade :

¹⁴¹ *Ibid.*, p.275.

¹⁴² BARJAVEL, René, *La Nuit des temps* (1968), Pocket junior, coll. Références, 1994. p.54.

- Bon, dit Deville. Vous avez fait un trou dans la glace, vous avez trouvé une graine. Vous avez fait un trou dans la graine, vous avez trouvé un œuf. Aujourd'hui qu'est-ce que vous allez trouver, à votre idée ?

Hoover fit face avec un sourire charmant sur son gros visage.

- Nuts ? dit-il¹⁴³

Malgré l'instant primordial qu'il est en train de vivre, le second degré de Hoover n'est pas affecté. Il reste maître de ses émotions et de son langage, caractéristiques propres à l'humoriste. Mais le sourire et la réponse interrogative le maintiennent au cœur de l'histoire, en démontrant que la question l'intéresse autant que tout autre. Cette intervention est typique de l'humour présent dans le roman. Flegmatique, souvent gratuit, il n'influence ni les événements à venir, ni leur lecture. Il agit par petites touches pour distiller un humour ludique qui allège temporairement le ton général du récit.

La nouvelle « CHAPO » d'Andrevon fait partie de ses textes qui laissent de prime abord une impression humoristique. Soutenue par une écriture imagée, un ton général enflammé, quelques scènes à forte potentialité humoristique et une fin optimiste à sa manière, cette première lecture s'avère être un leurre. Vivant dans un monde entièrement aseptisé et qui a banni toute présence animale, Jorgus, le narrateur autodiégétique, tente désespérément de conserver chez lui toute créature vivante qui s'y introduit. Mais le système de nettoyage automatisé, très au point et implacable, réduit à néant tous ses efforts. Après en avoir condamné toutes les issues, il installe dans sa cuisine une colonie de cafards.

Malheureusement, il a négligé le « Ratisseur Polyvalent de Service, communément appelé le Rat Police », un robot « capable d'ouvrir à sa guise toutes les portes intérieures [...] muni d'un vocalisateur » et d'un cerveau capable d'« assembler des phrases simples¹⁴⁴ ». Ce dernier anéantit les nouveaux compagnons du héros et provoque son courroux, ce qui offre l'occasion d'une scène à potentialité humoristique.

¹⁴³ *Ibid.*, p.81.

« Des noix ? ».

¹⁴⁴ ANDREVON, Jean-Pierre, « CHAPO » (1996), *Les Passeurs de millénaire*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 2005, p. 26.

Avec l'intention manifeste de se venger, Jorgus se saisit de l'appareil et le pose sur le rebord de la fenêtre, ce qui provoque chez ce dernier la réaction suivante :

“Jorgus ? a-t-il lancé d'un ton subitement enrôlé. Je n'ai pas besoin d'être exposé à l'air libre, voyons ! Mes délicats organes internes risquent de subir des altérations préjudiciables à mon bon fonctionnement ultérieur... Voudrais-tu avoir l'extrême obligeance de me déposer par terre afin que je puisse regagner ma casemate... Jorgus ? Jorgus ? mais que fais-tu ? JorguuuuUUUUS !”¹⁴⁵

Le discours robotique n'est pas volontairement humoristique, mais pour le lecteur qui a connaissance de la colère froide du personnage, l'humanisation superficielle des ses propos devient risible. La simulation émotionnelle est généralement attribuée aux robots afin de les rendre plus acceptables, de faciliter leur évolution dans la société. Mais dans le cas de l'intrusive petite machine, elle devient le symbole d'une incongruité insupportable pour le héros et humoristique pour le lecteur, car totalement en porte-à-faux avec le contexte immédiat.

Sous les abords trompeurs d'un style ciselé, la nouvelle recèle quelques scènes dont la lecture en apparence humoristique cache en réalité l'expression d'un désespoir pur. Tenaillé par le désir de partager son existence, avec simplement « Quelque chose de vivant¹⁴⁶ », le héros est prêt à tout pour accomplir son rêve. C'est à un combat tragique auquel assiste le lecteur. Celui d'un homme envahi par l'exaspération, voire la rage, contre un système déshumanisé et implacable, qui, au nom de la santé et du bien commun, lui refuse la joie de l'affection animale.

Le passage d'un rythme occasionnel à un rythme fréquent augmente les probabilités que le texte soit assimilé à de la science-fiction humoristique. *Doomsday Book* de Willis et *Malevil* de Merle sont symptomatiques de ces œuvres qui interrogent les limites de toute classification. Dans *Malevil*, l'écriture est ultérieure à l'histoire. Emmanuel livre ses mémoires avec un certain recul, ce qui facilite l'introduction de l'humour. Cependant, si ce dernier ne disparaît jamais totalement, il s'efface à de nombreuses reprises. En effet, le recul du narrateur n'est pas encore suffisant pour qu'il

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.27.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.15.

puisse traiter tous les événements de sa vie récente sur le ton de l'humour. Le héros n'abdique que périodiquement ses émotions : les souvenirs qu'il partage sont remplis de moments d'une très grande dureté, dont il n'arrive pas à se détacher. Comme les fluctuations qu'il ressentait alors, entre maigre espoir et angoisse pessimiste, ne sont pas assez éloignées temporellement du présent de l'écriture, elles trouvent un écho dans ses sentiments actuels, ce qui maintient le récit dans le domaine du sérieux.

Dans *Doomsday Book*, trois récits s'entremêlent. Le premier suit Dunworthy, le second livre les péripéties de Kivrin durant son voyage temporel dans le Moyen Age et le dernier est constitué de transcriptions des comptes-rendus qu'elle dicte à son enregistreur. L'humour étant totalement absent des narrations centrées sur Kivrin, c'est le fil narratif focalisé sur Dunworthy qui canalise les manifestations fréquentes de l'humour. Celles-ci reposent sur diverses instances de distanciation, qui occupent cette fonction de manière plus ou moins régulière.

En tant que personnage focalisateur, c'est à Dunworthy qu'échoie le plus souvent le rôle d'instance de distanciation. Bien qu'il éprouve une grande inquiétude vis à vis du voyage de Kivrin, il conserve, concernant les autres sujets, ses capacités de mise à distance. Suite à la découverte d'une maladie inconnue, une mise en quarantaine débute. C'est alors que débarque Mme Gaddson, une mère poule des plus envahissantes, venue pour passer les vacances de Noël avec son fils. Décrite depuis le début du récit comme une matrone vindicative à qui personne ne résiste, elle insiste pour être logée à Balliol près de son enfant. Finch, le secrétaire de Dunworthy, explique à ce dernier qu'il lui a opposé une fin de non-recevoir, en arguant du manque de chambre, ce qui n'a pas donné le résultat escompté :

"I did, sir, but she said in that case she would room with William. I don't like to do that to him, sir."

"No," Dunworthy said. "There are some things one shouldn't have to endure, even in an epidemic. Have you told William his mother's coming?"

"No, sir. I tried, but he's not in college. Tom Gailey told me Mr. Gaddson was visiting a young lady at Shrewsbury, so I rang her up, but there was no answer."

“No doubt they’re out reading Petrarch somewhere”, Dunworthy said, wondering what would happen if Mrs. Gaddson should come upon the unwary couple on her way to Balliol

“I don’t see why he should be doing that, sir,” Finch said, sounding troubled.

“Or why his tutor should have assigned Petrarch at all. He’s reading for mods.”¹⁴⁷

En mettant en balance une maladie contagieuse et une mère aimante et en ne faisant pas pencher la comparaison en faveur de cette dernière, Dunworthy provoque un inversement des valeurs typique de l’humour. Ce trait humoristique est défensif : en faisant de Mme Gaddson un terrible fléau que même une épidémie ne peut surpasser, il minimise l’importance de cette dernière en la renvoyant au second plan.

La remarque à propos de Pétrarque est également une plaisanterie, mais de l’ordre de la *private joke* cette fois. Ayant parfaitement conscience que William a prétexté une lecture imposée de Pétrarque pour pouvoir rester sur le campus et batifoler avec diverses jeunes filles, Dunworthy avance une hypothèse qu’il sait parfaitement erronée pour le plaisir du double sens. Mais Finch, lui, ne le saisit pas et sa réponse démontre qu’il reste à un premier degré de lecture. Cette remarque enclenche un leitmotiv humoristique totalement ludique tournant autour de Pétrarque et de sa soudaine valeur ajoutée. L’utilisation du nom de l’auteur est alors à comprendre à différents niveaux de lecture : au premier degré dans la bouche de certains interlocuteurs, tels que Finch ou Mme Gaddson, au second degré dans celle de William et de Dunworthy.

En cumulant les interventions de la narration, de Dunworthy et de quelques autres personnages secondaires, le récit arrive à produire une périodicité moyenne. Mais celle-ci est mise à mal par l’épidémie, qui se révèle dangereusement mortelle. Elle

¹⁴⁷ WILLIS, Connie, *Doomsday Book*, *op. cit.*, p.117.

« “Je l’ai fait, Monsieur, mais elle m’a répondu que dans ce cas elle partagerait la chambre de William. Je n’ai pas envie de lui faire subir ça.”

“Non”, admit Dunworthy. “Il y a des choses que personne ne devrait avoir à endurer même lorsqu’une épidémie menace. Avez-vous prévenu William de l’arrivée de sa mère ?”

“Non, Monsieur. J’ai essayé, mais il n’est pas dans la faculté. Tom Gailey m’a dit que M. Gaddson était parti rendre visite à une jeune femme à Shrewsbury, alors je l’ai appelée, mais je n’ai pas eu de réponse.”

“Il ne fait aucun doute qu’ils sont en train de lire Pétrarque quelque part à l’extérieur” dit Dunworthy, en se demandant ce qu’il se passerait si Mme Gaddson en route pour Balliol tombait sur le couple sans méfiance.

“Je ne vois pas pourquoi il ferait cela, Monsieur,” dit Finch, troublé. “Ni pourquoi son tuteur lui aurait imposé Pétrarque. Il doit le lire pour ses partiels.”».

emporte Mary, privant le récit d'une instance de distanciation occasionnelle. Dunworthy, de son côté, se révèle incapable d'endosser en continu la fonction d'instance de distanciation. Pris au cœur de l'action, dévoré par l'inquiétude, il tend à abandonner ses velléités d'humoriste dès qu'il s'agit de Kivrin. Cette démission s'accroît à mesure que l'intrigue avance et que les événements s'enveniment. Au final, en réunissant les trois récits, *Doomsday Book* ne présente pas une périodicité suffisante pour se sortir du domaine du sérieux.

La périodicité humoristique moyenne fait osciller la perception sur le degré d'humorisation d'une œuvre. Elle est parfois perçue comme sérieuse avec un penchant pour l'humour, ou, au contraire, humoristique avec un fond sérieux. La périodicité moyenne tient une place importante dans la perception humoristique globale du genre. Mais elle ne présente pas un humour suffisamment récurrent pour que ce dernier agisse sur la construction du récit.

➤ La périodicité forte.

Lorsque l'humour se déploie de manière systématique tout au long du texte, la périodicité humoristique est forte. Cette dernière résulte généralement d'un mélange de divers éléments humoristiques, qui se combinent pour faire basculer l'ensemble du récit dans le domaine de l'humour. La périodicité forte n'est pas la plus représentée, car elle est la plus exigeante. En effet, la présence d'humour en grande quantité possède un impact sur la réception du texte. Comme cela a déjà été expliqué, c'est l'une des justifications de la réputation d'absence d'humour de la science-fiction : le pacte de lecture exigeant du genre ne supporterait que difficilement la mise à distance humoristique.

Cette portée distanciatrice de l'humour a pour enjeu la perte d'intérêt du lecteur, voire le rejet du texte. Ce risque est néanmoins à nuancer, car de nombreux critères tels que le contexte, la nature de l'énonciateur (personnage, narration), le type de discours (direct, indirect), la modalité (intradiégétique, extradiégétique), la valeur (ludique, défensif...) ou encore la typologie (d'actualité, de société...) peuvent atténuer le risque de décrochage en fondant plus ou moins l'humour dans la trame narrative. Cependant, plus la portée est conséquente, plus le lecteur doit faire preuve de souplesse pour accepter l'intrusion de l'humour dans le récit.

La périodicité forte ne connaît aucune limite dans les valeurs ou les typologies de l'humour. Si certaines œuvres se concentrent plus volontiers sur l'une ou l'autre, d'autres les mélangent et offrent un espace de libre expression à tous les humours. C'est le *novum* fondateur, parfois soutenu par le développement de la xéno-encyclopédie, qui va donner une orientation privilégiée à un mode de l'humour plutôt qu'à un autre. Dans un récit comme *Le Temps du Twist*, qui brasse des sujets graves et une xéno-encyclopédie connotée comme horrifique, l'humour noir s'impose le plus souvent. En outre, comme les protagonistes sont des adolescents et que le personnage focalisateur est obsédé par le sexe, à l'humour noir s'ajoute un humour trivial. La combinaison des deux crée une ambiance décadente qui correspond parfaitement à l'esprit du roman, qui met en avant une philosophie de vie très « rock'n'roll » fondée sur l'alcool, le sexe, la drogue et le refus du sérieux, comme échappatoire à une réalité morose.

Pour introduire un flot d'humour continu, de nombreux schémas sont possibles. Parmi les éléments les plus redondants se trouve l'instance de distanciation récurrente. Cette dernière est présente dans un grand nombre d'œuvres du corpus. Supportée par la narration, qu'elle soit autodiégétique, comme dans « Button, Button », *L.G.M.* ou *To Say Nothing of the Dog*, ou hétérodiégétique, comme dans *Who goes here ?* ou *Le Temps du Twist*, l'instance de distanciation récurrente assure une continuité maximale de l'humour. En effet, l'adjonction de compétences propres à l'humoriste à un relais de premier plan ouvre la voie à un traitement des événements par le second degré constant.

Les différents outils mis à la disposition de l'auteur pour introduire de l'humour dans un récit ne produisent pas tous le même effet. Tandis qu'une instance de distanciation peut aussi bien recouvrir d'humour un sujet grave ou anxiogène qu'émettre des plaisanteries gratuites, une xéno-encyclopédie humoristique, agrémentée de segments didactiques eux aussi humoristiques, contribue généralement à un fond humoristique ludique. Il en résulte qu'en fonction de la combinaison choisie, une œuvre sera plus ou moins marquée humoristiquement.

Cependant, cette mise en avant ne signifie pas que l'humour s'affiche comme évident. La périodicité forte instaure un contexte favorable, le lecteur est donc plus attentif aux manifestations humoristiques. Mais celles-ci ne se révèlent pas nécessairement avec facilité. L'humour peut tout aussi bien se faire subtil et discret, travaillant dans un second degré raffiné, que reposer sur des signifiants démasqueurs

plus grossiers mais extrêmement efficaces. Il est entendu que ce constat ne constitue pas un jugement de valeur, l'élégance d'un récit n'ayant jamais garanti sa qualité, il témoigne de la multiplicité possible de l'expression humoristique.

Ainsi, pour construire sa périodicité forte, *Martians, Go Home* mise sur un *novum* fondateur humoristique, des extraterrestres agaçants qui rendent la vie des humains impossible. Autour de celui-ci, la narration hétérodiégétique omnisciente, qui endosse également le rôle d'instance de distanciation récurrente, multiplie les scènes à potentialité humoristique. Si le roman possède une xéno-encyclopédie minime et peu humorisée, celle-ci est compensée par la multiplication d'explications très imagées sur les conséquences de l'invasion martienne.

De leur côté, *To Say Nothing of the Dog* ou « Button, Button » proposent un agencement similaire de l'humour dans leur récit. Asimov et Willis choisissent d'utiliser un narrateur autodiégétique faisant montre en continu de compétences humoristiques, ce qui leur permet d'introduire un second degré constant. À cet apport récurrent d'humour, ils adjoignent une galerie de situations et de personnages à forte potentialité humoristique, laquelle peut prendre le relais de l'instance de distanciation en cas de nécessité. Par-dessus s'ajoute un *novum* majeur humoristique, créateur ou support de réflexion humoristique.

Quant à la pentalogie d'Adams, elle exploite la totalité de l'arsenal mis à sa disposition par l'humour. Du titre sous forme de clin d'oeil à la xéno-encyclopédie débordante d'imagination et de détails cocasses, en passant par la saturation informative, toute l'œuvre est tournée vers l'humour.

Lorsque l'humour prend la forme d'un épiphénomène, il constitue le mode *a minima* de la représentation humoristique dans la science-fiction. Irruption inattendue, il devient la marque significative d'un instant précis du texte, durant lequel ce dernier change provisoirement de statut. Mais cet humour plus ou moins erratique n'imprègne pas durablement le texte de son empreinte. Sa valeur ludique se consomme comme une pastille de futilité, aussi plaisante que délétère, et sa valeur défensive n'apporte qu'une atténuation passagère, le plus souvent balayée dès la phrase suivante.

La périodicité moyenne offre un espace de repérage plus large. L'humour s'y manifeste de manière ponctuelle ou fréquente, mais sans réussir à supplanter totalement le sérieux. La perception humoristique d'un texte étant en partie dépendante d'une estimation subjective, certains textes à périodicité moyenne peuvent laisser une

impression générale de récits profondément influencés par l'humour. Cependant, une étude plus approfondie révèle que leur part d'humour n'est pas suffisante pour faire passer de manière quasi continue le sérieux au second plan.

La présente thèse estime donc que le premier critère de différenciation entre les textes comportant de l'humour est la présence d'une périodicité humoristique forte. Cette dernière crée un rapport spécifique entre le récit et l'humour qui n'existe pas dans les autres types de périodicité. L'omniprésence de l'humour a un impact sur la mise en œuvre du récit ainsi que sur les différents éléments qui le constituent. Elle génère un horizon d'attente original qui ne repose plus sur l'empathie, l'identification ou le suspense, mais sur le rire, la mise à distance et l'incongruité. Cette relation particulière est donc définitoire d'une partie de la *science-fiction humoristique*.

Dans un texte à périodicité faible ou moyenne, les manifestations humoristiques s'expriment par touche. Plus ou moins nombreuses, elles n'altèrent jamais de manière définitive la lecture sérieuse de l'œuvre. Elles constituent un pan de la relation humour et science-fiction nommé *science-fiction à saillie d'humour*. Impossibles à détecter à l'avance car elles prennent place dans des textes sans spécificités particulières, les saillies d'humour représentent une part non quantifiable, mais non négligeable, de l'expression de l'humour dans la science-fiction. Si, au final, leur influence sur le récit est moindre que celle de la science-fiction humoristique, elles sont un mode d'expression de l'humour dans le genre tout aussi important.

Si la périodicité humoristique forte est un critère nécessaire, elle n'est pas pour autant suffisante pour repérer, à elle seule, l'ensemble des textes humoristiques. En effet, comme le révèle certains récits sélectionnés par Goimard dans le recueil *Histoire à rebours*, certaines œuvres dénuées de toute trace d'humour peuvent se révéler humoristiques grâce à une révélation de dernière seconde.

❖ La chute.

Dans son article sur les spécificités de la nouvelle en science-fiction, Jacques Favier note ceci :

Cette caractéristique a été souvent nommée la "chute" ("kick", "final twist"). Il s'agit de surprendre le lecteur en fin de nouvelle (ce qui est d'autant plus

difficile que celui-ci s'attend à être surpris) par un tour inattendu de l'intrigue, un brusque changement d'éclairage qui révèle un *sens nouveau* de celle-ci.

Toutes les nouvelles n'ont pas de chute, évidemment, cependant cette structure classique, propre au court récit (cf. l'histoire drôle) constitue encore une solide minorité des nouvelles les plus sophistiquées ou les plus élégantes ("slick stories"), à défaut d'être les plus appréciées [...] Dans les dernières lignes, l'auteur "récupère" [le lecteur], le détrompant par un propos (une phrase, un seul mot quelquefois) qui jette sur le récit une lumière tout à fait différente¹⁴⁸

Si toutes les nouvelles n'ont pas de chute, cette dernière est un élément déterminant dans le domaine de l'humour. Néanmoins, elle ne lui est pas spécifique, un certain nombre de textes sérieux proposant également une surprise finale. Cette double affiliation interroge la pertinence, dans le présent travail, de la dénomination *texte à chute*, qui recouvre une réalité trop extensive pour désigner significativement son usage humoristique. Outre ce premier constat, une étude plus approfondie des textes à chute révèle que ceux-ci ne peuvent pas être considérés d'un seul bloc. Deux lignes se détachent, qui voient leur impact sur le récit différer, bien qu'elles conservent des points communs, tels l'inattendu et le placement en fin d'œuvre.

➤ La conversion.

La première branche appelle à une relecture du récit à la lumière de la révélation finale. Cette révision peut être partielle et ne porter que sur une partie ou un élément, ou au contraire, être totale et changer le sens ou la valeur du texte dans son ensemble. Imprévisible, elle œuvre selon deux modes de fonctionnement, soit en maintenant l'œuvre dans le domaine du sérieux, soit en la transférant dans celui de l'humour. Lorsque la modification n'opère aucune bascule vers l'humoristique, elle est appelé *retournement*, lorsqu'elle introduit dans un texte sérieux une nuance humoristique, elle est nommée *conversion*.

¹⁴⁸ FAVIER, Jacques, « Rôtis, volailles et relevés : le texte. M. S.F. et récit. b) Place privilégiée de la nouvelle », *La Science-fiction par le menu, problématique d'un genre*, Revue littéraire mensuelle n°580-581, Europe, 1977, p.108-113, p.112, en italique dans le texte.

La conversion apporte un supplément d'humour à un texte, ce qui influence la réception du récit. S'il arrive que ce dernier comporte, à l'origine, une périodicité moyenne ou forte, le plus souvent, la conversion travaille dans un contexte défavorable ou neutre, comme dans la nouvelle « To Serve Human » (« Pour servir l'homme ») de Damon Knight. Des extraterrestres, les « Kanamit » ont débarqué sur Terre pour offrir aux humains les bienfaits de leurs technologies. Bien qu'ils soient physiquement repoussants, Peter, le narrateur autodiégétique, les voit immédiatement comme des alliés, « *I was in the minority ; I didn't think they were trying to put anything over*¹⁴⁹ ». Le contexte neutre naît de la lecture orientée par le parti pris favorable de la narration, qui laisse place à une certaine dose d'optimisme. Cette euphorie est contrebalancée par l'attitude de Grigori, un ami de Peter, dont les sentiments envers les extraterrestres vont de la méfiance à la haine.

Petit à petit, les Kanamites se font accepter grâce à leur caractère avenant et à leur générosité désintéressée. Ravis de l'amélioration de leurs conditions de vie, rares sont les humains à remettre en cause l'altruisme des visiteurs de l'espace, alors que Grigori, lui, reste persuadé que les extraterrestres ont des arrière-pensées. Il leur subtilise un livre dont il parvient, après des semaines d'effort et avec l'aide du narrateur, à traduire le titre : « *How To Serve Man* ». Pour Peter, la preuve est faite, l'humanité a eu raison de leur accorder une confiance pleine et totale, « *If there was anybody on Earth besides Grigori who still distrusted those people, he must have been somewhere in the middle of Tibet*¹⁵⁰ ». Alors que le mystère semble résolu, c'est un Grigori manifestement perturbé que le narrateur retrouve après quinze jours de vacances. En tentant de le raisonner, Peter fait appel au titre révélateur du livre, ce à quoi Grigori répond :

"I've read the first paragraph of that book," he said. "Why do you suppose I haven't slept for a week ?"

I said, "Well ?" and he smiled a curious, twisted smile.

*"It's a cookbook," he said*¹⁵¹

¹⁴⁹ KNIGHT, Damon, « To Serve Man » (1950), *Far Out*, New York, Simon & Schuster, 1961, p.1.

« Je faisais partie d'une minorité ; je ne pensais pas qu'ils allaient tenter de nous faire le moindre mal ».

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.6.

« S'il restait encore quelqu'un en-dehors de Grigori qui se méfiait encore de ces gens, il devait se trouver quelque part au beau milieu du Tibet ».

¹⁵¹ *Ibid.*, p.7.

C'est sur une touche d'humour noir que se conclut la nouvelle. La conversion se joue sur un jeu de mot. Lequel repose sur les deux lectures potentielles du titre en anglais : « How to serve » peut se comprendre dans son acception commune « comment être au service de », mais cette formulation est également celle de nombreux titres d'ouvrage de cuisine et se traduit par « comment accommoder tel aliment ».

Une fois la vérité découverte, tout le récit est à redécouvrir sous un nouvel angle. La fin de la guerre, l'abondance alimentaire, les progrès médicaux sont autant de manières, pour les Kanamites, d'améliorer la santé de leur cheptel. Comme le souligne Grigori, « *"They told the truth, though, as far as it went."*¹⁵² », les extraterrestres n'ont jamais réellement menti sur leur objectif, ce sont les humains qui n'ont pas posé les bonnes questions et qui se sont mis des œillères. La conversion ne propose pas nécessairement un basculement de valeur du négatif supposé, le sérieux, vers le positif présumé, l'humoristique. En usant d'humour noir, par exemple, elle travaille en amoindissant la perception angoissante d'un événement à tendance entropique par l'introduction d'une mise à distance.

Les conséquences de la conversion sur un récit sont à nuancer. Elles peuvent, par exemple, se manifester par un ajout de sens qui ne va pas bouleverser la lecture première de l'œuvre, mais redessiner en partie sa perception. Dans *Cat's Cradle*, Jonas écrit son histoire *a posteriori* en la plaçant sous l'égide du Bokononisme, sa religion. Or, même dans les derniers chapitres de l'ouvrage, la conversion du héros ne semble toujours pas d'actualité. Pire, dans l'avant-dernier chapitre, Jonas constate que le Bokononisme est « *"Such a depressing religion !"* », avant d'insulter Bokonon de « *jigaboo bastard*¹⁵³ ». C'est donc la rencontre avec le gourou, dans le dernier chapitre, qui va être déterminante.

« "J'ai lu le premier paragraphe du livre," dit-il. "Pourquoi crois-tu que je n'ai pas dormi depuis une semaine ?" »

"Et alors ?" dis-je, et il eut un sourire étrange, tordu.

"C'est un livre de cuisine," répondit-il ».

¹⁵² *Ibid.*, p.7.

« "Ils ont dit la vérité, mais seulement dans la mesure où on leur a demandé." ».

¹⁵³ VONNEGUT, Kurt, *op. cit.*, p.254.

« "Quelle religion déprimante !" ».

« bâtard nègre ».

Jonas, qui vient d'annoncer à Newton, un autre survivant, son « *dream of climbing Mount McCabe with some magnificent symbol and planting it there*¹⁵⁴ », aperçoit Bokonon assis au bord de la route. Il le rejoint et engage la conversation :

“*May I ask what you're thinking ?*”

“*I am thinking, young man, about the final sentence for The Books of Bokonon. The time for the final sentence has come.*”

“*Any luck ?*”

He shrugged and handed me a piece of paper. This is what I read :

*If I were a younger man, I would write a history of human stupidity ; and I would climb to the top of Mount McCabe and lie down on my back with my history for a pillow ; and I would take from the ground some of the blue-white poison that makes statues of men ; and I would make a statue of myself, lying on my back, grinning horribly, and thumbing my nose at You Know Who*¹⁵⁵

Tout le récit repose sur une boucle narrative dont le lecteur ne prend conscience qu'à la fin du récit. La rencontre avec Bokonon constitue l'alpha et l'oméga de l'histoire. La mise en œuvre et le traitement du récit tendent vers cette ultime entrevue, or celle-ci se révèle être la raison qui pousse Jonas à l'écriture.

Tout le sel de la conversion tient dans un subtil jeu de dupe, dont la principale victime est le lecteur. Lorsqu'il découvre un récit, ce dernier devient le premier récepteur du message délivré par l'ouvrage. Or, la narration autodiégétique de *Cat's Cradle* associe explicitement son récit à une démarche iconoclaste. Autrement dit, tout le récit converge à faire du lecteur ingénu, le destinataire du pied de nez final. Victime de sa lecture naïve, le liseur prend soudain conscience que le narrateur, en expliquant dans les dernières lignes les raisons de sa conversion religieuse, s'est joué de lui tout au

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.254.

« rêve d'escalader le Mont McCabe avec quelque magnifique symbole à déposer à son sommet ».

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.256.

« “Es-ce que je peux vous demander ce à quoi vous pensez ?”

“Je réfléchis, jeune homme, à la phrase finale des *Livres de Bokonon*. Le temps d'écrire cette dernière phrase est venu.”

“Ça marche ?”

Il haussa les épaules et me tendis un morceau de papier. Voici ce que j'y lu :

Si j'étais un homme jeune, j'écrirais une Histoire de la stupidité humaine ; et je monterais tout en haut du mont McCabe et je m'allongerais en utilisant mon livre comme oreiller ; et je prendrais sur le sol un peu de ce poison blanc-bleu qui transforme les hommes en statues ; et je ferais de moi une statue, allongée sur le dos, souriant horriblement, et faisant un pied de nez à Vous Savez Qui ».

long de l'œuvre, ainsi qu'il l'avait annoncé dès les premières lignes : « *Nothing in this book is true*¹⁵⁶ ». Cette surprise ultime ajoute une plus value humoristique à un récit par ailleurs fortement humorisé. Elle ne modifie pas le sens, mais ajoute à l'ensemble de l'œuvre une valeur humoristique extratextuelle.

La conversion peut également amener à une remise en perspective de tout ou partie du récit. Sans en changer la valeur, elle peut renouveler sa signification plus ou moins en profondeur. « Not Yet the End » (« Pas encore la fin ») de Brown est une nouvelle totalement dénuée de signifiant humoristique. Elle met en scène une race d'extraterrestre explorant le cosmos à la recherche d'une espèce à asservir :

*But let me remind you that destruction is not our purpose – yet. We want specimens. If they prove satisfactory and the fleet comes and takes as many thousand slaves as we need, then will be time to destroy not a city but the whole planet. So that their civilization will never progress to the point where they'll be able to launch reprisal raids*¹⁵⁷

Lorsque l'expédition aborde la Terre, elle s'empare de deux spécimens pour vérifier si leur compétence intellectuelle est suffisante. Le récit est froid et factuel à l'image des créatures qui sont dépourvues de toute compassion. Lorsque les résultats de l'analyse arrivent, ils permettent un relâchement de la tension :

“Seven points below minimum”, Kar said. “They could not be trained even for the crudest labor in the mines. Incapable of understanding the most simple instructions. Well, we'll take them back to the Xandor museum.”

“Shall I destroy the planet ?”

¹⁵⁶ *Ibid.* p.10.

« Rien dans ce livre n'est vrai ».

¹⁵⁷ BROWN, Fredric, « Not Yet the End » (1941), *From These Ashes, The Complete Short SF of Fredric Brown*, Fragminhan, NEFSA Press, 2007, p.19.

« Mais laisse-moi te rappeler que la destruction n'est pas notre objectif – pas encore. Nous voulons des spécimens. S'ils se révèlent satisfaisants, alors la flotte arrive et prend autant de milliers d'esclaves qu'il nous en faut, après viendra le temps de détruire non seulement la ville mais aussi la planète toute entière. Ainsi, leur civilisation ne pourra jamais progresser jusqu'au point d'être capable de lancer des raids de représailles ».

“No”, Kar said. “Maybe a million years from now – if our race lasts that long – they’ll have evolved enough to become suitable for our purpose. Let us move on to the next star with planets.”¹⁵⁸

L’humanité est sauvée momentanément, un constat qui donne son sens au titre de la nouvelle, mais pour une raison peu glorieuse. Bien que le danger soit écarté, à ce stade, le récit ne se veut pas optimiste. Au contraire, il donne une image sombre de l’humanité, future victime de races plus puissantes ou plus intelligentes venues de l’espace.

Pourtant, alors que l’intrigue semble close, une brève dernière partie, à première vue dépourvue de lien, prend place. Dans celle-ci, deux hommes doivent choisir un article pour combler le vide dans le journal qu’ils éditent. Le secrétaire de rédaction jette un œil et décide en commentant : « “*The convention story and the zoo story, huh ? Oh, hell, run the convention story. Who cares if the zoo director thinks two monkeys disappeared off Monkey Island last night ?*”¹⁵⁹ ». La conversion remet en perspective l’avenir sombre que laissait entrevoir le corps de la nouvelle. L’espèce humaine ne doit pas sa survie à sa prétendue stupidité, mais à l’absence de réflexion des extraterrestres, qui n’envisagent pas l’existence de plusieurs espèces. À la dernière seconde, l’auteur biaise le premier décryptage alarmiste, en introduisant une donnée nouvelle qui allège la tonalité du récit, et fait sourire le lecteur en ramenant, de manière inattendue, le récit dans le domaine de l’anodin.

De la même manière le roman *Le Chant du cosmos* finit sur une série d’annonces inattendues qui remet en perspective la lecture première de l’œuvre. Dans un futur lointain, grâce à l’onduleur cosmique, l’homme a essaimé dans tout l’espace. Il a créé des sociétés d’une grande diversité sur de nombreuses planètes, et toutes ces humanités sont regroupées sous l’appellation « La Famille ». Yeff est un étudiant

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.20.

«“Sept points au-dessous du minimum”, dit Kar. “On ne peut pas les dresser même pour le travail grossier dans les mines. Incapables de comprendre la plus simple des instructions. Tant pis, nous les remmenons avec nous pour le musée de Xandor.”

“Dois-je détruire la planète ?”

“Non”, répondit Kar. “Peut-être que dans un million d’années – si notre race survit jusque là – ils auront évolué assez pour convenir à notre objectif. Allons à la prochaine étoile avec des planètes.” ».

¹⁵⁹ *Ibid.*, p.20.

« “L’histoire de la conférence et celle du zoo, hein ? Oh, zut, mets l’histoire de la conférence. Qui ça intéresse de savoir que le directeur d’un zoo pense que deux singes ont disparu de l’Ile des Singes la nuit dernière ?” ».

océanien. Sur Diasphine, il rencontre un maedre, une créature extraterrestre intelligente, réputée pour être invulnérable, qui s'attache à lui. Il découvre également le « Jeu de la Pensée ». Ce dernier consiste en un combat psychique dont personne n'est capable d'expliquer la nature réelle, « La raison ne peut pas appréhender la Pensée. Elle est perception pure, sans recours aux organes de sens¹⁶⁰ », durant lequel les « Penseurs » s'affrontent pour submerger l'esprit de l'autre. Or, une nouvelle « Voie », appelée « tranchante », vient d'apparaître : elle consiste à détruire mentalement son adversaire. Lorsque Yeff échoue contre l'Édénique Wamkadh, le tenant de la Voie tranchante, il perd sa capacité à ressentir des émotions. Toujours suivi du maedre, il se rend sur la planète Eden pour tenter d'en apprendre plus sur ce monde de violence.

Le roman est découpé en parties qui sont dénommées en fonction du lieu où se déroule l'action. La dernière déroge à la règle puisqu'elle est introduite par un mystérieux point d'interrogation. Lorsque le lecteur tourne la page, il découvre avec surprise que le chapitre s'intitule « Le point de vue du maedre ». L'énigmatique animal, qui a accompagné le héros dans toutes ses péripéties, le quitte brusquement après avoir participé de manière active à la victoire contre Wamkadh. Le titre du dernier chapitre résonne de la promesse de lever, ne serait-ce qu'un peu, le voile du mystère. Et, effectivement, les révélations se succèdent.

Loin de son apparente innocuité, la créature extraterrestre possède d'immenses capacités : « Les maedres n'ont pas inventé le Jeu de la Pensée pour qu'un tueur le pervertisse à son profit mais pour que la Famille puisse réparer les dégâts harmoniques consécutifs à l'emploi de l'onduleur cosmique¹⁶¹ ». L'animal insouciant change de statut pour occuper celui de puissant créateur, capable d'agir sur la trame de l'espace-temps. Ce nouvel éclairage change donc une première fois la perception du lecteur. Victime des *a priori* sur le maedre et de son image de familier roublard, il n'a pas détecté la profondeur réelle de l'extraterrestre.

Mais le récit ne s'arrête pas là dans les surprises liées à la découverte de la vraie nature du maedre. Comme la narration le souligne, « Lorsqu'il a dû le quitter pour apporter son aide à Jentes, il a ressenti un authentique déchirement car il était très attaché à son animal de compagnie », Yeff n'est pas un compagnon pour la créature. Elle ne se considère pas comme égale, mais comme supérieure, ce qui produit une inversion des valeurs incongrue aux yeux du lecteur. Habitué à une perception

¹⁶⁰ WAGNER, Roland C., *Le Chant du cosmos*, op. cit., p.54.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.501.

anthropocentrique de l'univers, il est désarçonné de voir l'humain se faire rabaisser au statut « d'animal de compagnie », particulièrement par un extraterrestre volontairement donné comme possédant les caractéristiques du familier.

Alors que l'aspect attachant du maedre s'estompe de plus en plus, les dernières phrases du récit confortent l'existence d'une fin à conversion :

Néanmoins, il ne faut voir aucun altruisme dans le comportement du maedre. Il n'est pas intervenu pour aider la Famille humaine, ni même pour empêcher le cataclysme qui se serait inévitablement produit si ces créatures primitives avaient continué à employer l'onduleur sans en atténuer les conséquences à l'aide du Jeu, mais uniquement parce que la seule présence de Raïk Wamkadh le fait grincer des dents.

Les maedres ont horreur des fausses notes¹⁶²

Loin de toutes les hypothèses qu'a pu échafauder le lecteur et éloigné de toute volonté héroïque, la finalité de l'œuvre était de remédier à une gêne des plus insignifiantes. Toutes les souffrances, tous les risques encourus sont amoindris par le dernier chapitre, qui révèle la motivation égoïste du maedre. Le roman se clôt sur une note d'humour cynique qui rééchelonne l'importance de l'humanité dans l'Univers et appelle à une remise en perspective de divers éléments du récit. Ainsi, débarrassé de ses ceillères de naïveté, le lecteur redécouvre le dialogue qui se déroule sur Diasphine, lors du premier contact entre Yeff et l'extraterrestre :

- Ne vous fiez pas à son air de grosse peluche, renchérit un grand brun emmitoufflé dans un obscène manteau de fourrure. À l'intérieur, ce que de la saloperie.
- Que voulez vous dire par là ?
- Les maedres sont *intéressés*. Si çui-là vous colle au train c'est qu'il a ses raisons. Vous pouvez faire quelque chose pour lui – me demandez pas quoi, hein ?¹⁶³

¹⁶² *Ibid.*, p.502.

¹⁶³ *Ibid.*, p.17, en italique dans le texte.

L'analyse de l'autochtone se révèle d'une impressionnante exactitude. Le texte à conversion lui octroie une valeur divinatoire nouvelle et particulièrement savoureuse.

Lorsque la conversion modifie la valeur du texte, elle justifie à elle seule le classement d'un récit comme humoristique. Elle agit alors dans des textes à périodicité humoristique faible, voire inexistante, et appelle à une relecture complète de l'œuvre, soit au niveau des éléments internes, soit au niveau du sens général. La nouvelle « Sha Guido G » d'Asimov narre la manière dont Philo Plat a tué des milliers de personnes pour libérer la Terre d'un gouvernement despotique à tendance eugénique, dirigé par un tyran imbécile surnommé Shah Guido G. L'histoire, en elle-même, est très sombre, comme l'illustre le début de la nouvelle :

Once every year Philo Plat returned to the scene of his crime. It was a form of penance. On each anniversary he climbed the barren crest and gazed along the miles of smashed metal, concrete, and bones. The area was desolate. The metal crumplings were still stainless and unruined, their jagged teeth raised in futile anger. Somewhere among it all were the skeletons of the thousands who had died, of all ages and both sexes. Their skully sightlessness, for all he knew, was turning empty, curse-torn eye holes at him¹⁶⁴

Rongé par le remords et l'amertume, Philo raconte à Fulton comment il a fait tomber sur Terre Atlantis, l'île-forteresse aérienne, refuge de la caste décadente des Supérieurs, grâce à un stratagème simple : surcharger jusqu'à la rupture les moteurs des rayons d'énergie antigrav. En provoquant une inquiétude chez Shah Guido, Plat l'incite à faire intervenir, en très grand nombre, les « Waves », des femmes-soldats, dont le supplément de poids provoque l'effondrement de l'île.

Rien n'est risible dans la nouvelle, ni le fond, ni le type de narration choisie. Pourtant Asimov va conclure son récit sur une conversion aussi osée qu'inattendue :

¹⁶⁴ ASIMOV, Isaac, « Shah Guido G. » (1951), *Buy Jupiter and Other Stories*, Londres, VG/SF, 1988, p.24.

« Une fois par an, Philo Plat retournait sur la scène de son crime. C'était une sorte de pénitence. À chaque anniversaire, il montait la crête aride et contemplait les kilomètres de métal brisé, de béton et d'os. La région était désolée. Le métal froissé était toujours sans trace d'oxydation et de rouille, ses dents déchiquetées se dressaient dans une vaine colère. Quelque part au milieu de tout cela, se trouvaient les squelettes des milliers de personnes qui avait péri, représentant tous les âges et les deux sexes. Pour ce qu'il en savait leurs crânes aveugles tournaient vers lui leurs orbites vides, lacérées par la malédiction ».

Fulton laughed harshly.

“You know, there is a fatality in names.”

“What do you mean ?”

“Why, that once more in history Atlantis sank beneath the Waves.”¹⁶⁵

Comme l’auteur l’explique dans le paratexte :

Now that you’ve read the story, you’ll notice that the whole thing is for the purpose of that final lousy pun, right ? In fact, one person came up to me and, in tones of deep disgust, said, “Why, SHAH GUIDO G. is nothing but a shaggy-dog story.”

“Right,” I said, “and if you divide the title into two parts instead of three, you get SHAHGUI DOG, so don’t you think I know it ?”

In other words, the title is a pun, too¹⁶⁶

En tant que *Shaggy-dog story*¹⁶⁷, toute la nouvelle concourt à mettre en place un contexte détaillé qui amène à une fin inattendue. Ce faisant, elle modifie la valeur du texte qui passe de sérieux à totalement humoristique. Au final, toute implication émotionnelle est niée par un récit vidé de son sens. Ce qui provoque sans doute cette réaction de rejet de la part de ce lecteur, c’est la déception de son horizon d’attente. La profondeur qu’il avait cru percevoir et dans laquelle il s’était projeté s’expose comme factice et laisse place au seul plaisir ludique.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.32.

« Fulton rit durement.

“Vous savez, il y a une fatalité dans les noms.”

“Que voulez-vous dire ?”

“Hé bien, encore une fois dans l’histoire Atlantis a sombré sous les Vagues” ».

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.32.

« Maintenant que vous avez lu l’histoire, vous avez dû remarquer que tout ça est fait dans le but d’arriver à ce jeu de mots pourri, exact ? En fait, une personne s’avança vers moi et, avec un ton de dégoût profond, me dit : “C’est comme ça, Shah Guido G. n’est rien qu’une *shaggy-dog story*.”

- Bien sûr, répondis-je, et si vous divisez le titre en deux parties au lieu de trois, vous avez Shahgui Dog, donc, vous ne pensez pas que je le sais ?

En d’autres termes, le titre est aussi un jeu de mots ».

¹⁶⁷ Le site internet participatif *Urban Dictionary* propose deux définitions du terme, la seconde correspondant parfaitement au travail d’Asimov : « A long, convoluted anecdote, often told simply to result in a sentence that consists almost entirely of puns », *Urban Dictionary*, publié le 13 Mars 2010 <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Shaggy%20dog%20story>, consulté le 25 août 2013.

« Une longue anecdote alambiquée, souvent racontée seulement pour conclure sur une phrase qui ne se compose quasiment que de jeux de mot ».

➤ L'attrape.

La seconde branche propose une fin inattendue qui clôt le récit de manière décalée, comme peut le faire une plaisanterie, sans toutefois appartenir nécessairement au domaine de l'humour. Son influence sur le récit est plus limitée que celle de la conversion : elle ne retravaille pas en profondeur le sens ou la valeur du corps du récit, elle s'attache généralement à modifier la perception ultime de celui-ci. Lorsqu'elle possède une portée humoristique, elle est nommée *attrape* et, lorsque celle-ci est absente, *feinte*.

L'attrape prend place dans tout type de périodicité humoristique. Le plus souvent, elle se contente de nimer d'une atmosphère humoristique la fin de l'œuvre, en porte-à-faux avec son ton général ou non. De manière exceptionnelle, et ce uniquement dans le cas de nouvelle très courte à contexte neutre ou défavorable, il arrive qu'une attrape introduise une portée humoristique déterminante dans une œuvre. Elle travaille alors sur le mode de l'histoire drôle et l'attrape introduit un humour dont la perception, en raison de sa position finale, met de côté le sérieux du récit.

Sternberg, dans *Entre deux mondes incertains*, propose une série de très courts récits regroupés en trois sections nommées « Contes Bref », « Contes très brefs » et « Contes encore assez brefs ». Dépendant tous du domaine du texte à chute, nombre d'entre eux, qu'ils appartiennent au genre science-fictionnel ou non, reposent sur un humour noir souvent grinçant. Dans « Contes très brefs – *La Créature* », les hommes ont trouvé une « planète de sable fin, de falaises dorées, d'eau verte et de ressources naturelles complètement inexistantes », ils en font un lieu de villégiature enchanteur, aidés en cela par l'absence totale de vie animale. C'est alors que survient un rebondissement inattendu : « Puis, le 25 août, à l'aube arriva l'événement : en une seule goulée, en quelques secondes, la planète avala tous les estivants en même temps ».

Si la nouvelle s'était arrêtée ici, elle aurait représenté un cas typique de retournement. Dans un cadre *a priori* sans risque, et donc sans tension narrative, se produit un événement qui introduit un bouleversement négatif. L'horreur de la disparition des vacanciers ne bénéficie pas d'un traitement humoristique, elle est présentée froidement sans potentialité humoristique, ni intervention d'une instance de distanciation. Ce qui va amener l'humour dans la nouvelle, c'est la conclusion du récit :

La planète, en effet, ne recelait pas d'autre forme de vie que la sienne : elle était la seule créature de ce monde. Et elle aimait beaucoup les être vivants, les humains en particuliers. Mais elle les aimait bronzés, polis par l'eau et le vent, chauds et bien cuits¹⁶⁸

Au lieu de s'attarder sur le drame, le récit s'intéresse à ce qui en est l'origine. L'humour travaille alors en deux temps. Tout d'abord, en introduisant l'idée qu'elle est capable d'amour envers les êtres vivants, la narration humanise la planète-créature. Celle-ci n'est plus seulement un monstre, c'est une entité pensante capable de sentiment. Grâce à l'introduction de ce voile émotionnel, le récit met de côté l'événement et en amoindrit la virulence. Une fois l'intérêt du lecteur déplacé par ce tour de passe-passe, la narration produit sa touche finale d'humour noir. Comme dans la nouvelle de Knight, elle joue sur un double sens. À la surprise du lecteur, la dernière phrase coupe court à tout affect, en faisant soudain prendre à « aimer » le sens moins romantique, mais plus réaliste, de « préférence culinaire ».

Dans la majorité des cas, l'attrape se contente d'ajouter une plus-value humoristique, d'une valeur variable, à un récit. Dans « CHAPO », le héros ne supporte plus le monde aseptisé dans lequel il vit. Cet univers sans saveur rend la santé affective de Jorgus vacillante et finit par le pousser à la révolte. Excédé, il ravage son appartement :

J'ai terminé avec le bloc-toilette, le couloir, et ses dépendances. J'étais en nage, j'étais couvert de poussière incrustée dans ma peau, l'appartement ressemblait à Berlin en mai 45. Mais j'avais terminé, j'avais gagné, il ne restait plus chez moi un seul espion, plus un seul tueur pouvant porter préjudice à une bête égarée ou recueillie.

Alors je me suis assis au milieu des décombres, et j'ai enfin pu laisser couler mes larmes¹⁶⁹

¹⁶⁸ STERNBERG, Jacques, « Contes très brefs – *La Créature* » (1957), *Entre deux mondes incertains*, Denoël, coll. Présence du futur, 1989, p.88-89.

¹⁶⁹ ANDREVON, Jean-Pierre, « CHAPO », *op. cit.*, p.29.

Le héros est au bord de la dépression, son besoin de partager la vie d'une créature le dévore. Il se rend dans les milieux interlopes et achète une souris. Il vit alors des moments de pur bonheur, jusqu'à ce que sa voisine le dénonce. Les services de l'hygiène interviennent et détruisent sa souris, « C'était terminé, Mina, ma Mina à moi, mon amour souricier avait été réduit en atome ».

Au début de l'avant-dernier chapitre, le narrateur annonce que le temps « a passé » et qu'il est « redevenu un citoyen modèle¹⁷⁰ ». Apaisé, il a repris sa vie et pardonné à sa voisine. Mais cet état de grâce est remis en question au début du dernier paragraphe, « Oui, je suis redevenu un citoyen modèle, un citoyen ordinaire. En apparence, tout au moins¹⁷¹ ». Le récit excite la curiosité du lecteur, de quelle nature peut bien être l'animal qui donne à Jorgus cette sérénité et cette certitude d'avoir définitivement vaincu le système. La fin du récit lève le mystère : « Je garde mon nouveau compagnon à l'abri, sur moi, en moi. Qui pourrait s'en douter ? Personne ne le trouvera jamais, mon ami ténia, mon vers solitaire¹⁷² ».

La révélation ultime constitue une attrape : la victoire du héros repose sur l'acquisition d'un ténia. Ce parasite, à la connotation totalement négative, devient synonyme de triomphe et de joie. Cette inversion des valeurs surprenante et totalement inattendue fait sourire. Alors que le système oppressant semblait l'avoir emporter, il est vaincu par un animal qui constitue sans doute à ses yeux une abomination. Ce succès inespéré du faible sur le fort prend une saveur humoristique en raison de la nature du vainqueur. Mais ce que le lecteur retient c'est qu'il n'existe pas de petits gagnants : aussi déroutante qu'elle soit, la victoire par ténia interposé apporte une touche de légèreté qui marque le ressenti final laissé par la nouvelle.

À l'autre bout du spectre de la valeur humoristique, la nouvelle « Une torture à visage humain » d'André Ruellan conclut son récit sur une touche d'humour noir. Martin est un membre des G.A.R.S. ou Groupes Autonomes Révolutionnaires de Secours, qui luttent contre « les plans d'ensemble [...] Les organisations politiques, religieuses, économiques, culturelles, les plannings, les prévisions, les mises en chantier, les structures, les hiérarchies, les responsabilités » en organisant notamment des attentats contre des monuments symboliques du pouvoir. Lorsque le récit débute,

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.36.

¹⁷¹ *Ibid.*, p.36.

¹⁷² *Ibid.*, p.37.

Martin est interrogé par la police pour des faits de terrorisme. Au vu de l'action reprochée au héros, il a fait exploser l'Arc de Triomphe, l'interrogatoire semble étrangement amène, « Dites toujours, monsieur Martin : ce sera si gentil¹⁷³ ». Durant tout le récit, tous les personnages ne se départissent pas d'une onctueuse politesse en porte-à-faux avec le fond de l'intrigue :

« Voulez-vous reconduire M. Martin à son appartement ? demanda l'inspecteur avec urbanité.

- Volontiers, chef » dit l'un des policiers.

L'autre sourit à Martin :

« On vous guide, monsieur ? » [...]

Dans le couloir, l'un des policiers s'adressa à Martin.

« Vous connaissez celle du robot ? demanda-t-il.

- Non, gardien, je vous écoute...

- Eh bien, le vidcom sonne. Le robot décroche et dit : "C'est de la part de quoi ?" »

Ils partirent d'un grand éclat de rire, et poursuivirent leur chemin en devisant gaiement¹⁷⁴

D'abord emprisonné, le héros va finalement être soumis à une forme nouvelle de torture « appliquée sous anesthésie¹⁷⁵ ». Le principe est de découper chirurgicalement en petit morceau un individu, le tout sans douleur et en s'arrêtant avant que sa santé ne soit en danger. La logique du procédé est implacable, le « service après-vente », qui consiste à reconstituer l'individu, leur « permet de [se] soustraire à l'accusation de contrainte physique ou mentale¹⁷⁶ ». Même en tant que victime, Martin peine à trouver des arguments pour défendre sa cause. Et comme le souligne le docteur, le processus étant répétable à l'infini, le supplicé finit toujours par céder.

Pour Martin, toute la difficulté de sa situation est résumée par la dernière phrase du récit : « Mais l'ennui, songeait Martin avec consternation tandis que le

¹⁷³ RUELLAN, André, « Une torture à visage humain » (1992), *Les Horizons divergents*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1999, p.151.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.152.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.156.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.157.

chirurgien lui enlevait l'œil droit, c'est qu'il n'avait strictement *rien* à dire¹⁷⁷ ». Il ne peut envisager de mentir, puisqu'il se ferait immédiatement découvrir. Coïncé dans un piège abscons, la dernière pensée du personnage teinte le récit d'humour noir. Évoluant dans une société où la vie en prison est confortable et la torture indolore, Martin ne s'apitoie pas sur son sort. Lorsqu'il fait le constat, avec un certain détachement, de son incapacité à échapper à la torture, il met en exergue toute l'hypocrisie du système, laquelle était déjà perceptible dans l'anti-thèse du titre. Pourtant, le texte n'attachant pas de portée émotionnelle à la situation de Martin, il maintient le lecteur à distance. Bien que le fond soit sombre, le récit ne se conclut pas sur une note désespérée, mais sur un sourire amer.

Au sein du corpus, il n'existe qu'un seul roman présentant une attrape. Son mode de fonctionnement diffère légèrement de celui des nouvelles bénéficiant du même procédé. L'occurrence étant unique parmi nos œuvres de référence, il ne nous est pas possible d'affirmer que son analyse constitue un modèle fiable de l'attrape romanesque. Néanmoins, elle reste intéressante à observer. Dans *Voyage vers la planète rouge* de Terry Bisson, le monde est entièrement dominé par de puissantes multinationales. Un producteur en mal de succès décide d'envoyer une équipe réduite tourner le premier film sur Mars. L'équipage composé de deux acteurs, d'un réalisateur, d'un médecin, Jeffries, et de deux astronautes confirmés, Kirov et Bass, se voit enrichi de deux passagers clandestins, un chat et une adolescente. Après un voyage d'un an et demi, ils laissent la *Mary Poppins*, leur vaisseau spatial, en orbite, et descendent sur Mars à sept dans le *Tsiolkovsky*, un module prévu pour quatre personnes. Pour contrer des problèmes de ravitaillement en carburant, ils partent à la chasse d'anciens modules envoyés par la Terre pour en extraire les restes de kérosène. C'est au cours de ces recherches que Jeffries tombe sur des ruines anciennes, traces d'une vie extraterrestre, au sein desquelles un hologramme à l'aspect humain délivre en continu un message incompréhensible.

Lorsque la *Mary Poppins* menace de s'écraser sur l'une des lunes de Mars, les événements se précipitent, Jeffries et Bass décident alors d'emporter le conteneur du message. Mais une fois de retour au *Tsiolkovsky*, le manque de carburant s'avère trop important. Bass pour alléger suffisamment le module décide de se sacrifier et reste sur

¹⁷⁷ *Ibid.*, p.158, en italique dans le texte.

Mars. C'est avec la mort héroïque et solitaire de leur ami en mémoire, que les rescapés assistent à la cérémonie des Oscars. Cette dernière, espèrent-ils, couronnera leur film. Or, durant la remise des prix, le docteur reçoit un morceau de papier, dont il comprend immédiatement la teneur : « “Ils ont cassé le code. C'est le message” ». Le récit génère une situation d'attente, d'autant plus que cette situation est un grand classique de la science-fiction. La narration ménage le suspense, « Jeffries lut le papier puis le tendis à Kirov », dont l'aboutissement amène une réaction pour le moins déconcertante de l'astronaute : « Elle le déplia le lut à son tour et se mit à rire ». Cette réponse émotionnelle prend tout son sens lorsque le lecteur découvre à son tour le contenu : « BONNE CHANCE, disait le message¹⁷⁸ ».

L'ouvrage distille une périodicité humoristique faible entremêlée d'une portée satirique risible. Le mélange crée une tonalité douce-amère, parfois teintée de mélancolie, dans laquelle l'abandon de Bass représente un poids moral énorme. Alors que sa mort pourrait être sublimée par la compréhension du message nécessairement supérieur d'une civilisation extraterrestre, cette attente est déçue. À la découverte du contenu anodin de la transcription, le sérieux du récit est ébranlé. L'investissement émotionnel du lecteur, qui répond aux années de voyage et au drame qu'ont vécu les personnages, n'est pas récompensé. Ce laconique « Bonne chance » est un pied de nez qui colore d'humour noir les rêves de grandeurs et les questionnements métaphysiques des personnages comme du lecteur. Néanmoins, son influence sur le récit en lui-même reste limitée, car le message n'est qu'une péripétie parmi d'autres dans l'intrigue.

Les textes à conversion et à attrape ont ceci de particulier qu'ils ne sont pas soumis à la règle de la périodicité humoristique forte pour exprimer leur nature humoristique. Reposant sur un schéma spécial, ils sont cumulables avec toutes les tonalités de récit. La surprise finale ne rend pas nécessairement le texte humoristique, mais elle participe à la perception du texte en tant que tel. Il existe donc plusieurs variétés de textes à conversion et à attrape.

Un récit qui est humoristique selon le critère de la périodicité ne voit pas sa valeur changée par l'introduction d'une conversion ou d'une attrape. Ces dernières constituent une revalorisation humoristique du texte, fonctionnant soit comme une histoire drôle, soit comme un dernier clin d'œil complice.

¹⁷⁸ BISSON, Terry, *Voyage vers la planète rouge* (1990), *Le Béliar'*, Bifrost, Étoiles vives, 2000, p.230, traduction de Michele Charrier, en majuscule dans le texte.

Lorsqu'un texte ne possède pas de périodicité forte, c'est la convergence du texte vers l'humour qui détermine son basculement dans la science-fiction humoristique. Pour cela, il faut que la conversion ou l'attrape ait une portée suffisante sur le texte pour que ce dernier change de valeur. Si ce n'est pas le cas, le récit tombe dans la catégorie des textes à saillies d'humour.

La situation diffère légèrement entre les romans et les nouvelles, en raison de leur différence de longueur. Il est en effet plus aisé d'opérer une permutation de valeur totale, par l'introduction d'un élément humoristique final qui prend le pas sur le corps du texte, dans une structure courte, car elle laisse moins d'espace pour se projeter. Dans les romans, le temps de la lecture offre largement au lecteur l'occasion de s'investir dans l'œuvre. Plus sensibilisé, il accepte moins facilement d'abdiquer ce qu'il a compris et assimilé du texte, pour le relire sous la lumière d'une réécriture humoristique. Le problème ne se pose pas lorsque le roman est humoristique en raison de sa périodicité forte.

L'humour dans la science-fiction se scinde donc en deux branches. La science-fiction à saillies d'humour regroupe tous les récits dans lesquels la manifestation humoristique n'est pas suffisante pour influencer de manière durable la valeur de l'œuvre. La science-fiction humoristique rassemble les textes fortement travaillés par l'humour tant en terme de réception, de perception, que d'écriture. Mais ce premier résultat ne doit pas occulter un constat effectué ultérieurement : même au sein des récits partageant une périodicité forte, des divergences de style ou de portée apparaissent. Pour achever le développement de la réflexion autour du rapport entre l'humour et la science-fiction, il est désormais temps d'étudier comment la science-fiction humoristique module les récits.

❖ L'enjeu et la dramatisation.

Habituellement, un récit se développe autour d'une intrigue. Elle comporte un objectif particulier, qui, lorsqu'il est atteint, amène le dénouement. Cet objectif est l'*enjeu principal* du récit. Il en est la clef, même lorsqu'il n'est pas le but poursuivi en premier lieu par les protagonistes. La dynamique de l'intrigue se construit par l'intermédiaire de péripéties, dont certaines présentent des *enjeux annexes*, directement rattachés ou non à l'enjeu principal, qui peuvent être résolus soit au fur et à mesure, soit

à la fin. Dans les nouvelles, l'enjeu est généralement unique et lié au *novum* fondateur. Outre sa primauté plus ou moins grande dans la structure du récit, la perception de l'enjeu est modulée par le facteur de risque variable que ce dernier affiche. L'*enjeu majeur* met en avant un péril sérieux, concernant des thèmes reconnus comme graves par le consensus commun, à l'image, par exemple, des menaces sur l'intégrité physique ou mentale, des invasions extraterrestres, des révoltes robotiques ou encore de la mort. À l'inverse, l'*enjeu mineur*, même s'il est présenté comme essentiel par le personnage, ne renferme pas de mise en danger fondamentale.

Dans les romans humoristiques, deux types d'intrigue s'affrontent. L'une repose sur la conservation d'un enjeu principal clairement identifié comme majeur (*To Say Nothing of the Dog*, *Le Temps du Twist*, *Cat's Cradle*, *L.G.M.*). L'autre se fonde sur une écriture rhapsodique qui perd régulièrement de vue l'enjeu principal, ou qui ne le délivre que tardivement, au profit d'une multiplication d'enjeux annexes, majeurs ou mineurs (*Who goes here ?*, *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, *Martians*, *Go Home*). La présence d'un enjeu principal explicite, qui est l'objet de la quête fondamentale de l'intrigue, structure le récit et lui donne un sens. Dans *L.G.M.*, la protection de l'ambassadeur martien participe à des jeux géopolitiques complexes, dont l'aboutissement est de sauvegarder la Terre d'une invasion d'extraterrestres anthropophages.

Tandis que dans *Martians*, *Go Home*, le comportement des extraterrestres fournit un vaste panel de situations à commenter, mais sans que celles-ci soient cimentées par une intrigue homogène. Régulièrement, le héros-fil rouge est sciemment délaissé par la narration « *let's leave Luke Devereaux for a while – we'll get back to him later – and take a look at things that were happening elsewhere*¹⁷⁹ », au profit de développements humoristiques autour de personnages n'apparaissant qu'une unique fois (les jeunes mariés, chapitre 4 première partie, Randal le président des États-Unis, chapitre six deuxième partie) ou de problématiques liées au comportement des Martiens (l'impossibilité de gouverner un état, la chute de la natalité mondiale).

¹⁷⁹ BROWN, Fredric, *Martians, Go Home*, op. cit., p.19.
« laissons Luke Devereaux de côté pour le moment – nous reviendrons à lui plus tard – et allons jeter un coup d'oeil aux événements qui se passaient ailleurs ».

La présence continue d'un enjeu principal majeur contribue à la prise au sérieux du récit. Il ordonne un ordre logique et établit une cohérence qui incite le lecteur à tenir compte de l'intrigue. En fragmentant cette dernière, un texte encourage, au contraire, à s'intéresser à chaque péripétie en tant que telle, sans essayer d'en faire ressortir un sens général. En raison de cette déstructuration, ces textes affichent une volonté humoristique plus ostensible, car moins liés à la résolution d'une problématique. Ils tendent également à générer une sensation d'absurde par leur foisonnement et leur manque d'unité.

Or, il est important de ne pas confondre intrigue rhapsodique et intrigue absurde. Si le lien logique qui unit les événements au sein de la première est malmené par une profusion d'aventures, ainsi que l'illustre la pentalogie d'Adams, il disparaît quasiment dans la seconde. En le plongeant dans une série d'incidents et de situations dénuées de sens l'une par rapport à l'autre, le récit fait oublier au lecteur l'objectif d'origine et le perd en raison d'une avancée de l'intrigue à la signification défailante. Deux romans de Sheckley, *Mindswap* et *La Dimension des miracles*, illustrent parfaitement le phénomène. Commencant sous les auspices de l'humour, leurs intrigues reposent sur une succession de scénettes, au cours desquelles les héros s'enfoncent de plus en plus dans des ennuis incontrôlables. Puis, *La Dimension des miracles* enchaîne les situations sur un rythme effréné sans les approfondir, tandis que *Mindswap* propose une série de chapitres sans aucun rapport avec les événements précédents. Le présumé fondateur de leur intrigue faisant l'objet d'une déliquescence importante, voire totale, les deux œuvres s'orientent peu à peu vers l'absurde.

L'enjeu est à mettre en perspective avec la *dramatisation*. Antithèse de l'humorisation, cette dernière est un effet qui consiste à introduire dans le texte une tension narrative, liée au ressenti des personnages ou à une mise en péril effective. Destinée à provoquer une réponse émotionnelle du lecteur, elle s'oppose à la mise à distance protectrice de l'humour. Par nature, un récit humoristique est donc peu dramatisé. Néanmoins, peu ne veut pas dire pas du tout et parmi les œuvres possédant une périodicité humoristique forte, les récits sont variablement dramatisés.

Si un ouvrage humoristique n'est pas nécessairement dénué de dramatisation pure, elle reste rare et est, le plus souvent, liée à un enjeu à la fois principal et majeur. Plus ou moins marquée, elle sert à mettre en exergue les éléments essentiels à la construction de l'intrigue ou à appeler une réaction empathique pour les protagonistes.

L'ambassadeur de *L.G.M.* est un personnage ambigu, doté de capacités cachées qu'il n'utilise que lorsque cela lui sied. En outre, il fait preuve d'une grande décontraction face au danger. Pourtant, lorsque Mick, un personnage secondaire, annonce qu'il a vu une soucoupe volante, il se départit de son flegme usuel : « “Si c'est bien une soucoupe volante que le gosse a vue, ça signifie que la fonction d'onde s'est effondrée en notre défaveur. Et merde !” ». Le narrateur insiste sur l'aspect inhabituel de sa réaction : « Les lèvres crispées en une grimace de colère que je ne lui avais jamais vue, il tapa du pied sur le sol, comme un enfant à qui l'on refuse un caprice¹⁸⁰ ».

Si l'extraterrestre manifeste de l'inquiétude et que le lecteur perçoit le danger potentiel, la dramatisation reste contrôlée par la nature autodiégétique de la voix narrative. Tout d'abord, le héros ne comprend pas avec précision le fond du problème ; une fois l'explication donnée, il est sonné par la nouvelle (« abasourdi », « bouche bée ») mais ne panique pas pour autant. En tant qu'agent secret, le narrateur est habitué à gérer des crises, et si l'ampleur de celle-ci l'amène à délaisser son second degré, elle ne l'entraîne pas pour autant dans l'excès inverse. Dans *Le Temps du Twist*, la dramatisation de l'enjeu principal est beaucoup plus manifeste. Contrairement à *L.G.M.*, pour lequel la menace reste encore relativement intangible et prochaine, dans le roman de Houssin, elle est déjà présente. 42-crew résume l'avenir du groupe et le sien de la manière suivante :

La création d'un nouvel univers n'est pas sans conséquence [...] Notre monde est menacé par le développement de votre univers dominant. Hier soir, l'Amérique du Sud a disparue [...] Un objet, un membre d'une famille, une philosophie, une idéologie, une couleur disparaît et la mémoire collective se réorganise en fonction de cette disparition. Personne ici ne se rend compte de cette érosion du monde [...] Je dois presque tous les jours rapprendre l'histoire d'un univers qui ne cesse de fondre comme une flaque de neige au printemps, et je me demande avec une terrible angoisse si le prochain matin ne va pas se lever sur ma propre disparition¹⁸¹

Dans ce passage exempt d'humour, le personnage évoque les événements poignants auxquels il est confronté jour après jour. Il laisse entrevoir un futur sombre,

¹⁸⁰ WAGNER, Roland C., *L.G.M.*, *op. cit.*, p.208.

¹⁸¹ HOUSSIN, Joël, *op. cit.*, p.158.

hanté par le spectre bien réel de l’effacement, ce qui génère une tension émotionnelle importante. Tout en étant informatif, ce discours touche le lecteur par l’expression de peurs universelles : la fin du monde, la peur de la mort ou encore l’angoisse de la disparition et de l’oubli.

Parfois, dramatisation et humorisation s’équilibrent. Dans ce cas, l’humour affaiblit l’intensité émotionnelle du récit, mais ne l’annule pas. L’enjeu principal et majeur de *Cat’s Cradle* est la fin du monde. Celle-ci débute de manière effective lorsque « Papa », dictateur de l’île de San Lorenzo et vieillard mourrant, se suicide. Le narrateur qui s’est rendu sur place pour rencontrer Franck, le dernier des enfants Hoenikker devenu un ministre de « Papa », découvre une société étrange, pleine d’une religion interdite mais extrêmement populaire, le Bokononisme. Invité chez le dirigeant, Jonas est la seconde personne à découvrir son décès. Son cadavre ayant un aspect étrange, il interroge Von Koenigswald, le docteur de « Papa » :

Dr. Von Koenigswald, the humanitarian with the terrible deficit of Auschwitz in his kindness account, was the second to die of ice-nine.

He was talking about rigor mortis, a subject I had introduced.

“Rigor mortis does not set in in seconds,” he declared. “I turned my back to “Papa” for just a moment. He was raving.. .”

“What about ?” I asked.

“Pain, ice, Mona – everything. And then “Papa” said, “Now I will destroy the whole world.””

“What did he mean by that ?”

“It’s what Bokononists always say when they are about to commit suicide.”

[...]

It was no longer water, but a hemisphere of ice-nine. Von Koenigswald touched the tip of his tongue to the blue-white mystery.

Frost bloomed on his lips. He froze solid, tottered, and crashed [...]

I went to the door and bawled for help¹⁸²

¹⁸² VONNEGUT, Kurt, *op. cit.*, p.212-213.

« Le Dr Von Koenigswald, l’humanitaire qui avait un terrible déficit dans son décompte de gentillesse à cause de Auschwitz, fut le second à mourir à cause de la *glace-9*.

Il parlait de la rigidité cadavérique, un sujet que j’avais amené.

“La rigidité cadavérique n’apparaît pas en quelques secondes,” déclara-t-il. “J’ai tourné le dos à “Papa” juste un instant. Il délirait...”

La mort est un enjeu majeur, qui engendre une réaction émotive des plus universelles, pourtant cette portée est atténuée par deux fois dans le passage. L'occurrence initiale est une potentialité d'humour noir contenu dans la première phrase. Elle s'exprime par l'usage d'un euphémisme qui amoindrit l'horreur d'Auschwitz. Qualifier de « terrible deficit » « in his kindness account » les exactions du docteur dans le camp d'extermination, revient à les minimiser. Au vu des faits, mettre en avant une carence en gentillesse semble bien dérisoire. La seconde présence repose également sur une potentialité humoristique et réside dans la manière dont est présentée l'attitude finale du héros. En choisissant le terme familier « bawled » à la place de ceux courants « shout » ou « cry », le personnage interroge la manière dont il occupe la fonction héroïque. La connotation rattachée à « brailler » est négative, l'usage du verbe brise la solennité du moment et renvoie l'image d'un homme manquant de maîtrise.

Dans le domaine de l'humour, la dramatisation est distincte de l'importance de l'enjeu. Ainsi, un enjeu mineur peut être dramatisé en fonction de la valeur que le personnage octroie à celui-ci. Par exemple, dans « Hunting Problem » de Sheckley, l'enjeu est faible : « *“And you are the only second-class scouter in the Charging Mirash Patrol. All the others are first-class, or at least Junior Pioneers. What will people think about our patrol ?”*¹⁸³ ». Un jeune extraterrestre participe à un équivalent de camp scout et n'arrive pas à obtenir le badge qui le fera passer à la classe supérieure. Pourtant, aux yeux de son chef, la question est essentielle et il envoie Drog chasser le « Mirash », « *“A large and ferocious animal”*¹⁸⁴ ». Une première montée de tension a lieu lorsque

«À quel sujet ?» demandais-je.

«Douleur, glace, Mona – de tout. Et alors “Papa” a dit, “Maintenant je vais détruire le monde entier”

«Qu'est-ce qu'il entendait par là ?»

«C'est ce que disent les Bokononistes lorsqu'ils sont sur le point de se suicider.» [...]

Ce n'était plus de l'eau, mais un hémisphère de *glace-9*. Von Koenigswald toucha du bout de la langue ce mystère blanc-bleu.

Le givre fleurit sur ses lèvres. Il gela complètement, vacilla, et s'écrasa au sol [...]

J'allai à la porte et braillai à l'aide »

¹⁸³ SHECKLEY, Robert, « Hunting Problem » (1955), *Citizen in Space*, New York, Ballantine Books, 1969, p.28.

« “Et tu es le seul éclaireur de seconde classe dans la Patrouille des Chasseurs de Mirash. Tous les autres sont des premières classes, ou au moins des Pionniers Juniors. Qu'est-ce que les gens vont penser de notre patrouille ?” ».

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.28.

« “Un grand et féroce animal” ».

le lecteur prend conscience que le terme « Mirash » désigne des êtres humains. L'extraterrestre se met en chasse, mais sa tentative échoue.

Objectivement, l'échec de Drog, le héros, ne lui coûterait rien de plus que de la honte et l'obligation de quitter la patrouille. Alors qu'il envisage d'abandonner, le jeune extraterrestre est saisi par une prise de conscience, qui lui fait réaliser l'importance de mener à bien sa mission :

True, the Elbonaians had outgrown their competition, developed past all danger of competition. But the Universe was wide, and capable of many surprises. Who could foresee what would come, what new dangers the race might have to face ? And how could they meet them if the hunting instinct was lost ?

No, the old ways had to be preserved, to serve as patterns ; as reminders that peaceable, intelligent life was an unstable entity in an unfriendly Universe¹⁸⁵

Il ne s'agit plus seulement de gagner une médaille ou de se couvrir d'honneur, cette expérience au sein de la patrouille est un entraînement essentiel à la survie de son espèce. Cette dimension symbolique donne un sens profond à l'exercice, loin du détachement humoristique.

À l'inverse, un enjeu majeur peut être exempt de dramatisation. Les premières pages de *Le Temps du Twist* fournissent un bon exemple de dédramatisation distillée par petite touche. Pourtant, dès le second paragraphe, une inquiétante anomalie apparaît dans le récit :

Le réveil d'Antonin avait sonné toutes les deux heures comme toutes les autres nuits. Sa main était allée cueillir, dans un geste parfaitement programmé, la bouteille de vodka posée sur sa table de chevet. Deux ou trois gorgées.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.35.

« C'est vrai, les Elbonaians avaient dépassé leurs adversaires, s'étaient développés au-delà de tout risque de concurrence. Mais l'Univers était grand, et capable de nombreuses surprises. Qui pouvait prédire ce qui viendrait, à quels nouveaux dangers leur race aurait à faire face ? Et comment pourraient-ils les affronter si l'instinct de chasse était perdu ?

Non, l'ancienne méthode devait être préservée, pour servir de modèle ; comme un rappel que cette vie paisible et intelligente était une entité précaire dans un Univers inamical ».

L'équivalent d'un verre de vin. Deux verres pleins pour la nuit et, au matin, une formidable migraine¹⁸⁶

L'aspect itératif, « comme toutes les autres nuits » et la connotation habituelle, « d'un geste parfaitement programmé », soulèvent immédiatement une première question : pourquoi le héros est-il soumis à l'obligation de se réveiller à intervalle régulier pour boire de l'alcool fort ? Or, ce mode de vie manifestement nocif, qui aboutit à une « formidable migraine », est pourtant présenté comme parfaitement normal. Ce qui est renforcé par la proposition averbale qui explique les doses à ingurgiter, « Deux verres pleins pour la nuit », laquelle rappelle le style des prescriptions et des notices médicamenteuses.

La narration prend soin de mettre en exergue la normalité de cet alcoolisme juvénile : « Naturellement, Antonin buvait déjà beaucoup, régulièrement, et depuis sa naissance ». L'adverbe « Naturellement », qui choque au vu des circonstances qu'il souligne, provoque aussitôt un grand intérêt pour l'événement qui peut déclencher une telle manière de vivre. Un début de réponse est apporté dans la foulée : « Sa mère s'était efforcée de toujours le maintenir entre deux alcools, à ce point d'ivresse fragile et instable qui autorisait encore l'activité cérébrale sans ouvrir les portes au rétrovirus Zapf ». Délaissant toute explication sur le virus, la narration s'arrête sur les conséquences de l'alcoolisation précoce et systématique de la société :

Dans la famille Hofa, comme dans tous les foyers respectables, on buvait comme on prend des médicaments. Discrètement. En respectant la posologie. Objectivement, il fallait tout de même admettre que tout le monde était beurré vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Cette situation n'allait pas sans quelques désagréments. Le taux de mortalité infantile atteignait des proportions cosmiques et l'espérance de vie avait chuté de moitié¹⁸⁷

On trouve dans ce passage, une utilisation très classique de l'humour, celle qui consiste à dédramatiser l'enjeu par la mise à distance de son potentiel émotionnel. Dans un premier temps, la consommation de spiritueux est présentée comme étant d'un usage sérieux, apparenté à la prise d'un antidote. Les « foyers respectables » tentent de

¹⁸⁶ HOUSSIN, Joël, *op. cit.*, p.7.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.11.

maintenir la société dans un semblant d'ordre, en respectant une certaine retenue dans l'alcoolisation. Or, ces mesures de pseudo tempérance sont d'une innocuité totale. Pourtant cette manière de vivre, qui possède un fort potentiel anxiogène, voit son aspect inquiétant balayé par le choix du vocabulaire et son traitement narratif. L'association de l'adverbe « objectivement », qui connote une certaine rigueur, et de l'adjectif familier « beurré », qui lui renvoie à une image plutôt festive et familière, provoque une légère mise à distance, en remettant en cause toutes les prétentions étendues jusqu'ici.

L'introduction du second degré est affirmée par le laconique euphémisme, « Cette situation n'allait pas sans quelques désagréments ». Le dernier terme est évidemment choisi pour son décalage total avec la réalité qui est décrite dans la suite immédiate du texte et qui présentent des perspectives effroyables. Les ravages de l'alcool sur la santé ou le comportement étant connus, il n'est pas difficile pour le lecteur d'imaginer ce qu'une société entièrement composée d'alcooliques peut donner. En utilisant l'humour noir, la possible dramatisation de la situation est rendue inopérante. Ce désir de mise à distance est confirmé par l'usage, pour qualifier le taux de mortalité infantile, de l'adjectif « cosmique » : au vu de l'information donnée, ce terme paraît inadéquat, en raison de sa connotation plutôt positive, qui s'accorde mal avec l'idée de mortalité massive.

La science-fiction humoristique peut dédramatiser un enjeu jusqu'à le faire paraître mineur. Dans la nouvelle « Ado », ce qui est en jeu n'est ni plus ni moins qu'une version allégée de ce qui se déroule dans *Fahrenheit 451* de Bradbury : une censure à l'échelle du pays frappe la culture et gêne l'apprentissage. La narratrice souligne, d'ailleurs, à plusieurs reprises, le manque d'implication et de connaissances des élèves : l'une de ses anciennes élèves, Jezabel, la sœur de Delilah, avait déposé une plainte contre la narratrice dans laquelle les mots : « "*Promiscuity*", "*abortion*", "*pregnant*" and "*before*" had all been misspelled¹⁸⁸ ». Mais, contrairement à la société de l'œuvre de Bradbury qui bannit violemment tout savoir sur décision de l'État, dans « Ado », la culture est victime des intérêts partisans, sans que cela soit mis en œuvre par le gouvernement. Tout est affaire d'individus et de lobbys qui créent une société fade et sans relief.

¹⁸⁸ WILLIS, Connie, « Ado », *op. cit.*, p.121.

« "Débauche", "avortement", "enceinte" et "avant" avaient tous été mal orthographiés ».

En acceptant de jouer le jeu et en endossant la fonction d'instance de distanciation, la narratrice atténue l'aspect grave de la situation. L'enjeu, majeur dans *Fahrenheit 451*, puisqu'il fait peser une menace sur l'intégrité intellectuelle des personnages, semble ici mineur. La frustration liée à la censure est à peine évoquée, tout comme la stupidité de la démarche. En filigrane, le désir de voir le mauvais temps arriver pour que l'école soit fermée et la maladie psychosomatique de la directrice du lycée en disent long sur l'état psychologique du corps enseignant, mais cette réalité n'est jamais explicitée. Le seul personnage qui appelle à la dramatisation des événements est Wendy, une lycéenne, qui conteste la légitimité de la censure, « *“You can't just take parts of the play out because somebody doesn't like them”* », et déplore la disparition de la connaissance, « *“The snow isn't even sticking on the ground,” Wendy said. “Now we'll never get to do Shakespeare”*¹⁸⁹ ».

Cette voix de la conscience aurait pu avoir le dernier mot, mais c'est sur une attrape que se conclut le récit :

Delilah was out in the hall, on her knees next to her picket sign, crossing out the word “man” in “Spokesman”.

“The Feminists for a Fair Language are here,” she said disgustedly. “The've got a court order,” She wrote “person” above the crossed-out “man.” “A court order ! Can you believe that ? I mean, what's happening to our right to freedom of speech ?”

*“You misspelled ‘person,’ ” I said*¹⁹⁰

Avec Wendy une lecture satirique était possible. Delilah ajoute à cette satire une note ironique. La porte-étendard de la censure est victime à son tour d'une

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.124.

« “Vous ne pouvez pas enlever des parties de la pièce juste parce que certaines personnes ne les aiment pas ».

« “La neige ne tient même pas au sol,” dit Wendy. “Et maintenant nous ne ferons jamais Shakespeare” ».

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.124.

« Delilah était dehors dans le hall, agenouillée près de sa pancarte, elle barrait le mot “homme” dans “homme de confiance*”.

“Les Féministes pour la Parité du Langage sont venues,” expliqua-t-elle avec dégoût. “Elles avaient un ordre de justice,” Elle écrivit “personne” au-dessus du mot “homme” qu'elle avait rayé. “Un ordre de justice ! Vous pouvez croire ça ? Je veux dire, qu'arrive-t-il à notre droit à la liberté de parole ?”

“Tu as mal orthographié ‘personne,’ ” répondis-je ».

* La traduction littérale de « Spokesman » en français est « porte-parole ». Comme l'équivalent français ne permet pas de rendre compte de la réclamation des féministes, le syntagme « homme de confiance » est emprunté à la traduction de Jean-Pierre Pugi.

récrimination outrancière. Pourtant elle ne semble pas prendre conscience du sel de la situation et se contente d'avoir une lecture au premier degré. La narratrice une fois de plus refuse d'endosser le rôle de redresseuse de torts sociétaux. Plutôt que de saisir l'opportunité de rappeler à Delilah que la liberté d'expression ne va pas que dans le sens qui l'arrange, elle se fend d'un commentaire orthographique qui rend caduques toutes les tentatives de dramatisation de l'événement. En refusant le combat, la narratrice termine son récit sur une note bénigne et gratuite qui tend à occulter l'aspect dérangeant de la société dans laquelle elle vit.

Néanmoins, une absence de dramatisation ne signifie pas pour autant une innocuité du propos. Moins un récit est dramatisé, plus il est drôle, cependant cette légèreté apparente peut camoufler un débat de fond. C'est l'un des points de différenciation entre la science-fiction satirique et la science-fiction humoristique : lorsque l'engagement idéologique existe, il n'est pas mis en avant. La science-fiction humoristique ouvre une réflexion, mais refuse l'aspect tranché de la satire, et si elle a un avis sur la problématique abordée, elle ne l'affiche pas ostensiblement. Dans « Ado », la narratrice autodiégétique refuse la dramatisation, de ce fait, elle anamorphose l'enjeu majeur en enjeu mineur, ce qui amoindrit son potentiel satirique. Comme ce n'est pas le personnage principal qui supporte la thèse sous-jacente à l'écriture du récit, mais que cette dernière est déléguée à un personnage secondaire, la portée satirique du texte s'efface derrière son potentiel humoristique. Or si elle s'estompe, elle ne disparaît pas.

Derrière le rire, se dissimule un humour réflexif qui appelle le lecteur à se poser les bonnes questions. En évitant de se livrer à une attaque en règle du système, le récit ne s'aliène pas les partisans outranciers du « respect » et « bonnes mœurs », censeurs qui s'ignorent, comme le démontre la réaction finale de Delilah. En conservant leurs bonnes grâces, le récit peut tenter d'éveiller leurs consciences et celles de personnes que cette dérive ne choque pas. Car, si le propos de la nouvelle est exagéré, ce qui est généralement le cas dans les récits de science-fiction, ainsi que Willis le souligne dans le paratexte :

THE "IF THIS GOES ON..." STORY HAS LONG BEEN A staple of science fiction, probably because it's a naturally occurring train of thought. The writer looks at current trends and tendencies and thinks, "If nobody does

*anything about overpopulation...” [...] and carries them into their logical (or illogical) extreme*¹⁹¹

Ce fond n'est pas pour autant dénué d'une existence contemporaine. La romancière donne quelques exemples de grands classiques de la littérature enfantine, *The Wizard of Oz (Le Magicien d'Oz)*, *Cinderella (Cendrillon)* ou encore *Little Red Riding Hood (Le Petit Chaperon rouge)*, interdits dans différents états américains sur la demande d'organismes ayant chacun leurs motivations propres. Celles sont parfois aussi déconcertantes que celles avancées dans le récit, telle celle mise en avant pour la censure de *Le Petit Chaperon rouge* : « *Red's basket of wine and bread “sent the wrong message.”* » aux yeux du « *school substance-abuse program*¹⁹² » de Culver City.

La dramatisation est parfois utilisée pour générer un intérêt empathique destiné à être pris, au final, en défaut. C'est l'un des modes de fonctionnement préféré du texte à conversion. Dans « *Hunting Problem* », alors que tout le récit, titre compris, laisse à croire que les « *Mirashs* », nom donné aux humains par le peuple Elbonaian, vont être tué par Drog, l'avant-dernier paragraphe dément cette certitude et révèle la survie du groupe dans son ensemble.

C'est la dernière phrase du texte qui donne l'explication de ce surprenant état de fait : « *Because waving proudly from the flagpole was the firm, fine-textured, characteristic skin of an adult Mirash, its zippers, tubes, gauges, buttons and holsters flashing merrily in the sunshine*¹⁹³ ». Toute la dramatisation s'effondre avec la découverte d'un élément inattendu et surprenant : le trophée réclamé à Drog, la peau du Mirash, ne correspond pas au critère humain. La dangerosité des extraterrestres se réduit à un vol de manteau. Cette conclusion amène à une disparition de la tension au profit

¹⁹¹ *Ibid.*, p.113, en majuscule et en italique dans le texte.

« *L'histoire fondée sur le “si cela continue ainsi...” a toujours été un élément de base de la science-fiction, probablement parce que c'est un développement de pensée qui a lieu naturellement. L'écrivain observe les tendances et les dispositions actuelles, et réfléchit, “Si personne ne fait rien à propos de la surpopulation...” [...] avant de les pousser dans leurs derniers retranchements logiques (ou illogiques)* ».

¹⁹² *Ibid.*, p.114, en italique dans le texte.

« *Le panier du Petit chaperon rouge contenant du vin et du pain “envoie un mauvais message.”* » ; « *programme scolaire contre l'intempérance* ».

¹⁹³ *Ibid.*, p.39.

« *Parce que, flottant fièrement en haut du mât se trouvait la peau caractéristique du Mirash adulte, solide et délicatement texturée, avec sa fermeture à glissière, ses tubes, ses jauges, ses boutons et ses étuis qui scintillaient joyeusement au soleil* ».

d'une réaction amusée du lecteur. Soulagé par une fin doublement heureuse, sans dommage pour aucune des parties, il goûte à la manière subtile dont l'écrivain a réussi à le mener en bateau.

En raison d'une périodicité humoristique très élevée, *Who goes here ?* présente des enjeux majeurs très faiblement dramatisés. Le facteur principal de dramatisation réside en la personne des Oscars, tels qu'ils sont évoqués dans les souvenirs de divers personnages, dont ceux de Dinkle :

"It's true, Warren. The Oscars had collected up some throwrugs – they could do that, you see, because nothing hurts them – and they were throwing them over our boys while they lay there on the ground. I can still hear them screaming and pleading for quick deaths. I can still see them writhing around while the throwrugs digested them and..." Dinkle clawed his fingers into Peace's knee. "Know something else, Warren ?"

"What ?"

"The Oscars were laughing. They enjoyed seeing good men being eaten alive. If I'd been a brave man I'd have gone in there with my rifle and tried to put our boys out of their misery – but I was a coward, Warren. I was too scared of the same thing being done to me – so I crawled away and saved my own skin. I don't deserve to be alive."

*The blood was pounding in Peace's ears as he stood up*¹⁹⁴

Ce n'est pas la première occurrence de la mort dans le récit, mais jusqu'à présent celle-ci avait toujours bénéficié de l'adjonction d'au moins un élément humoristique dédramatisant. Ainsi, sur Threlkeld, lorsqu'un de ses compagnons de combat disparaît, le traitement diffère : « *A second reminder came an hour later when,*

¹⁹⁴ SHAW, Bob, *op. cit.*, p.101-102.

« "C'est la vérité, Warren. Les Oscars avait collecté quelques carpettes – ils pouvaient le faire, tu vois, parce que rien ne peut les blesser – et ils étaient en train de les jeter sur nos gars alors qu'ils étaient étendus sur le sol. Je les entends encore hurler et supplier pour obtenir une mort rapide. Je les vois encore se tordre de douleur tandis que les carpettes les digéraient et..." Dinkle resserra ses doigts autour du genou de Peace. "Tu veux savoir quelque chose d'autre, Warren ?"

"Quoi ?"

"Les Oscars riaient. Ils se réjouissaient de voir des hommes bien se faire dévorer vifs. Si j'avais été courageux je serais allé là-bas avec mon fusil et j'aurais tenté de mettre fin à leur détresse – mais j'ai été lâche, Warren. J'étais trop effrayé à l'idée qu'on me fasse la même chose – alors je suis parti en rampant et j'ai sauvé ma peau. Je ne mérite pas d'être en vie."

Le sang battait aux tempes de Peace lorsqu'il se leva ».

En italique dans le texte.

*only a few metres away, the volatile Latin recruit, whose name Peace had never learned, was scooped up by a scaly monster and – yodelling a final, despairing “Mamma mia !” – was stuffed into its cavernous maw*¹⁹⁵ ». Mettre en scène la mort est un moyen de provoquer une réponse émotionnelle chez le lecteur. Pourtant, cette lecture est instantanément mise en déroute par la mention de la réaction du soldat. Le choix du vocabulaire est essentiel dans la construction de l’humour, en parlant d’un personnage qui yodle un dernier soupir relativement connoté dans la culture populaire, « Mamma mia ! », la narration crée une image mentale cocasse qui balaie par le rire l’effroyable de la scène.

À la suite d’un imbroglio temporel, Warren rencontre son double, le jeune homme qu’il était avant d’entrer dans la Légion, Norman Nightingale, héritier d’une lignée prestigieuse de militaire. En l’interrogeant sur ses motivations, le héros retrouve toute sa mémoire. Summum de la dramatisation de l’œuvre, il se souvient avoir fui lâchement en abandonnant ses camarades aux Oscars. De nouveau rongé par la culpabilité, Warren décide de se réengager dans la Légion. C’est alors que les Oscars le font prisonnier. Revenus sur Aspatria, ils le jettent en pâture à une carpette. À sa grande surprise, Warren découvre que cette dernière est une créature extraterrestre qui vit en symbiose avec son hôte. En leur conférant des capacités surhumaines, l’association donne naissance aux Oscars, lesquels s’avèrent être ses anciens compagnons qu’il croyait morts. Devenu l’un des leurs, Warren comprend qu’il tient là le bonheur :

*He extended his hands, Drabble and Magill linked arms with him, and – singing at the tops of their subetheric voices – the three gleaming giants danced away through the forest, playfully kicking down the occasional tree in their unbounded exuberance*¹⁹⁶

En révélant la vraie nature des Oscars, le récit appelle à une relecture de la dramatisation qui leur a été associée. Tous leurs actes monstrueux cessent de l’être et

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.87.

« Un second rappel à l’ordre vint une heure plus tard quand, à seulement quelques mètres de lui, la recrue latine lunatique, dont Peace n’avait jamais retenu le nom, fut attrapée par un monstre couvert d’écailles qui – alors qu’il yodlait un dernier “Mamma mia !” désespéré – le fourra à l’intérieur de sa gueule caverneuse ».

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.218-219.

« Il étendit ses mains, Drabble et Magill nouèrent leurs bras aux siens, et – chantant à pleines voix subéthériques – les trois géants étincelants s’en furent en dansant à travers la forêt, déracinant de temps à autres un arbre d’un coup de pied malicieux, dans leur exubérance sans limite ».

perdent leur portée affective. Plus encore, la mise en scène ultime, digne d'une comédie musicale, dénie aux surhommes toute majesté. Ils se conduisent comme des enfants chahuteurs, débordant de joie de vivre et manquant de retenue.

La volonté de dédramatisation d'un enjeu peut aller jusqu'à une remise en cause de l'illusion référentielle. Dans *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, la même scène est dédramatisée deux fois par une intrusion narrative. Alors que le récit touche à un événement majeur, la narration détruit le suspense au nom d'un soi-disant problème de santé publique, « *Stress and nervous tension are now serious social problems in all parts of the Galaxy* ». Par l'intermédiaire d'une prolepse, elle expose et résout les situations prenantes avant même que celles-ci soient réellement engagées :

The planet in question is in fact the legendary Magrathea.

The deadly missile attack shortly to be launched by an ancient automatic defence system will result merely in the breakage of three coffee cups and a mousecage, the bruising of somebody's upper arm, and the untimely creation and sudden demise of a bowl of petunias and an innocent sperm whale.

In order that some sense of mystery should still be preserved, no revelation will yet be made concerning whose upper arm sustained the bruise. This fact may safely be made the subject of suspense since it is of no significance whatsoever¹⁹⁷

Ce passage outrepassa le bon sens narratif. Le suspense est un élément essentiel dans la construction d'une intrigue. Quel que soit le type d'enjeu, il saisit le lecteur et l'amène à s'intéresser de plus près au devenir des personnages. Ici, seul l'événement le plus anodin bénéficie d'une part de mystère. La narration se joue du

¹⁹⁷ ADAMS, Douglas, *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, *op. cit.*, p.103.

« Le stress et la tension nerveuse sont désormais de sérieux problèmes sociaux dans tous les coins de la Galaxie ».

« La planète en question est effectivement la légendaire Magrathea.

L'attaque meurtrière de missiles qui va bientôt être lancée par un archaïque système de défense automatique n'aboutira qu'à la casse de trois tasses à café et d'une cage à souris, à un bleu sur le bras de quelqu'un, ainsi qu'à la création inopportune et à la disparition soudaine d'un pot de pétunias et d'un cachalot innocent.

Dans le but de préserver encore une part de mystère, aucune révélation ne sera faite concernant l'identité de celui qui se fera un bleu sur le bras. Cet événement peut sans risque faire l'objet d'un suspense vu qu'il n'a pas la moindre importance ».

lecteur et des règles communes du récit en désenclenchant ostensiblement et explicitement la dramatisation.

Cette mise à distance marquée est loin d'être unique puisque, quelques pages plus loin, alors que l'attaque annoncée a eu lieu et que les personnages sont pris au piège de leur vaisseau hors de contrôle, la narration intervient de nouveau dans le récit :

*It was of course more or less at this moment that one of the crew sustained a nasty bruise to the upper arm. This should be emphasized because, as had already been revealed, they escape otherwise completely unharmed and the deadly nuclear missiles do not eventually hit the ship. The safety of the crew is absolutely assured*¹⁹⁸

En mettant en exergue la blessure banale et totalement bénigne, elle rappelle la vacuité de l'attente engendrée par la situation. Au cas où le lecteur aurait oublié la première intrusion narrative, une seconde prend place en plein cœur de l'action pour garantir, à nouveau explicitement, que la mise en danger n'est qu'illusoire et qu'il n'y a pas lieu d'éprouver de l'inquiétude. Ce faisant, elle affirme une nouvelle fois l'absence de dramatisation. Cette interruption porte atteinte à l'implication du lecteur : la scène, qui se présentait comme prenante, est désamorcée par l'annonce d'une résolution totalement heureuse.

Il existe de multiples techniques pour dédramatiser une intrigue. Inclure une instance de distanciation, notamment lorsqu'elle est récurrente, offre une première alternative. Cette dernière s'appuie sur une forme de mimétisme, puisqu'elle propose un humour fondé sur un énonciateur qui met en avant, voire qui provoque, l'incongruité humoristique. Créer de la potentialité humoristique en propose une autre. Et dans les multiples outils créateurs de potentialité, deux interviennent plus spécifiquement pour proposer une version humoristique des rebondissements. Le récit humoristique est l'espace privilégié des hasards invraisemblables et assumés et des *deus ex machina*. Ces deux phénomènes existent dans la littérature sérieuse, mais sont généralement peu usités

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.109.

« Ce fut bien sûr plus ou moins à ce moment qu'un des membres de l'équipe se fit un méchant bleu sur le bras. Cela doit être souligné parce que, comme cela a déjà été révélé, ils en vont en réchapper complètement indemnes à ce détail près, puisque les missiles nucléaires mortels ne vont finalement pas toucher le vaisseau. La sécurité de l'équipe est parfaitement assurée ».

en raison de leur impact négatif sur le pacte de lecture. En fonction de l'horizon d'attente du lecteur, une chance incroyable et malvenue peut amener ce dernier à remettre en cause la crédibilité du récit.

Dans la science-fiction humoristique, ces hasards sont fréquents. Adams les érige même en principe d'écriture grâce au générateur d'improbabilité infini qui propulse le *Heart of Gold*. Ce dernier sauve Arthur et Ford « *from a certain death at an improbability level of two to the power of twenty-five thousand to one against*¹⁹⁹ ». Un heureux hasard n'arrivant jamais seul, le propriétaire du vaisseau est Zaphod, le cousin de Ford, et sa compagne est Tricia McMillan, dite Trillian, une jeune humaine à laquelle Arthur avait fait du charme, avant de se la faire ravir sous le nez par Zaphod. Le groupe étant destiné à se rejoindre, le générateur d'improbabilité est un *novum majeure* bien utile pour justifier une réunification invraisemblable. Plus ou moins acceptables, les *deus ex machina* participent à la dédramatisation du récit. Persuadé que rien ne peut arriver aux protagonistes, le lecteur ne s'investit pas émotionnellement dans le récit. Au contraire, il attend avec impatience leur prochaine mésaventure, sachant que celle-ci ne les conduira pas à une issue fatale ou dangereuse.

Lorsqu'un texte humoristique n'est que peu, voire aucunement, dramatisé, il tend vers une *totalisation humoristique* qui se manifeste par la suprématie du fait humoristique sur le récit en lui-même. L'humour devient alors la valeur cardinale de l'œuvre. Les rôles s'inversent et ce n'est plus l'humour qui est au service du texte, mais l'écrit qui permet à l'humour de s'exprimer. Ce type de science-fiction humoristique se manifeste principalement dans les nouvelles, car l'absence de dramatisation est plus facile à maintenir sur un laps de temps court. Elle met en œuvre un humour ludique qui économise l'affect du lecteur. Une attrape ou une conversion partielle peut accentuer l'aspect humoristique d'un texte.

Cette totalisation humoristique est particulièrement sensible dans les textes dénués d'enjeu majeur. Dans « Des poux » de Sheckley, la nouvelle repose sur un enjeu mineur qui se conclut sur une attrape. Arnold et Gregor, les détectives plus ou moins incompetents de l'agence AAA Ace, ont été embauchés pour capturer les rats qui ravagent les champs d'un riche propriétaire extraterrestre. Après une série d'échec, ils finissent par réaliser que les rongeurs qu'ils combattent sont rendus invisibles par un

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.73.

« d'une mort certaine avec un niveau d'improbabilité de deux puissance vingt-cinq mille contre un ».

végétal lui-même imperceptible. Gregor décide de tester les effets de la plante sur lui. Il disparaît à son tour sans que cela soit soumis à une quelconque dramatisation. Au bout de trois jours, Arnold commence à faire son deuil, « “Ce sera un martyr de la science,” déclara Arnold, “Je lui ferais dresser une statue”²⁰⁰ », tout en minimisant un éventuel sentiment de culpabilité :

Il aurait dû manger la plante lui-même. Gregor n’était pas tellement brillant dans les situations inhabituelles. Il avait du courage – nul ne pouvait le nier – mais pas une grande faculté d’adaptation. Encore que la plus grande faculté d’adaptation ne soit pas d’un grand secours quand on se retrouve parachuté à l’intérieur d’un soleil ou dans le vide de l’espace²⁰¹

L’hommage rendu à son confrère par Arnold est pour le moins surprenant. Au lieu de mettre en avant ses qualités, il souligne un défaut, ce qui n’est pas la norme de l’éloge funèbre. Mieux, il exploite ce défaut pour se dédouaner de sa responsabilité. En soulignant avec beaucoup de bon sens que la capacité d’adaptation qu’il se prêle ne lui aurait été d’aucun secours dans le cas d’une arrivée dans un milieu mortel, il se livre à une extrapolation audacieuse sur le destin de son camarade. Cette affirmation faussement logique, typique de l’humour, eût égard à la situation toujours indéterminée de Gregor, lui offre une excuse qui a l’apparence de la dignité en cas de reproche.

Gregor n’étant pas mort, il fait parvenir à son coéquipier toutes les explications nécessaires. Le « scomp » est une plante poussant sur deux plans dimensionnels distincts. En se nourrissant partiellement de « scomp », un être devient invisible dans l’univers d’Arnold et Gregor, et, s’il ne mange plus que ça, il passe sur l’autre plan. De retour chez eux, les deux compères savourent leur réussite qui leur a permis de gagner beaucoup d’argent. Jusqu’à ce qu’un détail vienne troubler leur félicité : « Gregor se grattait féroce­ment l’épaule ». Après une courte réflexion, la réponse s’impose à lui : « “Je crois que j’ai attrapé des poux” ». La situation est déjà cocasse, mais la précision finale la rend encore plus savoureuse : « “Des poux invisibles, évidemment”²⁰² ». Cette fin n’apporte rien d’autre à l’œuvre qu’une ultime touche ludique, qui fait sourire le lecteur aux dépens des deux malheureux héros.

²⁰⁰ SHECKLEY, Robert, « Des poux » (1955), *Bébés-surprises et drôles de bestioles*, Editions Opta, coll. Marginal Anthologie de l’imaginaire n°10, 1975, p.182, traduction de Pierre Bayart.

²⁰¹ *Ibid.*, p.182-183.

²⁰² *Ibid.*, p.187.

Pour certaines nouvelles très courtes, la totalisation, associée à une feinte ou une conversion, apparente le récit à une plaisanterie. « How it Happened » d'Asimov fonde son aspect humoristique, sur une intrigue extrêmement ramassée et bénéficiant d'une mise en place et d'un déroulé rapide :

My brother began to dictate in his best oratorical style, the one which has the tribes hanging on his words.

"In the beginning," he said, "exactly fifteen point two billion years ago, there was a big bang and the Universe..."

But I had stopped writing. "Fifteen billion years ago?" I said incredulously.

"Absolutely," he said. "I'm inspired."

Grâce à une exposition courte mais suffisante, l'enjeu principal et mineur du récit est posé et la dynamique des rapports entre les deux frères est mise en place. Le narrateur homodiégétique, plus âgé, interrompt le second, inspiré par de hautes instances, pour revenir sur un détail prosaïque mais essentiel :

By now I had put down my stylus. "Do you know the price of papyrus?" I said.

"What?" (He may be inspired but I frequently noticed that the inspiration didn't include such sordid matters as the price of papyrus.)²⁰³

Le narrateur met en balance la relation méticuleuse des débuts de l'univers avec des considérations purement matérielles. Par ses commentaires, il revêt la fonction

²⁰³ ASIMOV, Isaac, « How it Happened » (1979), *The Best Science Fiction of Isaac Asimov*, London, Grafton Books, 1987, p.143.

« Mon frère commença à dicter dans son meilleur style oratoire, celui qui fait se pendre les foules à ses lèvres.

«Au commencement», dit-il, «il y a exactement quinze virgule deux milliards d'années, il y eut une grande explosion et l'Univers...»

Mais j'avais arrêté d'écrire. «Il y a quinze milliard d'années?» dis-je, incrédule.

«Parfaitement», dit-il. «Je me sens inspiré».

À cet instant, je posai mon stylet. «Est-ce que tu connais le prix du papyrus?» demandai-je.

«Quoi?» (Il est peut-être inspiré mais j'ai souvent remarqué que l'inspiration n'incluait pas des sujets aussi sordides que le prix du papyrus.) ».

d'instance de distanciation et symbolise le bon sens face à l'exaltation. Le cadet tente alors de négocier la durée de son récit :

"How about a hundred years ?" he said.

"How about six days ?" I said.

He said horrified, "You can't squeeze Creation into six days."

I said, "This is all the papyrus I have. What do you think ?"

"Oh, well," he said, and began to dictate again, "In the beginning – Does it have to be six days, Aaron ?"

I said, firmly, "Six days, Moses."²⁰⁴

En quelques mots, la nouvelle conquiert une dimension supplémentaire, ce n'est plus n'importe quel orateur qui prend la parole mais Moïse, un être élu par Dieu. Pourtant, cette révélation ne rend pas le récit sérieux, au contraire, elle souligne son aspect humoristique. En proposant une explication basse, terre-à-terre, du contenu de l'un des textes les plus emblématiques de l'Ancien Testament, Asimov fait preuve d'une amusante irrévérence, laquelle donne tout son sens au titre de la nouvelle, qui ne prête qu'à sourire.

Parmi les textes de science-fiction humoristique, deux visages se distinguent, qui placent chacun au centre un élément différent du syntagme. Lorsqu'il comporte une intrigue stable et une part de dramatisation plus ou moins notable, le récit accorde le rôle prépondérant à la science-fiction. Lorsque l'intrigue n'est que secondaire et la dramatisation peu ou prou existante, le récit poste l'humour au centre. Les deux configurations acceptent la présence d'une attrape ou d'une conversion, cette dernière pouvant faire basculer un texte du premier visage à l'autre en amoindrissant la dramatisation.

²⁰⁴ *Ibid.*, p.144.

« "Qu'est-ce que tu penses de cent ans ?" dit-il.

"Que dirais-tu de six jours ?" répondis-je.

Il répliqua horrifié, "Tu ne peux pas résumer la Création en six jours."

"C'est tout ce que j'ai en papyrus. Qu'est-ce que tu en penses ?", lui demandai-je.

"Oh, d'accord," dit-il, et il recommença à dicter de nouveau, "Au commencement – Est-ce que ça doit vraiment être six jours, Aaron ?"

Je tranchai avec fermeté, "Six jours, Moïse." ».

La première variation est nommée *science-fiction humorisante*. Elle se construit selon un schéma narratif classique, autour d'enjeu majeur fondamentalement sérieux, mais qui n'est pas traité entièrement comme tel. L'humour qu'elle présente, même s'il induit une mise à distance, ne permet pas au lecteur d'abdiquer toute sentimentalité. Le déroulement du récit ne dérouté pas le lecteur, qui accepte d'autant plus la présence de l'humour, que celle-ci dépend dans un grand nombre d'œuvres (tout particulièrement dans les romans) d'une voix autodiégétique (*To Say Nothing of the Dog*, *Le Cimetière des astronefs*, *Cat's Cradle*, *L.G.M.*, *L'Avènement des chats quantiques*, « Le Bord de l'Univers »).

La seconde est appelée *science-fiction humoriste*. Elle tend à s'éloigner du schéma narratif traditionnel au profit d'une certaine déstructuration du récit. En multipliant les péripéties, elle empêche le lecteur de considérer leurs valeurs intrinsèques. Ainsi, les éléments pouvant remettre en cause l'humorisation du texte sont noyés sous la masse d'informations. Quel que soit son intérêt ou sa cohérence, l'intrigue du récit de science-fiction humoriste est supplantée par l'humour qui tend à lui ôter toute dimension sentimentale. Cette variation se reconnaît par une tonalité générale ludique ou par la présence d'une conversion qui lui octroie, à la dernière minute, la gratuité voulue.

❖ La typologie des personnages.

La conception des personnages est un élément déterminant dans la réception et l'appréciation d'une œuvre littéraire. Un bon personnage interpelle le lecteur et peu importe les valeurs dont il est porteur, il réussit à le concerner et à l'intéresser à une destinée pourtant factice. Qu'il s'identifie personnage ou qu'il le rejette, le lecteur, par l'intermédiaire de celui-ci, s'investit dans le récit et s'y projette mentalement et sentimentalement. Mais qu'en est-il de la science-fiction humoristique ? Comment les personnages évoluent-ils dans cette variation du récit qui, comme le souligne la dédramatisation de l'intrigue, remet en cause la participation émotionnelle du lecteur ?

Le personnage est plus développé dans les romans que dans les nouvelles, comme le signale Evrard :

Le principe d'économie dans le traitement du temps, de l'espace et des personnages, tend à une schématisation [...] **qui atténue l'illusion réaliste**. Le

lecteur ne dispose pas d'ailleurs d'assez de temps pour s'accoutumer à l'univers et pour s'identifier au personnage de la nouvelle²⁰⁵

Compte tenu de cette particularité, sans pour autant s'interdire d'autres références, la réflexion développée dans cet ultime chapitre repose principalement sur six oeuvres représentatives de la science-fiction humoristique : *Le Temps du Twist*, *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*²⁰⁶, *Martians*, *Go Home*, *Who goes here ?*, *L.G.M.* et *To Say Nothing of the Dog*.

Pour clore ce préambule, il faut souligner que malgré les diverses opportunités qu'offre la science-fiction, le genre reste largement anthropocentré. Même lorsqu'ils sont extraterrestres, les personnages conservent des traits de caractère humain qui les rendent appréhendables par le lecteur. Dans la science-fiction humoristique, la plupart des personnages correspondent à ce critère d'humanisation : Drog (« Hunting Problem »), Bing (*Pardon, vous n'avez pas vu ma planète ?*) et même les Vogons (*The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*), sont des extraterrestres qui ont en commun avec l'homme des aspirations, des sentiments ou des traits de caractère. La typologie des personnages dans la science-fiction humoristique ne s'établit donc pas en fonction d'une possible étrangeté ou d'une hypothétique incongruité intrinsèque, mais selon des critères classiques qu'ils partagent avec les personnages appartenant à des fictions sérieuses.

➤ L'emploi du personnage.

Avant de débiter une étude plus spécifique du rapport d'influence entre le personnage de science-fiction et l'humour, nous allons proposer une brève définition des catégories utilisées dans la suite de la réflexion. Ces précisions terminologiques concernent l'*emploi* du personnage dans l'économie du texte. L'emploi d'un personnage détermine sa prédominance dans l'intrigue, celle-ci pouvant être de premier, de second ou d'arrière-plan, ainsi que sa relation avec les autres protagonistes.

Le premier emploi à examiner dans un récit est celui du personnage qui est au premier plan et au centre de l'intrigue. Traditionnellement désigné sous le terme de

²⁰⁵ EVRARD, Franck, *La Nouvelle*, op. cit., p.57, en gras dans le texte.

²⁰⁶ La pentalogie d'Adams est considérée ici comme une seule et même œuvre.

héros, il peut être diversement qualifié et cumuler également la fonction de narrateur. Cependant, comme le vocable « héros » est victime d'une ambiguïté sémantique, il faut commencer par déterminer lequel de ses sens est à l'étude. Glaudes et Reuter définissent ainsi l'un d'eux: « [le héros] n'est pas seulement un personnage dont l'apparition serait plus fréquente ou la qualification plus riche : il est le foyer du récit²⁰⁷ ». La première valeur du héros est celle d'instrument littéraire : il est le personnage occupant la fonction diégétique centrale. Cet emploi participe au développement du récit, indépendamment des traits de caractère positifs et négatifs qui sont attribués au personnage pour renforcer sa mimétique humaine. Il constitue le point de référence pour déterminer la hiérarchie entre les personnages. Pour désigner ce premier cas de figure, et afin d'éviter toute mésinterprétation lors de l'utilisation du mot « héros », les locutions *personnage principal* et *héros-moteur* lui sont substituées.

Dans notre corpus, les héros-moteurs masculins sont la norme. Ils représentent cent pour cent des personnages centraux dans les romans et sont également surreprésentés dans les nouvelles. D'une manière générale, dans la science-fiction, les héroïnes-moteurs sont rares. Un peu plus courantes dans les récits courts, elles ne se rencontrent qu'épisodiquement dans les œuvres romanesques. Comme le notent Clute et Nichols dans *The Encyclopedia of Science Fiction* : « *Female heroes were almost unknown in sf before 1960, although sweet-natured "heroines" were to be found in abundance*²⁰⁸ » : pendant longtemps, héroïsme-moteur et féminité n'ont pas fait bon ménage en science-fiction.

Si l'arrivée du féminisme et l'augmentation du nombre d'auteurs féminins a légèrement changé la donne, force est de constater qu'au sein du corpus portant sur toutes les manifestations de l'humour dans la science-fiction, les personnages féminins principaux sont quasiment inexistantes. Et les quelques-uns qui se détachent sont rarement porteurs d'humour. Dans *Doomsday Book* de Willis ou *L'Avènement des chats quantiques* de Pohl, les héroïnes-moteurs partagent la fonction avec des personnages masculins dans des intrigues à narration polyphonique. Dans la première œuvre, Kivrin

²⁰⁷ GLAUDES, Pierre, REUTER, Yves, *Le Personnage*, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1998, p. 31.

²⁰⁸ « Heroes », *SFE*, publié le 01 janvier 2005, révisé le 11 juillet 2012, <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/heroes>, consulté le 30 août 2012. À lire également, les articles « Women in SF », http://www.sf-encyclopedia.com/entry/women_in_sf, « Women SF writers », http://www.sf-encyclopedia.com/entry/women_sf_writers, et « Feminism », <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/feminism>.

« Les héros féminins sont presque inconnus en science-fiction avant 1960, alors même que les douces "héroïnes" existent en abondance ».

évolue dans un récit dépourvu de présence humoristique. Dans la seconde œuvre, dont l'intrigue est fondée sur une polyphonie autodiégétique complexe, deux personnages féminins occupent la fonction de narratrice, cependant leurs rôles sont moins déterminants et leurs arcs narratifs moins marqués humoristiquement que ceux de leur homologues masculins.

Au sein de notre corpus, la seule héroïne-moteur est la narratrice autodiégétique de « Ado » de Connie Willis. Mais cette féminité reste purement anecdotique, elle n'est pas exploitée en tant que telle. Si un narrateur masculin lui était substitué, cela n'influencerait en rien la tenue ou la valeur de l'intrigue. Il serait intéressant de se pencher en détail sur les motivations de cette carence, mais le sujet est trop vaste pour être abordé ici. Néanmoins, plusieurs pistes peuvent être évoquées succinctement : l'identification du lectorat, sensiblement plus masculin dans la science-fiction que dans la littérature *mainstream*. L'héritage de la vision traditionnelle de la femme, qui la considère comme plus tournée vers les sentiments, ce qui la pousserait à refuser le détachement émotionnel lié à l'humour et la dépourvoirait de second degré. Ou encore la prépondérance des auteurs masculins qui, à l'instar de Douglas Adams, sont peut-être plus réticents à mettre en œuvre des femmes pour des raisons plus pragmatiques :

On me demande toujours pourquoi Trillian est aussi énigmatique. C'est parce que n'ai jamais vraiment rien su d'elle. Et je trouve les femmes très mystérieuses, de toute façon – je ne sais jamais ce qu'elles veulent. Je suis toujours nerveux quand je dois créer un personnage féminin, parce que je crains de le rater. Des fois, on lit des descriptions de femmes par des hommes, et on se dit : “Aïe, aïe, aïe, il a tout faux.” J'ai très peur de m'aventurer sur ce terrain-là²⁰⁹

Même sans prétendre au rôle de moteur de l'intrigue, les personnages féminins ayant une fonction centrale dans le récit sont rares, certains romans (*Who goes here ?*, *L.G.M.*) en sont même totalement dépourvus. Classiquement, lorsqu'un personnage féminin revêt une importance particulière dans l'histoire, sa portée se détermine par la relation qu'elle entretient avec le héros-moteur. Il résulte de la mise en avant de cette

²⁰⁹ GAIMAN, Neil, *op. cit.*, p.327.

dynamique relationnelle sentimentale que ce type de personnage féminin est improprement appelé *héroïne*. Or cette dénomination est inadéquate, car elle comporte des connotations spécifiques qui la rendent inadaptée pour désigner, même implicitement, des personnages parfois sans autre qualité particulière que leur relation amoureuse avec le héros. Pour éviter ce faux-sens, le terme d'« héroïne » est banni de la présente étude au profit des syntagmes *figure ou personnage féminin de premier plan et auxiliaire féminin*. Pour pouvoir postuler au titre de figure féminine de premier plan, il faut que le personnage réponde à au moins l'un des critères suivants : un statut relationnel spécifique avec le héros-moteur, une fréquence importante d'apparition dans le récit ou une implication active et significative dans l'intrigue.

Le Temps du Twist illustre tous ces cas de figure. Dans son roman, Houssin met en exergue quatre personnages féminins : deux jeunes filles du vingt-et-unième siècle, Mirabelle et Anita, et deux du vingtième, Jodie et Christina. Parmi celles-ci, Mirabelle et Jodie ne sont pas des personnages de premier plan. La première, une jeune et talentueuse architecte engagée dans une relation exclusive avec Something More, disparaît de l'histoire principale après une centaine de pages, durant lesquelles elle n'a pas eu de rôle particulier ; la seconde est une jeune fugueuse londonienne, coup de cœur non consommé d'Antonin, le héros-moteur, laquelle meurt rapidement d'une overdose.

En revanche, Anita, « une demeurée dont la principale activité cérébrale consistait à souffler des bulles de chewing-gum²¹⁰ », occupe l'emploi de personnage féminin de premier plan. Si, comparativement aux personnages masculins, ses actions sont moins déterminantes, elle joue un rôle dans les rebondissements, tout en étant présente quasiment en continu. Anita n'entretient aucune relation privilégiée avec Antonin, c'est Christina, un personnage à l'apparition tardive et à l'implication restreinte, qui prend la fonction d'auxiliaire féminin sentimental du jeune héros : « Toujours en proie aux affres des lendemains d'excès, Antonin ne s'étonna pas immédiatement de voir une inconnue l'appeler par son prénom. Il commença d'abord par tomber amoureux²¹¹ ». S'il est possible que l'emploi du personnage féminin de premier plan soit occupé par plusieurs figures féminines, il est rare que leur importance soit équivalente et simultanée. D'une manière assez révélatrice, l'accession de Christina au statut d'auxiliaire sentimental confirmé relègue Anita au second plan.

²¹⁰ HOUSSIN, Joël, *op. cit.*, p.78.

²¹¹ *Ibid.*, p.199.

Mirabelle et Jodie correspondent en réalité à la définition du *personnage secondaire* : elles occupent une fonction dans l'intrigue suffisante pour bénéficier d'une certaine profondeur, mais pas assez décisive pour occuper l'un des emplois principaux du récit. Le syntagme « personnage secondaire » possède une acception large, puisqu'il regroupe tous les personnages jouant un rôle actif dans l'intrigue. Leur apparition peut être récurrente ou unique et leur part dans le récit revêtir une importance plus ou moins essentielle. Ils se déterminent également en fonction de leur interaction avec le personnage principal. En suivant le schéma actantiel, cette relation peut suivre deux dynamiques dont l'adjuvant représente le pan positif et l'opposant le pan négatif. Il faut souligner que contrairement à ce que peut laisser croire le terme de secondaire, ce type de personnage peut avoir un rôle déterminant dans l'histoire, parfois équivalent voire supérieur en qualité à celui du héros-moteur, à l'instar d'Orlando (*Le Temps du Twist*), l'ambassadeur (*L.G.M.*) ou les Martiens (*Martians, Go Home*). Dans ce cas, il est désigné par le syntagme *personnage secondaire de premier plan*.

Lorsqu'un personnage possède un impact diégétique faible, il est appelé *personnage d'arrière-plan*. Ce dernier type d'emploi ne bénéficie pas d'un développement qui spécifie particulièrement le personnage dans le but de le faire ressortir. Le personnage d'arrière-plan n'a pas de réelle profondeur, il assure une fonction souvent unique, mais qui varie fortement d'un individu à l'autre. Parfois insignifiant, il peut donner une « touche couleur locale » ou assurer un effet humoristique. De manière plus utile, il peut apporter une qualification supplémentaire à un autre de personnage ou participer passivement au déclenchement d'un rebondissement.

Le nombre de personnages secondaires et d'arrière-plan est très variable d'une œuvre à une autre. Plusieurs éléments peuvent entrer en ligne de compte pour expliquer ces différences : la longueur de l'œuvre, le contexte de l'intrigue, le type de narration et de focalisation. Certains récits se concentrent sur le personnage principal et proposent un groupe de protagonistes relativement restreint (*Who goes here ?*, *L.G.M.*, *Le Temps du Twist*) tandis que d'autres multiplient les personnages (*The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, *To Say Nothing of the Dog*, *Martians, Go Home*). Souvent, mais pas systématiquement, la narration hétérodiégétique à focalisation omnisciente favorise l'enrichissement du récit par l'adjonction de nombreux personnages secondaires et d'arrière-plan. En effet, en raison de son absence de restriction, ce type de focalisation ouvre la voie à une exploitation plus large des possibilités romanesques.

Martians, Go Home qui est un roman court (un peu plus de cent soixante pages) utilise sa focalisation omnisciente pour présenter les événements ayant trait aux Martiens, non d'un point de vue centré sur le héros-moteur, mais en développant nombre de personnages d'arrière-plan à apparition unique et quelques personnages secondaires. La plupart d'entre eux n'ont qu'une fonction humoristique, à l'instar d'Alf Billings, un pickpocket cockney, invité par une intrusion narrative à raconter sa mésaventure liée à la tendance délatrice des Martiens:

Take, for random but typical example, what happened to Alf Billings, Cockney pickpocket, right while Luke Devereaux was eating his lunch in the Long Beach diner. It was early evening, of course, in London. Let's let Alf tell it in his own words.

*Take it, Alf*²¹²

Cette intrusion démontre la toute-puissance narrative dans *Martians, Go Home*. Ne s'imposant aucune limite, elle diversifie les points d'entrée de l'humour sans souci de cohésion de l'intrigue. Le passage en discours direct d'Alf, qui ressemble à un témoignage de type télévisuel ou radiophonique, est d'autant plus inutile qu'à peine a-t-il commencé à expliquer les événements dans son dialecte, le narrateur l'interrompt, « *Wait, Alf. Maybe you'd better let me tell what happened, in my words*²¹³ », pour reprendre le récit dans un langage policé, mais compréhensible de tous, en décalage avec la réalité du personnage.

Pour introduire l'humour dans un texte, l'écrivain modèle des personnages de tous les types qui vont servir son propos. Comme l'humour se niche dans les détails, il suffit parfois d'un seul élément pour faire basculer le personnage du domaine du sérieux à celui de l'humour. Un texte riche en personnages humoristiques voit sa périodicité humoristique augmenter, c'est pour cela que la science-fiction humoristique n'est pas

²¹² BROWN, Fredric, *Martians, Go Home*, op. cit., p.54.

« Prenons un exemple au hasard mais typique, ce qui est arrivé à Alf Billings, un pickpocket cockney, juste au moment où Luke Devereaux était en train de manger son déjeuner à la brasserie Long Beach. C'était bien sûr, le début de la soirée à Londres. Laissons Alf nous le raconter avec ses propres mots. À vous, Alf ».

²¹³ *Ibid.*, p.55.

« Attendez, Alf. Peut-être serait-il mieux que vous *me* laissiez raconter ce qui c'est passé avec *mes* mots ».

En italique dans le texte.

avare en personnages de premier, de second et d'arrière-plan comportant une propension à l'humour. Mais ce dernier ne s'exprime pas de manière unique dans le personnage, il connaît des variations qui en changent la valeur.

➤ La disposition humoristique.

La *disposition humoristique* fait référence à l'aptitude d'un personnage de se faire le relais de l'humour dans le texte. Elle s'exprime de deux manières : soit le personnage possède une *compétence humoristique*, auquel cas il endosse le statut d'instance de distanciation ; soit il comporte une *charge humoristique*, celle-ci est alors involontaire et dépend de la potentialité humoristique. Dans *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, l'humour se manifeste plus souvent aux dépens d'Arthur. Dès les premières séquences humoristiques, la narration le désigne comme une cible, autant par son caractère que par sa propension marquée à commettre des actes ou à prononcer des paroles qui ne le mettent pas en valeur.

Ainsi, lorsqu'il apprend que sa maison va être démolie, sa réaction initiale est de s'allonger dans la boue en robe de chambre pour empêcher le bulldozer de faire son travail. Le personnage présente alors une charge humoristique, qui va être soulignée par ses échanges avec le responsable du chantier, M. Prosser, un personnage d'arrière-plan. Ce dernier possède lui aussi une disposition humoristique à charge qui tient à une ascendance surprenante, puisqu'il est « *a direct male-line descendant of Genghis Khan* » mais dont « *the only vestiges left in Mr L Prosser of his mighty ancestry were a pronounced stoutness about the tum and a predilection for little fur hats*²¹⁴ ». Celui-ci, après avoir tenté de raisonner Arthur, finit par lui faire remarquer :

“Some factual information for you. Have you any idea how much damage that bulldozer would suffer if I just let it roll straight over you ?”

“How much ?” said Arthur.

²¹⁴ ADAMS, Douglas, *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, *op. cit.*, p.5.

« un descendant direct de la lignée masculine de Gengis Khan » ; « le seul vestige qui restait à M. L. Prosser de ses puissants ancêtres était un embonpoint prononcé au niveau du ventre et une prédilection pour les petits chapeaux en fourrure ».

*“None at all,” said Mr Prosser, and stormed nervously off wondering why his brain was filled with a thousand hairy horsemen all shouting at him*²¹⁵

En quelques pages, une première image du héros-moteur s’esquisse. Elle présente ce dernier comme manquant d’emprise sur les événements, sur lui-même et sur les autres. Néanmoins, il lui arrive d’inverser la tendance et de faire preuve de compétence humoristique. Par exemple, alors qu’ils viennent d’embarquer clandestinement sur le vaisseau Vogon et que Ford lui demande s’il va bien, Arthur réplique à l’aide d’une comparaison incongrue : « *“Like a military academy,” said Arthur, “bits of me keep on passing out”*²¹⁶ », qui le place en situation de force. Il démontre à ce moment précis qu’il conserve suffisamment de sang-froid pour avoir une analyse distanciée de son état. S’il ne maîtrise pas les événements, il domine au moins leur impact émotionnel, faisant preuve du détachement propre aux humoristes.

Tous les personnages ne comportent pas de disposition humoristique, en revanche dans la science-fiction humoristique, ceux qui en possèdent une sont largement prévalents sur ceux en sont dépourvus. S’il n’est pas rare dans les nouvelles que l’ensemble des personnages soit concerné, dans les romans, la disposition humoristique est plus variable. Chaque ouvrage propose donc son propre échelonnement de personnages à aptitude humoristique, en fonction de l’effet que l’auteur escompte obtenir. En multipliant les personnages à disposition, il augmente la dédramatisation du récit par l’accroissement du nombre de points d’entrée de l’humour. En modulant charge et compétence, il génère un climat spécifique en raison de la différence de valeur existant entre les deux pôles. Ainsi, dans *Who goes here ?*, *Martians, Go Home* et *The Hitchhiker’s Guide to the Galaxy* presque tous les personnages possèdent une disposition humoristique à charge, à commencer par les

²¹⁵ *Ibid.*, p.8.

« “Juste une information factuelle pour vous. Avez-vous la moindre idée de la quantité de dommages que subirait le bulldozer si je le laissais juste vous rouler droit dessus ?”

“Combien ?” demanda Arthur.

“Absolument aucun,” répondit M Prosser, avant de partir nerveux et en colère, en se demandant pourquoi sa tête était remplie d’un millier de cavaliers poilus qui lui hurlaient tous dessus ».

²¹⁶ *Ibid.*, p.43.

« “Comme une académie militaire”, répondit Arthur “une partie de moi tente de faire le mur” ».

La traduction officielle de Jean Bonnefoy illustre un travail d’adaptation tout à fait intéressant : « - Comme l’Université après une réduction de crédits, répondit Arthur : j’ai perdu une partie de mes facultés », *Le Guide du voyageur galactique H2G2 I, op. cit.*, p.68.

héros-moteurs Warren, Luke et Arthur, tandis que dans *L.G.M., Le Temps du Twist* et *To Say Nothing of the Dog*, la répartition entre charge et compétence est plus nuancée.

Dans la science-fiction humoristique, deux types de personnages sont plus particulièrement marqués par la disposition humoristique à charge. Les premiers sont les personnages d'arrière-plan, aussi bien opposants qu'adjuvants. En effet, il n'est pas exceptionnel de trouver des personnages construits pour un usage uniquement humoristique. En raison de leur faible portée diégétique, ils permettent d'introduire un humour ludique peu impactant pour le récit. Si l'importance du nombre de personnages d'arrière-plan dans les narrations à focalisation omnisciente a été précédemment soulignée, *To Say Nothing of the Dog*, bien qu'autodiégétique, présente un grand nombre de personnages purement gratuits, dans une proportion explicable par la densité du roman (presque cinq cent pages). Ils offrent fréquemment à Ned l'occasion d'exercer ses compétences d'humoriste à l'encontre d'autres personnages que lui-même.

En accompagnant Terence à un rendez-vous, Ned rencontre pour la première fois Tossie Mering et sa cousine Verity Brown (laquelle n'est autre que la couverture de Verity Kindle). Alors qu'ils vont visiter l'église d'Iffley, le narrateur note la multiplicité de pancartes sur le site : « *They began at the foot of the hill with a hand-lettered placard that said, "Keep to path." This was followed by, "No tours during church services," "Keep off grass," and "Picking flowers forbidden."*²¹⁷ ». Ces pancartes sont l'œuvre du marguillier qui, bien que désincarné, assure durant une dizaine de pages un leitmotiv humoristique :

Terence opened the gate to the church. It had a sign on it which read, "Close gate when you leave."

He and Tossie walked up to the door. It was plastered with signs – "No visitors after four o'clock." "No visitors during services." "No photographs or daguerreotypes allowed." "For assistance contact Mr. Eggesworth, Churchwarden, Harwood House, do not disturb except in case of

²¹⁷ WILLIS, Connie, *To Say Nothing of the Dog*, op. cit., p.98.

« Elles commençaient au pied de la colline avec une pancarte écrite à la main qui disait, "Restez sur le chemin." Elle était suivie par, "Pas de visite durant les offices religieux," "Interdiction de marcher sur l'herbe," et "Il est interdit de cueillir des fleurs" ».

EMERGENCY.” *I was surprised Luther’s Ninety-Nine Objections weren’t on there, too*²¹⁸

Absent mais omniprésent par sa manie compulsive, ce personnage d’arrière-plan est uniquement caractérisé par sa charge humoristique, laquelle est soulignée à plusieurs reprises par un trait humoristique de Ned. Outre sa remarque sur les « Luther’s Ninety-Nine Objections », il note un peu plus tard, alors que Tossie et Terence sont revenus bredouilles de leur chasse aux informations sur les fantômes, que si l’homme d’église avait été confronté à une apparition surnaturelle, il se serait fendu d’une pancarte en adéquation : « *Yes, and would have put up a sign saying, “No manifestations,” I thought. “Absolutely no ectoplasm”* »²¹⁹. Le narrateur détourne l’usage au premier degré des pancartes pour proposer une variante qui fait sourire autant par son incongruité, que par la douce moquerie d’une manie excessive, formulant ainsi des traits d’humour qui n’ont aucune portée narrative.

Les autres personnages généralement plus concernés par la disposition à charge sont les personnages secondaires opposants. La disposition des opposants comporte deux potentialités majeures. Ils peuvent être pourvus d’une faible disposition humoristique, ils conservent alors un aspect inquiétant qui nourrit la dramatisation de l’intrigue. C’est par exemple le cas d’une partie des opposants de *L.G.M.* ; les divers services secrets auxquels est confronté le héros le mettent réellement en péril : « Je repris connaissance trente-six heures plus tard dans une chambre d’un hôpital militaire²²⁰ ». Néanmoins, leur dangerosité est remise en cause par l’ambassadeur qui se joue d’eux à plusieurs reprises, comme le prouvent les « Comptes-rendus d’entretien ». Cet euphémisme désigne des séances d’interrogatoire durant lesquelles le Martien (M.)

²¹⁸ *Ibid.*, p.99.

« Terence ouvrit la porte de l’église. Elle portait une pancarte sur laquelle on pouvait lire, “Refermez la porte en partant.”

Lui et Tossie passèrent la porte. Elle était bardée de pancartes – “Pas de visiteurs après quatre heures.” “Pas de visiteurs durant les offices.” “Les photographies ou les daguerréotypes ne sont pas autorisés.” “En cas de nécessité contactez Mr. Eggleworth, Churchwarden, Harwood House, ne pas déranger excepté en cas d’URGENCE.” J’étais surpris de ne pas trouver également les Quatre-Vingt-Dix-Neuf Objections de Luther ».

²¹⁹ *Ibid.*, p.109.

« Oui, et il aurait mis une pancarte disant, “Pas d’apparition,” pensai-je. “Ectoplasme strictement interdit” ».

²²⁰ WAGNER, Roland C., *L.G.M., op. cit.*, p.69.

retourne la situation et inflige une véritable torture mentale aux agents du K.G.B. (I.P., T.) :

I.P., *en ukrainien* – c'est du français. (*En russe* :) Emploie une langue que tout le monde ici peut comprendre.

M., *en français* – Et si j'ai envie de parler français ? Je trouve que c'est une jolie langue, pas si facile que ça à maîtriser. Je suis très fier d'y avoir réussi. Tu comprends, camarade inquisiteur du K.G.B., la technique d'apprentissage...

T. – En russe, *Boljemoï* ! Je ne comprends rien à son charabia !

(Quatorze secondes de silence gêné.)²²¹

L'ambassadeur est un personnage secondaire de premier plan qui possède une disposition humoristique largement polarisée vers la compétence. En raison de son caractère facétieux et de ses pouvoirs qui le rendent quasi invulnérable, il joue souvent des tours aux divers personnages qu'il rencontre et ce quelle que soit la situation. Ainsi en pleine attaque, il n'hésite pas à faire diversion d'une manière pour le moins originale :

Détendant ses courtes jambes, il effectua un bond aussi impressionnant que précis, qui l'amena pile dans l'encadrement de la porte. Là, enfonçant ses pouces dans ses oreilles, il se mit à agiter ses doigts souples comme des serpents en tirant la langue avec un bruit absolument répugnant²²²

Pourtant, même pour lui, les autres extraterrestres sont une source d'inquiétude (« Ils représentent une énigme pour moi²²³ »). Cette alarme est confirmée par la réaction du narrateur lorsqu'il est confronté pour la première fois à ces nouveaux antagonistes : « J'en restai un instant sans voix ni réaction, puis mes membres se mirent à trembler tout seuls, tandis qu'une sueur abondante et glacée me dégoulinait dans le dos²²⁴ ». Ces nouveaux venus, les petits gris, représentant un risque réel, le narrateur autodiégétique

²²¹ *Ibid.*, p.84, en italique et souligné dans le texte.

²²² *Ibid.*, p.46.

²²³ *Ibid.*, p.267.

²²⁴ *Ibid.*, p.277.

n'exerce pas à leur rencontre sa compétence humoristique. Il marque ainsi sa partie prenante au cœur de l'action et contribue à la dramatisation de l'intrigue.

Dans *Le Temps du Twist*, OFF propose une variation intéressante autour de la disposition humoristique de l'opposant :

OFF était un de ces andros de la Nouvelle Église traditionnellement chargés au cours de leur noviciat d'infiltrer les clubs de jeunes, et tout particulièrement ceux qui appartenaient aux arborescences du mouvement N.T.O., Never Twenty-One, dont les membres se suicidaient avec une rigoureuse ferveur la veille de leur vingt et unième anniversaire. 42-crew n'avait pas mis deux heures pour démasquer l'andro [...] 42-Crew s'était contenté de bidouiller son programme transformant son mysticisme fou en passion immodérée pour des alcools décapants dont il n'avait nul besoin et sa mission de surveillance en dérive permanente²²⁵

D'abord pourvu d'une disposition à charge lorsqu'il est adjuvant, en raison du « programme rock » qui a introduit un virus dans le robot, il perd toute dimension humoristique lorsque sa programmation d'origine reprend le contrôle et le transforme en opposant. Il se crée alors un avatar, Ferdish Panizza, recrute des disciples et forme une puissante secte dans le but d'anéantir ses anciens amis. OFF n'a pas totalement disparu de Ferdish Panizza, comme le souligne sa rencontre avec l'esprit d'Orlando. Ce dernier, qui a infiltré le robot grâce au « Jokari », un système capable de projeter un esprit dans un corps étranger, croise des bribes du robot (« *Orlando ? C'est toi beau branque ?* » ; « *C'est lui qui dirige la manœuvre maintenant. Gare aux poils du chat, papa*²²⁶ »). Celles-ci représentent une pause dans la montée de la tension mais sont anecdotiques. OFF reste un opposant sérieux, source importante de dramatisation, puisqu'il est à l'origine de la mort de 42-Crew et de la disparition du corps d'Orlando.

À l'inverse, malgré leur pouvoir de destruction important, certains opposants possèdent une disposition humoristique totalement à charge qui les décrédibilise. De leur abominable poésie à leur stupidité avérée, les Vogons ne sont jamais présentés sous

²²⁵ HOUSSIN, Joël, *op. cit.*, p.24-25.

²²⁶ *Ibid.*, p.286, en italique dans le texte.

un jour dramatisé. Dans le dernier tome de la pentalogie, Ford découvre que les Vogons ont réussi à prendre la direction de la maison d'édition du guide. Leurs motivations restent mystérieuses jusqu'à la fin de l'ouvrage, puis se dessinent peu à peu. Dans un premier temps, la narration insiste sur l'une des caractéristiques majeures des Vogons, leur esprit borné :

*It wasn't his job to worry about that, though. It was his job to do his job, which was to do his job. If that led to a certain narrowness of vision and circularity of thought then it wasn't his job to worry about such things. Any such things that came his way were referred to others who had, in turn, other people to refer such things to*²²⁷

Celui-ci a un impact direct sur la finalité de l'intrigue. Laquelle se révèle à quelques pages du dénouement, dans toute sa vanité :

If you were to unravel exactly where the Captain's job, which was to do his job which was to do his job, actually began, then it all came down at last to this piece of paper that had been issued to him by his immediate superior long ago. The piece of paper had an instruction on it, and his purpose was to carry out that instruction and put a little tick mark in the adjacent box when he had carried it out.

*He had carried out the instruction once before, but a number of troublesome circumstances had prevented him from being able to put the tick in the little box*²²⁸

²²⁷ ADAMS, Douglas, *Mostly Harmless*, Londres, Picador, 2002, p.222.

« Ce n'était pas son travail de s'inquiéter de ça, de tout manière. Son travail était de faire son travail, lequel était de faire son travail. Si cela aboutissait à une certaine étroitesse de vue et à un mode de pensée circulaire, et bien ce n'était pas son travail de se préoccuper de ce genre de chose. Toutes les considérations de ce genre qui s'imposaient dans son esprit étaient reportées à d'autres qui avaient, à leur tour, d'autres personnes auxquelles reporter de ce genre de choses ».

²²⁸ *Ibid.*, p.223.

« Si on devait démêler précisément où le travail du capitaine, qui est de faire son travail, qui est de faire son travail, commençait réellement, on en arriverait finalement à ce morceau de papier que lui avait remis son supérieur hiérarchique direct, longtemps auparavant. Le morceau de papier comportait une instruction, et son objectif était d'exécuter cette instruction puis de faire une petite croix dans la case correspondante quand il s'en était occupé.

Il avait réalisé les instructions une première fois par le passé, mais un certain nombre de circonstances ennuyeuses l'avait empêché de mettre la croix dans la petite case ».

Les extraterrestres d'Adams ne sont rien d'autres que des petits fonctionnaires obtus, qui poursuivent le héros de leur vindicte pour une raison des plus spécieuses : mener à bien l'ordre de destruction de la Terre reçu dans le premier tome. Tous les efforts engagés le sont dans un but unique : « *He picked up the piece of paper again and placed a little tick in the little box. Well, that was done*²²⁹ ». Au final, toute l'importance de l'enjeu se réduit à l'adjonction d'une croix dans une case. Cette révélation réduit fortement l'impact émotionnel du dénouement (la disparition de la Terre et celle de tous les personnages) en minimisant son ampleur à une simple formalité administrative. Une fois celle-ci remplie, le vaisseau vagon reprend sa route comme si rien de grave ne s'était passé.

L'humour agissant comme un filtre émotionnel, il tend à amoindrir la perception des nuisances. De la même manière que pour les Vogons, les Martiens de Brown provoquent de terribles dégâts humains :

At all military installations sentries used their guns. Some challenged and then fired; most of them just fired, and kept on firing until their guns were empty. The Martians jeered and egged them on.

Soldiers who didn't have guns at hand ran to get them. Some got grenades. Officers used their side arms.

*All with the result that carnage was terrific, among the soldiers. The Martians got a big bang out of it*²³⁰

Néanmoins la portée de leurs actes est sans cesse minorée par des remarques intempestives ou des digressions, qui ne laissent pas le temps ni l'espace à la sentimentalité pour s'installer.

²²⁹ *Ibid.*, p.230.

« Il reprit le morceau de papier une nouvelle fois et le cocha d'une petite croix dans la petite case. Bien, voilà qui était fait ».

²³⁰ BROWN, Fredric, *Martians, Go Home.*, *op. cit.*, p.35.

« Dans toutes les installations militaires les sentinelles utilisèrent leurs armes. Certains firent des sommations puis tirèrent, la plupart d'entre eux se contenta de tirer, jusqu'à ce que leurs chargeurs soient vides. Les Martiens se moquèrent d'eux et les poussèrent à continuer.

Les soldats qui n'avaient pas d'arme à portée de main coururent en récupérer une. Certains prirent des grenades. Les officiers utilisèrent leurs armes de poing.

Tout cela eut pour résultat un formidable carnage parmi les soldats. Ce qui fit bien marrer les Martiens ». Dans la version officielle d'Alain Dorémieux, la dernière phrase est traduite ainsi : « Le prestige des Martiens devait s'en trouver accru », il s'agit là d'une erreur de traduction. « To get a big bang out of something » est une expression familière américaine signifiant « prendre beaucoup de plaisir à faire quelque chose ».

La disposition humoristique n'est pas fixe à l'intérieur d'un personnage, et même si ce dernier possède une tendance plus marquée à la compétence (Ned, Orlando) ou à la charge (Warren, Luke), il est rare que l'un de ses pôles soit totalement exclusif de l'autre. Un changement de paradigme reflète souvent une évolution du personnage. Antonin dans *Le Temps du Twist* débute le récit avec une disposition humoristique mixte tendant légèrement vers la charge en raison de sa caractérisation d'adolescent un peu gauche, mais surtout par son désir obsessionnel de perdre sa virginité. Tombant amoureux de toutes les filles qui lui adressent la parole, sa manie de tout ramener au sexe le désigne comme cible pour les quolibets de ses camarades, tout en introduisant une large part de potentialité humoristique triviale. Ainsi alors que grâce au « jokari », 42-crew est en possession du corps de Christina, Antonin s'interroge sérieusement : « Il se demandait simplement s'il pouvait raisonnablement sauter cette fille formidable avec son ancien copain à l'intérieur²³¹ ». Mais à la fin de l'ouvrage, grâce à la victoire sur OFF et à son histoire d'amour réciproque avec Christina, la polarisation de la disposition humoristique d'Antonin s'inverse.

Au contraire dans *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, la primauté de la charge humoristique au sein du personnage principal court du début à la fin de la pentalogie. Sur Magrathea, le héros-moteur et ses compagnons apprennent que la Terre n'était qu'un projet monté par les créatures les plus intelligentes de l'Univers, les souris, pour les aider dans leur recherche du sens de la vie.

En effet, Deep Thought, l'ordinateur le plus puissant ayant jamais existé, a fourni une première réponse à cette épineuse interrogation tout en prévenant : « *“Though I don't think,” added Deep Thought, “that you're going to like it.”* ». Il annonce donc que « *“The Answer to the Great Question [...] Of Life, the Universe, and Everything [...] is [...] Forty-two”*²³² ». Il explique que pour comprendre le sens de sa

²³¹ HOUSSIN, Joël, *op. cit.*, p.206.

²³² ADAMS, Douglas, *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, *op. cit.*, p.152. *Deep Thought* (Pensée Profonde) est un trait d'humour d'initié faisant référence à *Deep Throat* (Gorge Profonde), l'indicateur du *Watergate*. Allusion relativement évidente au moment de la sortie du roman, il est possible que cette référence, correspondant à un humour d'actualité, devienne de plus en plus sibylline les années passant. Dans le même ordre d'idée, le nom de Ford Prefect a été choisi par l'extraterrestre en arrivant sur Terre. En raison de leur omniprésence, il pensait que les voitures (et particulièrement le modèle Ford Prefect en Grande-Bretagne) représentaient la forme de vie supérieure sur la planète. Le choix de cette onomastique constituait alors un clin d'œil teinté d'humour satirique à la société de consommation, mais l'évidence de cette valeur disparaît en même temps que diminue le nombre de Ford Prefect en circulation. « *“Cependant je ne pense pas,” ajouta Deep Thought, “que vous allez l'aimer.”* » ; « *“La Réponse à la Grande Question [...] Sur la Vie, l'Univers, et le Reste [...] est [...] Quarante-deux”* ».

réponse, il faut trouver la question qui correspond : « *The Ultimate Question* ». Les habitants de la planète bleue étaient en charge, à leur insu, de trouver cette question. Or la Terre détruite, les souris ont besoin de récupérer les données stockées dans le cerveau d'Arthur. Il s'ensuit donc ce dialogue dans lequel le héros-moteur n'est, une nouvelle fois, pas à son avantage :

"No, no," said Frankie, "it's the brain we want to buy."

"What !"

"Well, who would miss it ?" enquired Benjy

"I thought you said you could just read his brain electronically," protested Ford.

"Oh yes," said Frankie, "but we'd have to get it out first. It's got to be prepared."

"Treated," said Benjy.

"Diced."

"Thank you," shouted Arthur, tipping up his chair and backing away from the table in horror.

"It could always be replaced," said Benjy reasonably, "if you think it's important."

"Yes, an electronic brain," said Frankie, "a simple one would suffice."

"A simple one !" wailed Arthur.

"Yeah," said Zaphod with a sudden evil grin, "you'd just have to program it to say What ? and I don't understand and Where's the tea ? – who'd know the difference ?"

"What ?" cried Arthur, backing away still further.

"See what I mean ?" said Zaphod²³³

233 *Ibid.*, p.168-169.

«Non, non," dit Frankie, "c'est le cerveau que nous voulons acheter."

"Quoi !"

"Allons, à qui va-t-il manquer ?" interrogea Benjy.

"Je croyais que vous aviez dit que vous pouviez simplement lire son cerveau électroniquement," protesta Ford.

"Oh oui," dit Frankie, "mais nous devons d'abord le retirer. Il doit être préparé."

"Traité," renchérit Benjy.

"Découpé."

"Non merci," hurla Arthur, en renversant sa chaise et en s'éloignant de la table avec horreur.

"On peut toujours vous le remplacer," dit Benjy raisonnablement, "si vous pensez que c'est important."

Ici la charge humoristique d'Arthur est mise en évidence de manière multiple. La conversation révèle son manque de charisme, les souris l'estiment comme quantité négligeable et Zaphod produit contre lui un trait d'esprit soulignant cette carence de prestige et de considération. Arthur confirme contre son gré l'attaque en se montrant incapable de se défendre, toutes ses paroles se résumant à quelques mots dénués d'argumentation et jetés hystériquement.

Si la disposition humoristique peut varier au cours d'un ouvrage, elle peut également être modulée à l'intérieur même d'une scène. Par exemple, un personnage peut faire montre simultanément des deux pôles. Ainsi Harold de « Button, Button », qui cumule autant de charge que de compétence humoristique, démontre systématiquement sa capacité de contrôle en tournant virtuellement en sa faveur une situation préjudiciable. Même lorsque les conditions ne le mettent pas en valeur, le personnage-narrateur brille par son sens de l'auto-dérision, qui le protège de toute jérémiade : « *He took hold of my elbow gently (for him) and I was standing. It was a great saving of muscular effort (for me)*²³⁴ ». Cet effet est particulièrement remarquable dans les narrations autodiégétiques car le narrateur occupe la fonction d'instance de distanciation en continu, ce qui contrebalance la portée à charge.

Dans la construction du personnage, la modulation entre les deux pôles de la disposition humoristique est primordiale, car elle influence la perception que le lecteur a de celui-ci. Néanmoins, la disposition humoristique n'est qu'un des éléments qui participent à sa création, et l'on peut se demander si l'impact de l'humour sur le personnage de science-fiction se restreint à cet unique domaine. Pour le déterminer, nous allons conclure notre étude en examinant la configuration du statut héroïque des personnages dans la science-fiction humoristique.

«Oui, par un cerveau électronique,» répondit Frankie, «un tout simple devrait suffire.»

«Un tout simple !» brailla Arthur.

«Ouais,» dit Zaphod affichant soudain un mauvais sourire, «vous avez juste à le programmer à dire *Quoi ?* et *Je ne comprends pas* et *Où est le thé ?* – qui verra la différence ?»

«Quoi ?» cria Arthur, en reculant encore plus loin.

« Vous voyez ce que je veux dire ? » acheva Zaphod ».

En italique dans le texte.

²³⁴ ASIMOV, Isaac, « Button, Button », *op. cit.*, p.38.

« Il saisit mon coude en douceur (pour lui) et je fus debout. C'était une grande économie d'effort musculaire (pour moi) ».

➤ Le statut héroïque.

Pour établir les personnages dans leur mimétisme humain, l'auteur leur confère des traits de caractère, un passé, des motivations et des sentiments. Ces éléments distinguent les personnages les uns des autres, tout en leur accordant une profondeur et en leur attribuant une valeur propre et une personnalité spécifique. Le lecteur est appelé à apprécier le travail de construction, une évaluation qui est implicitement modulée par l'horizon d'attente générée par le récit : entre un roman-fleuve portant sur un drame psychologique et un roman court tourné vers l'aventure, l'exigence ne sera pas la même. En dehors de l'attachement à un personnage, un phénomène toujours imprévisible et qui varie d'un lecteur à l'autre (en fonction de son expérience, de ses goûts ou encore de sa projection identificatoire), un personnage mal conçu peut amener une remise en question du pacte de lecture. Lorsque le lecteur découvre le personnage, ce dernier génère donc un certain nombre d'attentes liées aux modalités et aux qualifications que l'auteur lui a données. Les qualités et les défauts du personnage modulent la perception du lecteur, lequel, inconsciemment, le confronte à un concept qui impacte la construction littéraire : l'héroïsme.

La première acception de l'héroïsme est mythologique. Dans cet héroïsme fondateur, le héros est défini dans ses qualités, ses défauts et son rapport à la cité, ainsi que le rappellent Glaudes et Reuter : « c'est un être énergique tourné vers l'action qu'il pousse jusqu'au sublime, il entretient des rapports électifs avec le divin, c'est un médiateur entre les hommes et le surnaturel, il exerce sur les autres une puissante séduction qui lui permet d'établir sur eux son ascendant²³⁵ ». L'héroïsme mythologique va fixer l'orientation générale de l'héroïsme au sens commun : le héros est un personnage bénéfique, pourvu de grandes qualités, qui, poussé par son caractère, œuvre pour le bien commun. Chaque comportement, trait de caractère ou motivation comporte une valeur plus ou moins héroïque. Celle-ci n'est pas fixe, elle évolue en fonction de l'époque et se module par rapport à la société. Néanmoins, certaines caractéristiques, telles que le courage, la capacité à agir, à prendre des décisions, l'intelligence ou le pouvoir de séduction, gardent une valeur constante à travers les siècles et les sociétés.

²³⁵ GLAUDES, Pierre, REUTER, Yves, *Le Personnage*, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1998, p.34-35.

En littérature, cette gradation héroïque s'exprime dans l'*héroïsme-caractérisant*. Ce dernier consiste à évaluer le personnage par rapport aux caractéristiques que l'auteur lui a accordées. En analysant ces dernières, il est possible de déterminer un type global de personnage, spécifié par son potentiel héroïque. Contrairement à la définition populaire dans laquelle le héros, toujours du côté du bien, constitue un exemple à suivre, l'héroïsme-caractérisant octroie une acception plus large à la notion d'héroïsme, en se détachant notamment de l'exemplarité et de la positivité. L'héroïsme-caractérisant se teinte alors de nuances qui permettent de rendre compte de la diversité de l'expression héroïque dans la littérature. Ses subdivisions qualifient plus finement le personnage en lui octroyant un *statut héroïque*. Ce dernier concerne tous les personnages et constitue un appel à la cohérence : il faut que les actes, les paroles, les motivations et les interactions avec les autres personnages soient en accord avec ce que le personnage est censé être. Si une évolution ou une révélation inattendue modifie le contrat, charge est alors à l'auteur de rendre cette métamorphose crédible.

L'héroïsme-caractérisant court d'une polarité bénéfique à une polarité négative. La vision courante du héros y représentée par l'*héroïsme-exemplaire*. Le héros-exemplaire est celui dont les actions, les paroles, les motivations et, généralement, les aboutissements sont positifs. Ses qualités héroïques le distinguent du reste de la population, mais sans nécessairement l'isoler de celle-ci. Il possède une valeur positive et est immédiatement identifié par le lecteur comme un personnage héroïque.

Il existe deux sous-types d'héroïsme qui, eux, possèdent une valeur neutre : l'*héroïsme-réfractaire* et l'*héroïsme-circonstanciel*. Dans ces deux cas, au moins dans un premier temps, le personnage n'est pas totalement caractérisé comme étant un héros. Ces sous-types ont en commun la mise en œuvre de personnages qui ne se destinent pas particulièrement à être des héros mais pour des motifs différents. Le héros-circonstanciel ne prétend pas de lui-même à une carrière héroïque, car, le plus souvent, il paraît dénué de caractéristiques héroïques majeures. Individu moyen, plus ou moins intégré dans la société, c'est poussé par les circonstances qu'il va démontrer des capacités héroïques insoupçonnées. En fonction des qualités qu'il se découvre et de l'utilisation qu'il en fait, son parcours héroïque peut parfois l'amener à devenir un héros-exemplaire.

De son côté, le héros-réfractaire n'a pas vocation à être un héros en raison de ses motivations ou de son comportement. Contrairement au héros-circonstanciel, le

héros-réfractaire possède des qualifications héroïques (habituellement l'intelligence, le courage, la capacité de séduire et d'agir) ; mais il vit volontairement dans les marges de la société et agit par intérêt personnel et non pour le bien général, sauf lorsque les deux sont liés par l'intrigue. Le héros-réfractaire se distingue donc par une certaine liberté vis-à-vis de la notion de bien, il suit néanmoins un code de conduite qui le maintient aux yeux du lecteur dans le pan raisonnable de la marginalité.

Lorsque les motivations et les actes du personnage ne sont plus tournés vers le bien mais vers le mal, il ressort du pan négatif de l'héroïsme : l'*héroïsme-subversif*. Le personnage possède alors des caractéristiques héroïques variables mais indéniables (ordinairement l'intelligence, le pouvoir de séduction, la capacité à agir) mais il en fait mauvais usage. Soit par intérêt, soit par goût, soit en raison d'une déviance, le héros-subversif sort totalement des limites de la société en refusant de se plier à ses lois, y compris celles fondamentales.

Le héros-subversif est parfois qualifié à tort d'*anti-héros*. Marie-Claire Kerbrat rappelle que « C'est au XX^e siècle, dans les années soixante, qu'apparaît le mot "antihéros", antonyme de "héros" » or elle précise que ce terme « désigne, en effet, non pas d'ignobles traîtres ni de lamentables lâches, mais les personnages [...] que rien ne caractérise et que le lecteur ne peut guère distinguer²³⁶ ». Dans la palette de l'héroïsme-caractérisant, l'*anti-héroïsme* ne constitue pas une inversion des valeurs du bien vers le mal, mais une absence de valeurs héroïques.

Dans la science-fiction, en raison de sa trop grande normalité, l'anti-héros occupe une place particulière, comme le souligne Lecaye : « Ce ne sont plus les réactions de personnages hors du commun dans un contexte normalisé qui comptent, mais celles d'individus moyens, banals, devant l'impensable²³⁷ ». En plaçant comme relais du lecteur un humain ordinaire, l'auteur s'assure une bonne identification : « Le choix de ces écrivains se porte donc vers les individus que rien ne distingue parce qu'ils sont les plus représentatifs de l'humanité²³⁸ ».

Lorsqu'un auteur crée un personnage, c'est avec l'optique que ce dernier va s'insérer dans l'intrigue. Il est donc pourvu d'attributs en relation avec le cadre général de l'œuvre, réfléchi en fonction de la direction que le récit doit prendre, ainsi que des actions et des interactions qu'il aura à sa charge. Ce dernier axe de réflexion va donc

²³⁶ KERBRAT, Marie-Claire, *Leçon littéraire sur l'héroïsme*, P.U.F., coll. Major, 2000, p.120-121.

²³⁷ LECAYE, Alexis, *op. cit.*, p.9.

²³⁸ GLAUDES, Pierre, REUTER, Yves, *op. cit.*, p. 36.

s'attacher à déterminer si la présence continue d'humour amène les auteurs à privilégier un statut héroïque plus qu'un autre, en analysant deux éléments récurrents de l'héroïsme-caractérisant : le pouvoir de séduction et la capacité à agir.

Parmi les rapports que peuvent entretenir les personnages dans un récit, l'un des plus redondants est celui de la séduction. Elle peut se situer soit sur le plan sentimental et jouer sur les relations amoureuses (au sens large) ou amicales, soit sur le plan stratégique et démontrer un pouvoir de persuasion ou de rassemblement. La séduction détermine en grande partie le charisme du personnage. Cette donnée est capitale dans les implications logiques de l'intrigue et dans l'illusion référentielle de la figure héroïque. À l'instar de l'héroïsme au sens populaire, la plupart des héroïsmes-caractérisant comportent un rapport de séduction favorable.

Tout d'abord, il convient de remarquer que le genre du protagoniste tend à influencer sur ce critère : même s'ils peuvent cumuler les deux, les personnages masculins sont d'abord définis par leur compétence en séduction stratégique ou amicale, tandis que les personnages féminins sont plus volontiers rattachés à l'aspect sentimental. Le rapport de séduction est d'ailleurs l'un des éléments déterminants de l'auxiliaire féminin. Cette prédisposition à la séduction de la figure féminine de premier plan se manifeste particulièrement dans un domaine assez symbolique : l'incarnation physique du personnage. La science-fiction regorge de descriptions de jeunes femmes qui les qualifient en premier lieu comme étant séduisantes, au point que le physique féminin est rapidement devenu un cliché. Lecaye avance :

Rien de plus stéréotypé, rien de plus rétrograde que la place de la femme dans la science-fiction des années 50, jusque dans les meilleurs romans. Les héroïnes sont la plupart du temps belles à couper le souffle (dans le genre hollywoodien), grandes, les cuisses déliées, les yeux violets ou de n'importe quelle autre couleur improbable qui fait battre le cœur du héros – et des créatures qu'il devra affronter²³⁹

Cette remarque ne se limite malheureusement pas à la science-fiction des années cinquante : le stéréotype de la femme sublime subsiste largement dans la

²³⁹ LECAYE, Alexis, *op. cit.*, p.67.

science-fiction dans les décennies suivantes. Plus surprenant, alors que l'humour tend à signaler les incongruités, sans considération pour d'éventuels domaines sacrés, la science-fiction humoristique ne semble pas s'arrêter sur cet usage pour le moins suranné. En effet, alors que certains héros sont laissés dans une relative indéfinition physionomique, quasiment tous les personnages féminins de premier plan, notamment ceux destinés à devenir des auxiliaires amoureux, bénéficient d'une description qui met en avant leur physique, lequel est systématiquement présenté comme avantageux. Généralement contemporains de leur première prise de parole, voire légèrement antérieurs, les portraits dressés relèvent d'un indiscutable premier degré.

Tous les auteurs s'y plient, de Brown en 1955, « *She looked very pretty [...] A tall girl with honey hair and blue eyes. Slender, but she filled a nurse's uniform [...] beautifully in the right places*²⁴⁰ », à Houssin en 1991 :

Elle ressemblait à l'une de ces délicieuses élèves du Royal Opera House qui jouait parfois les ouvreuses pour financer leurs études. Une frimousse ronde, piquée d'étoiles rousses, encadrée par une cascade ambrée qui roulait sur ses épaules, et des yeux gris-vert générateurs d'infarctus²⁴¹

En passant par Adams en 1984 :

*Beyond the fact that she was, to him, heart humpingly beautiful, he could make out very little, how tall she was, how old she was, the exact shading of her hair. And nor could he ask her anything about herself because, sadly, she was completely unconscious*²⁴²

Même Connie Willis, en 1997, n'échappe pas à la règle : Verity hérite comme les autres d'une grande beauté, ainsi que le narrateur le souligne, « *and there stood the*

²⁴⁰ BROWN, Fredric, *Martians, Go Home*, *op. cit.*, p.96.

« Elle était très jolie [...] Une grande fille avec des cheveux couleur miel et des yeux bleus. Svelte, mais qui remplissait merveilleusement son uniforme d'infirmière [...] aux bons endroits ».

²⁴¹ HOUSSIN, Joël, *op. cit.*, p.198.

²⁴² ADAMS, Douglas, *So Long, and Thanks for All the Fish* (1984), Londres, Picador, 2002, p.24.

En dehors du fait qu'elle était, à ses yeux, d'une beauté à couper le souffle, il pouvait à peine discerner, la taille qu'elle faisait, l'âge qu'elle avait, la nuance exacte de ses cheveux. Et il ne pouvait pas non plus lui demander quoi que ce soit à son sujet parce que, malheureusement, elle était complètement inconsciente ».

*most beautiful creature I'd ever seen*²⁴³ ». Elle est même décrite par deux fois avec des termes des plus laudatifs, puisqu'à leur seconde rencontre, Ned, le héros-moteur, ne la reconnaît pas immédiatement à cause du *time-lag*. Loin d'être innovants, les auteurs se cantonnent à des descriptions physiques classiques qui renvoient immédiatement le personnage féminin à son potentiel de séduction sentimental.

Heureusement, les romanciers ne les cantonnent pas à cet aspect. Néanmoins chaque personnage féminin physiquement séduisant développé dans les ouvrages est amené, à un moment ou à un autre, à exercer une forme d'attraction physique sur un personnage masculin, donnant ainsi l'impression qu'il s'agit d'un élément nécessaire, et non contingent, de la féminité. Or, il semblerait que, consciemment ou non, la beauté physique amène l'auteur à accorder au personnage féminin une disposition humoristique restreinte.

Certes Christina, Tossie, Verity, Anita, Fenchurch, Trillian et Margie sont moins présentes dans l'intrigue que leurs homologues masculins, ce qui limite leurs opportunités de produire des traits humoristiques, mais le contexte de leurs apparitions et leur caractérisation jouent également un rôle non négligeable. De fait, Fenchurch, Margie et Christina sont principalement déterminées par leur rapport amoureux au héros-moteur. En public Verity est contrainte par les règles de bienséances victoriennes, et en privé l'essentiel de ses conversations tournent autour de la manière d'éviter la catastrophe qu'elle a engendrée. Malgré une caractérisation assez intéressante, Trillian est sous-exploitée (de l'aveu même de l'auteur, « je crains que le principal problème de Trillian, c'est que son rôle soit inutile. Superflu²⁴⁴ ») ce qui ne laisse guère de place à l'expression humoristique. Quant à Tossie et Anita, elles sont simplement trop stupides pour manipuler l'humour. Pour ces raisons diverses, espace restreint, contexte défavorable ou absence de capacités propres à l'humoriste, tous ces personnages féminins séduisants ne manifestent peu de compétence humoristique et comportent rarement une charge humoristique.

À l'inverse, la plupart des femmes non séduisantes se voient attribuer une charge humoristique, particulièrement lorsqu'elles sont reléguées, ce qui est souvent le

²⁴³ WILLIS, Connie, *To Say Nothing of the Dog*, *op. cit.*, p.26.
« et là se tenait la plus belle créature que je n'avais jamais vu ».

²⁴⁴ GAIMAN, Neil, *op. cit.*, p.327.

cas, au second ou à l'arrière-plan. Lady Schrapnell dans *To Say Nothing of the Dog* n'apparaît corporellement que dans le dernier chapitre du roman. Pourtant son aura plane sur tout le récit, provoquant à de nombreuses reprises des scènes à potentialité humoristique dont le narrateur est la principale victime :

*Lady Schrapnell wants to, and what Lady Schrapnell wants, Lady Schrapnell gets. She had already overcome the Church of England, Oxford University, a construction crew of four thousand who informed her daily it was impossible to build a cathedral in six months, and the objections of everyone from Parliament to the Coventry City Council, to rebuild her "archaic symbol." I didn't stand a chance*²⁴⁵

Capable de faire plier n'importe qui, la tyrannique Lady correspond à l'archétype de la mégère dominatrice, dont le modèle de construction se caractérise par l'absence de pouvoir de séduction. Elle terrorise le narrateur, ce qui amène Ned à fait rire de lui-même en se mettant en scène dans des situations défavorables, « *When Lady Schrapnell found out I was back, she'd track me down and interrupt me with a vengeance. I could see her storming in, flinging the covers off, and leading me by the ear over to the net*²⁴⁶ », ou en adoptant des postures peu flatteuses, « *Oh, Lord, she was here. I shrank back against the wall, looking wildly for somewhere to hide*²⁴⁷ ».

Les rares personnages féminins de *Who goes here ?*, dont les apparitions ne dépassent pas les quelques pages, ont pour la plupart le même effet sur Warren que Lady Schrapnell sur Ned : elles le mettent dans des situations à forte potentialité humoristique, ce qui augmente la disposition à charge du héros-moteur. À une exception près, leur évanescence et leur faible implication dans l'intrigue n'appellent pas à l'établissement d'un rapport de séduction. Sur l'ensemble du roman, seul un

²⁴⁵ *Ibid.*, p.19.

« Lady Schrapnell le veut, et ce que Lady Schrapnell veut, Lady Schrapnell l'obtient. Elle avait déjà vaincu l'Église d'Angleterre, l'Université d'Oxford, une équipe de quatre mille bâtisseurs qui lui expliquait chaque jour qu'il était impossible de construire une cathédrale en six mois, et les objections de tous depuis le parlement jusqu'au conseil de la ville de Coventry, pour reconstruire son "symbole archaïque." Je n'avais pas la moindre chance ».

²⁴⁶ *Ibid.*, p.20.

« Quant Lady Schrapnell apprendrait que j'étais revenu, elle me localiserait et me briserait par mesure de rétorsion. Je la voyais déjà faire irruption ici, rejeter les couvertures, et me tirer par l'oreille jusqu'au transmetteur ».

²⁴⁷ *Ibid.*, p.24.

« Oh, Mon Dieu, elle était là. Je m'aplatis contre le mur, cherchant frénétiquement du regard un endroit où me cacher ».

personnage est désigné comme pouvant potentiellement entraîner Warren dans ce type de relation : Cissy, la fille du professeur Legge, que le héros va rencontrer après avoir trouvé refuge, pour échapper aux Oscars, dans des toilettes pour dames munies d'un module de voyage temporel. Sans le vouloir, il a remonté le temps et est arrivé dans le laboratoire de Legge. Or ce dernier, qui semble le connaître et l'appelle Norman, le contraint à se soumettre à un détecteur de mensonge de sa fabrication, contenu dans un bonnet de soutien-gorge. Alors qu'il pense avoir réussi à échapper au pire, Warren commet un impair :

He unfastened the pink brassiere from around his chest, held it up and whistled in mock admiration.

"With a bit more work," he said, "you'll be able to get the whole machine into this thing."²⁴⁸

Le sous-vêtement appartient à Cissy, sa fille unique et adorée, qui au dire du professeur attire la concupiscence des hommes, « *"I've done my utmost to shield my little baby, my pretty little child, my sweet innocent little..."* ». Le lecteur familiarisé avec la science-fiction perçoit immédiatement le stéréotype du savant génial mais fou, dont la ravissante fille a pour emploi le rôle d'auxiliaire sentimental. Averti de son existence, il attend son apparition, avec cependant un doute à l'esprit lié à la répartie de Warren : « *"She can't be all that little," Peace said reasonably²⁴⁹* ». Cette expectative est récompensée par l'apparition de Cissy qui tient toutes ses promesses :

At that instant footsteps sounded close by on the stairs leading to the upper floor, and a large, pink female version of Professor Legge came into view, bristling with hair curlers and billowing with quilted nylon.

²⁴⁸ SHAW, Bob, *op. cit.*, p.145-146.

« Il détacha le soutien-gorge rose de son torse, le tint à bout de bras et sifflota avec une admiration moqueuse.

« Avec un tout petit peu plus de travail, » remarqua-t-il, « vous devriez pouvoir faire tenir la machine entière dans ce truc. ».

²⁴⁹ *Ibid.*, p.146.

« "J'ai fait tout mon possible pour protéger mon petit bébé, ma jolie petite fille, ma douce innocente petite..." »

« Elle ne doit pas être si petite que ça, » dit Peace d'un ton raisonnable ».

Non seulement Cissy n'est pas séduisante, mais elle est un fac-similé de son père en légèrement plus féminin. L'incongruité du personnage comporte une forte charge humoristique purement ludique. La jeune femme constitue un véritable repoussoir, que rien n'appelle à prendre en pitié, comme le prouve la suite immédiate de son apparition :

“Oh, Daddy,” she said in an incongruous baritone, “you’ve taken my best bra again for your silly old...” She stopped speaking as she espied Peace, a look of incredulous joy spreading over her features, and she lumbered towards him with arms thrown wide. “Norman, you’ve come back to me !”

Peace’s reaction was completely instinctive. He leapt backwards into the toilet, lost his footing and sat down hard on the decrepit wooden seat²⁵⁰

Dans la science-fiction humoristique, la potentialité ou la charge humoristique est inversement proportionnelle au pouvoir de séduction. Les personnages féminins peu séduisants y sont moins développés et assez caricaturaux, ce qui évite une quelconque identification de la part du lecteur et permet de les charger d'un humour souvent ludique et parfois un peu facile.

Au sein de nos six romans, il n'existe qu'un seul type de personnage féminin qui allie une grande beauté et une disposition humoristique à charge : les idiotes ravissantes qui affichent généralement une stupidité proportionnelle à leur charme physique. Elles correspondent là encore à un stéréotype que rappelle Lecaye : « Assez banalement, il est difficile d'être à la fois intelligente et attirante, dans la mythologie de la S.-F.²⁵¹ », avec cette fois-ci un usage au service de l'humour. Outrageusement séduisant au point de troubler tous les hommes qu'il croise, ce genre de personnage a conscience de son pouvoir, qu'il décide de l'exploiter ou non.

²⁵⁰ *Ibid.*, p.148-149.

« À cet instant des pas résonnèrent tout près dans les escaliers qui menaient à l'étage supérieur, et une version féminine du Professeur Legge, grande, rose et hérissée de bigoudis entra dans leur champ de vision, dans un tourbillon de nylon matelassé.

“Oh, papa,” dit-elle d'une voix de baryton incongrue, “tu as encore pris mon meilleur soutien-gorge pour tes stupides vieilles...” Elle s'arrêta de parler au moment même où elle aperçut Peace, un air de joie incrédule se répandit sur ses traits, et elle marcha d'un pas lourd dans sa direction avec ses bras grands ouverts. “Norman, tu m'es revenu !”

La réaction de Peace fut complètement instinctive. Il sauta en arrière dans les toilettes, perdit pied et s'assit durement sur le siège en bois décrépit ».

²⁵¹ LECAYE, Alexis, *op. cit.*, p.67.

Pur produit de l'époque victorienne, Tossie de *To Say Nothing of the Dog* correspond à tous les clichés attendus : maniérée, superficielle et obsédée par les apparences, elle se révèle également désespérément stupide. Un trait de personnalité qui ne semble guère gêner les hommes de son époque qui se laissent tous prendre dans les filets de sa beauté, ainsi que le signale Verity :

“And he seemed so smitten with her. Not that that’s unusual. Every young man who meets Tossie is smitten with her.” She looked up at me from under her veil. “Speaking of which, why aren’t you ?”

“She thinks Henry the Eighth had eight wives,” I said²⁵²

Ned étant insensible à son charme, il exerce à de nombreuses reprises sa compétence humoristique à son encontre, aidé en cela par le comportement et les habitudes de Tossie. Lesquelles justifient largement la charge humoristique dont elle est victime et empêchent tout sentimentalisme de la part du lecteur.

Dans un registre plus vulgaire, Anita de *Le Temps du Twist* est signalée comme particulièrement stupide avant même sa première apparition :

« D’où elle sort ?

- C’est une fille de première année.
- Une fille de première année ? Tu te fiches de moi ? Quel âge elle a ?
- T’inquiète pas, elle est pas en avance...
- Sur ses études, Gertrude », précisa One For Four en pouffant²⁵³

La jeune fille va rapidement confirmer son statut de bombe sexuelle à l’intelligence limitée. Comme pour Tossie, les caractéristiques allouées à Anita offrent de nombreuses occasions, aussi bien aux autres personnages qu’au narrateur hétérodiégétique, de mettre en exergue la charge humoristique dont elle est porteuse.

²⁵² WILLIS, Connie, *To Say Nothing of the Dog*, *op. cit.*, p.109.

« “Et il semble être fou d’elle Pas que ce soit inhabituel. Tout jeune homme qui rencontre Tossie devient fou d’elle.” Elle me regarda à travers son voile. “En parlant de ça, pourquoi pas vous ?”

“Elle pense qu’Henry VIII avait huit femmes”, dis-je ».

²⁵³ HOUSSIN, Joël, *op. cit.*, p.28.

Du point de vue de la séduction, l'impact de l'humour sur les personnages féminins paraît assez limité : ils restent soumis, dans l'ensemble, aux schémas classiques du genre, lesquels ne subissent que de rares gauchissements humoristiques. Mais qu'en est-il de leurs homologues masculins ? À l'exception de *To Say Nothing of the Dog* qui présente un ratio hommes/femmes assez équilibré, les personnages masculins prédominent dans les ouvrages du corpus, ce qui tend à diversifier les possibilités pour eux de manifester leur pouvoir de séduction. Mais encore faut-il qu'ils en aient l'occasion. En effet, en raison de leur contexte et de la construction de leur intrigue, certaines œuvres ne laissent pas l'espace nécessaire à de réelles tentatives de séduction.

C'est le cas de *L.G.M.* qui est plus centré sur l'action et la confrontation. Le seul personnage féminin d'envergure est Nathalie, « grande, mince, blonde » aux « yeux d'un bleu de glace », « le genre de femme qui a l'habitude de mener par le bout du nez tous les hommes passant à sa portée – avec gentillesse, mais fermeté ». Mais celle-ci n'apparaît que durant un chapitre et le rapport de séduction ne s'établit pas, comme l'explique le narrateur : « Ça aurait pu le faire à un autre moment, dans des circonstances différentes – mais là j'étais trop préoccupé par le sort de l'ambassadeur pour entrer autrement qu'en apparence dans le jeu de pouvoir de cette beauté slave²⁵⁴ ».

Pressé par les événements, le héros-moteur n'a pas réellement l'occasion d'exploiter un potentiel pouvoir de séduction stratégique. Néanmoins, il est possible de tirer des conclusions des quelques informations disponibles. Homme des services secrets, il se montre assez sûr de lui et démontre à plusieurs reprises ses capacités de contrôle (comme le prouve le fait qu'il ne se laisse pas distraire de sa mission par Nathalie), voire d'emprise. En outre, il entretient un rapport privilégié avec le visiteur extraterrestre : « 'l'ambassadeur t'a réclamé. Il a de la sympathie pour toi. Et, crois-moi, il n'y a pas grand monde qui trouve grâce à ses yeux. Mine de rien, tu peux jouer un rôle historique capital. Le premier humain à devenir l'ami d'un Martien !' »²⁵⁵ ».

En effet, conforté par la supériorité que lui confèrent ses capacités de Martien, l'ambassadeur se dispense en règle générale de faire des efforts pour se montrer plaisant. Et même si celle-ci est teintée de manipulation :

²⁵⁴ WAGNER, Roland C., *L.G.M.*, *op. cit.*, p.90.

²⁵⁵ *Ibid.*, p.78.

« Tu ne serais pas en train de me mener en bateau ? »

Il pouffa, mais il n'y avait aucune joie dans ses yeux verts.

« Si un peu... beaucoup.

- Et depuis quand ?

- Depuis le début évidemment²⁵⁶

Une relation d'amitié avec le narrateur naît, laquelle est d'autant plus significative qu'elle n'est pas nécessaire. Ces divers éléments permettent donc de supposer un rapport de séduction en la faveur du héros-moteur.

La problématique de *Martians, Go Home* se rapproche de celle de *L.G.M.* : les personnages bénéficiant d'un certain développement sont peu nombreux, ce qui limite les interactions plus approfondies justifiant la mise en œuvre de la séduction. Quant au statut de séducteur de Luke, il est mal défini, et ce, aussi bien d'un point de vue physique (il est l'un des rares personnages masculins bénéficiant d'une description détaillée), que d'un point de vue relationnel. En effet, contrairement à ceux des personnages féminins, le portrait que la narration dresse de lui est à la fois factuel et légèrement teintée d'humour, sans toutefois préciser si sa physionomie fait de lui un homme spontanément séduisant :

*Thirty-seven years old, five feet ten inches tall, weighing, at this moment, a hundred and forty-four pounds. Topped with wild red hair that would never stay in place without hair dressing, and he would never use hair dressing. Under the hair, rather pale blue eyes with, quite frequently, an absent-minded stare in them ; the kind of eyes that you're never sure are really seeing you even when they're looking right at you. Under the eyes, a long thin nose, reasonably well centered in a moderately long face, unshaven for forty-eight hours or more*²⁵⁷

²⁵⁶ *Ibid.*, p.245.

²⁵⁷ BROWN, Fredric, *Martians, Go Home*, *op. cit.*, p.3.

« Trente-sept ans, près d'un mètre quatre-vingt de haut, pesant, à ce moment précis, soixante-cinq kilos. Coiffé de cheveux roux en bataille qui ne voulaient jamais rester en place sans gomina, et il n'utilisait jamais de gomina. Sous les cheveux, des yeux plutôt bleu pâle avec, souvent, un regard distrait ; le genre d'yeux dont vous n'êtes jamais sûr qu'ils vous voient même lorsqu'ils vous regardent. En-dessous des yeux, un long nez fin, raisonnablement bien centré dans un visage modérément long, non rasé depuis quarante-huit heures ou plus ».

À partir de cette description, le lecteur peut supposer que Luke est un individu, ni spécialement repoussant, ni spectaculairement beau, dont les quelques imperfections en font un homme strictement dans la norme.

Cette indécision se retrouve dans ses relations amoureuses : en instance de divorce, il n'est pas assuré de la nature de son statut marital : « *(Luke wasn't exactly sure which she was ; she'd divorced him seven months ago but the decree would not be final for another five months.)*²⁵⁸ », mais il a tout de même une petite amie, Rosalind dont il est fou amoureux. Du moins, jusqu'à ce que le premier martien qu'il rencontre lui apprenne sans ménagement que celle-ci a un autre amant :

“Straighten up, Mack. I got news for you, straight from Hollywood. That chick of yours is home and she's lonesome for you all right.”

“Yeah ? Tole you she loved me, didden I ? You li'l green–”

“So lonesome for you she had someone in to console her. Tall blond guy. She called him Harry.”

[...]

“Harry Sunderman ? ” he asked. “Slender, snappy dresser, always wears loud sport coats–?”

*“Nope, this Harry wasn't that Harry, Mack. Not if he always wears loud sport coats. This Harry wasn't wearing anything but a wrist watch.”*²⁵⁹

²⁵⁸ *Ibid.*, p.3-4.

« (Luke n'était pas tout à fait certain de savoir lequel elle était ; elle avait divorcé de lui il y avait sept mois mais le jugement ne serait pas définitif avant cinq autres mois.) ».

²⁵⁹ *Ibid.*, p.15-16.

«Redresse-toi, Mec. j'ai des nouvelles pour toi, direct de Hollywood. Ta gonzesse est à la maison et elle se sent bien seule sans toi.»

“Tu vois ? J't'avais pas dis qu'elle m'aimait ? Toi espèce de petit vert–”

“Tellement seule sans toi qu'elle avait quelqu'un pour la consoler. Un grand type blond. Elle l'appelait Harry.”

[...]

“Harry Sunderman ?” demanda-t-il. “Mince, bien sapé, qui porte toujours des vestes en tweed tape-à-l'œil–?”

“Nan, cet Harry-ci n'était pas cet Harry-là, Mec. Pas s'il porte toujours des vestes en tweed tape-à-l'œil. Cet Harry ne portait absolument rien d'autre qu'une montre au poignet.” ».

Concernant la description d'Harry par Luke, la traduction d'Alain Dorémieux parle d'«Un type qui a toujours des pantalons à carreaux et un pardessus en poil de chameau ? », ce qui change le sens du passage. Dans la version originale, Luke se fait manifestement enlever Rosalind par un homme en apparence plus séduisant que lui selon les normes de son époque.

Son divorce en devenir et sa mésaventure avec Rosalind révèle un rapport de séduction plutôt en défaveur de Luke, qui semble incapable de conserver une relation amoureuse stable. Cependant, dans la suite du roman, il se remet en couple avec son épouse. Il y parvient sans avoir à fournir le moindre effort de séduction, Margie ayant conservé des sentiments pour lui, elle n'oppose aucune résistance lorsqu'il l'embrasse. Néanmoins, la particularité de la situation l'empêche d'être significative : Luke n'a pas réellement l'occasion de prouver une quelconque compétence dans le domaine.

Dans un registre légèrement différent mais toujours assez proche, tout comme le narrateur de *L.G.M.* et Luke, Warren de *Who goes here ?* évolue dans un milieu pauvre en possibilités de séduction. La quasi-absence de présence féminine disqualifiant d'emblée sa capacité de séduction sentimentale, il ne lui reste que son pouvoir de séduction stratégique. Il est indéniable que Warren possède un certain charisme auprès de ses coéquipiers. La perte totale de sa mémoire le désigne comme un être à part, or, bien que souvent qualifié de monstre : « *Toogood looked impressed. "You must have been a monster, Peace. Your whole life must have been steeped in crime and guilt."*²⁶⁰ », il est également régulièrement encensé comme possédant des capacités exceptionnelles : rebelle, intelligent et forte tête, il lui est prêté un tempérament de meneur.

Ainsi, après avoir expliqué que les sous-officiers sont un anachronisme dans l'armée moderne, dont la survivance se justifie de la manière suivante : « *"They still exist to carry out the most menial tasks, but no man is given the rank of sergeant until he has proved he's too stupid or cowardly to serve in any other capacity."*²⁶¹ », le lieutenant Toogood critique les nouvelles recrues tout en complimentant Warren : « *"Looking at you men, my first impression is that – with the exception of Private Peace – the Legion has just acquired a bunch of potential NCOs"*²⁶² ».

²⁶⁰ SHAW, Bob, *op. cit.*, p.31. Dans la mythologie de la série, la machine utilisée par la Légion ne doit effacer que les mauvais souvenirs, ceux qui sont susceptibles de vous valoir des ennuis avec la justice ou qui vous font ressentir de la culpabilité. Les personnages supposent donc que la perte totale de la mémoire de Warren s'explique ainsi : « Toogood le regarda impressionné. Vous deviez être un monstre, Peace. Votre vie toute entière devait baigner dans le crime et la culpabilité. ».

²⁶¹ *Ibid.*, p.28-29.

« "Ils existent encore, pour effectuer les tâches les plus subalternes, mais personne ne reçoit le grade de sergent tant qu'il n'a pas prouvé qu'il est trop stupide ou lâche pour être utile dans tout autre domaine." ».

²⁶² *Ibid.*, p.29.

« "À vous regarder, jeunes hommes, ma première impression est – à l'exception du soldat de seconde classe Peace – que la Légion vient juste de recruter un tas de potentiels sous-officiers" ».

Mais les aptitudes de séduction de Warren se limitent à ses coéquipiers, à chaque confrontation avec un autre type de personnage, il n'arrive jamais à établir un quelconque ascendant. Plus encore, il ne maîtrise pas le peu de pouvoir de séduction dont il fait preuve. S'il a dans le passé séduit la fille du professeur Legge, cela est sans le moindre doute arrivé contre son gré, et les rares fois qu'il se retrouve dans une position dominante, ce n'est pas lui qui en est volontairement à l'origine. Il y a dans la séduction une notion de contrôle de soi et des autres qui constitue l'une des clefs justifiant la valeur héroïque du concept. En étant incapable de générer intentionnellement le sentiment d'admiration et en se montrant inapte à gérer l'enthousiasme des autres à son sujet, Warren perd le pouvoir qu'offre la séduction.

To Say Nothing of the Dog, *Le Temps du Twist* et *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* proposent des intrigues dans lesquelles la capacité de séduction est plus largement exploitée. Dans le premier, la plupart des personnages masculins possédant un impact dans l'intrigue, Ned, Terence et Baine, affichent un rapport de séduction positif. Le héros-moteur, le plus concerné en raison de son statut de narrateur, possède un bilan particulièrement révélateur. S'il n'amadoue pas les personnages présentés comme peu séduisants et qu'il n'attire pas Tossie, déjà sous le charme de Terence, il agrée fort à Mme Chattisbourne et ses filles, qui s'enquière de son statut de bon parti, et surtout il subjugué Verity. Et si celle-ci ne semble pas particulièrement intéressée, c'est parce qu'elle dissimule ses sentiments.

Mais à la faveur d'une crise de *time-lag*, elle avoue son amour à Ned : « *“Do you believe in love at first sight?” Verity said. “I didn’t. And then I saw you standing there, all covered with soot – when are we going to feed the ducks?”*²⁶³ ». En raison même du délire concomitant au *time-lag*, cette déclaration n'est pas immédiatement relevée par Ned, néanmoins, la réciprocité de leur amour est confirmée à la fin de l'œuvre. La notion de coup de foudre, « love at first sight », l'amour au premier regard, est importante car elle place Ned dans une position particulièrement forte : la séduction ne lui a demandé aucun effort, elle s'est exercée spontanément sur Verity, ce qui suppose une capacité de séduction importante et sans doute un physique assez

²⁶³ WILLIS, Connie, *To Say Nothing of the Dog*, op. cit., p.109.

« “Croyez-vous au coup de foudre ?” demanda Verity. “Je n’y croyais pas. Et puis je vous ai vu debout là-bas, tout recouvert de suie – quand allons-nous nourrir les canards ?” ». En italique dans le texte.

avantageux. Du point de vue de la séduction stratégique, s'il n'a pas l'occasion de se montrer spécialement brillant, il n'est pas outre mesure mis en difficulté (crise de *time-lag* mise à part) et il fait preuve de compétences des plus normales dans les relations sociales.

De son côté, *Le Temps du Twist* met en scène un groupe de jeunes gens dont l'importance au sein de l'intrigue est variable. Deux personnages sont particulièrement mis en exergue : Antonin, le héros-moteur, et Orlando, le loup-garou. S'ils ont tous les deux un rôle à jouer, 42-Crew et Trafic sont tout de même relégués au second plan en raison, pour le premier, d'absences prolongées, et pour le second d'actions et de caractérisations moins décisives. La question de la séduction se pose donc principalement pour les deux premiers, avec un rapport totalement différent entre les deux.

Physiquement, Antonin est victime de son régime alcoolisé : « tout se résumait en une calvitie précoce, un ventre mou et distendu, un teint jaunâtre étoilé d'acné bourgeonnante », cependant la narration précise « Rien donc qui le distinguât des jeunes de sa génération²⁶⁴ ». Au contraire, Orlando a des traits distinctifs surprenants : « Antonin s'attarda un instant sur cette barre de sourcil épais qui se rejoignaient sur l'arrête du nez, ces yeux d'un violet intense, cette bouche gourmande aux lèvres charnues...²⁶⁵ ». La manière même dont sont écrites les deux descriptions appelle à différencier les deux jeunes hommes. Le physique difficile d'Antonin est traité sans pathos et avec une pointe d'humour, mieux il est normalisé dans sa disgrâce, appelé à être jugé selon les normes de son époque. Le portrait d'Orlando, lui, bénéficie d'un traitement qui le rapproche des descriptions féminines, il n'est pas seulement décrit, il est qualifié : « intense » et « gourmand », deux adjectifs connotés d'une dimension séductrice.

De fait, Antonin possède un pouvoir de séduction très faible. Aussi bien dans ses rapports sociaux : il est régulièrement victime des plaisanteries de ces camarades, ce qui est la marque d'un charisme défaillant, que dans ses rapports sentimentaux, Anita ne le remarquant même pas : « Le regard de la fille le transperça. Il ne fit aucun doute pour Antonin qu'elle voyait à travers lui et qu'il était donc nécessairement devenu

²⁶⁴ HOUSSIN, Joël, *op. cit.*, p.11.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.28-29.

transparent. Voire invisible. Ça commençait fort²⁶⁶ ». Maladroit et manquant de contrôle, il rencontre de grandes difficultés à attirer positivement l'attention, particulièrement celle des filles.

À l'inverse, Orlando bénéficie d'un fort pouvoir attractif, « Le charme vénéneux du lycanthrope troublait visiblement Anita²⁶⁷ », qui s'exerce sans qu'il en ait vraiment la volonté. Ce dernier point pourrait le rapprocher de Warren mais il n'en est rien. En effet, même s'il séduit sans le désirer, Orlando conserve une certaine maîtrise sur la situation. Conscient de son potentiel, il sait aussi bien en jouer que repousser ceux qui ne l'intéressent pas, alors que Warren ne cesse de subir et exerce sur les autres une attraction non intentionnelle qui le surprend lui-même. Cette compétence amène Orlando à entretenir une relation ambiguë avec Antonin, ce dernier ayant parfois des doutes sur la nature réelle des sentiments du loup-garou à son égard. Cette incertitude est toutefois dissipée à la fin de l'œuvre lorsqu'Orlando, qui possède le corps de Christina grâce au « jokari », profite de la situation pour l'embrasser. Dans le roman de Houssin, il apparaît très nettement que la corrélation entre incapacité à séduire et charge humoristique est aussi valable pour des personnages principaux. La charge humoristique d'Antonin s'amointrit à l'acmé de l'intrigue, ce qui correspond au moment où il réussit à séduire Christina.

Dans les trois premiers tomes de *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, l'intrigue présente trois personnages masculins de premier plan : Ford, Arthur et Zaphod (ce dernier disparaissant dans les volumes quatre et cinq), mais seuls les deux derniers expriment de réelles velléités séductrices. Tout comme dans *Le Temps du Twist*, entre Arthur et Zaphod les compétences de séduction ne sont pas équivalentes. D'un point de vue physique, Arthur est d'une grande banalité : « *He was about thirty as well, dark haired and never quite at ease with himself* ». Il porte également sur son visage un trait de caractère qui n'est pas traditionnellement considéré comme héroïque : « *The thing that used to worry him most was the fact that people always used to ask him what he was looking so worried about*²⁶⁸ ». Tandis que Zaphod est un extraterrestre bicentenaire possédant des traits physiques extraordinaires :

²⁶⁶ *Ibid.*, p.38.

²⁶⁷ *Ibid.*, p.41.

²⁶⁸ ADAMS, Douglas, *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, *op. cit.*, p.3.

« "Il avait environ trente ans, les cheveux bruns et jamais l'air à l'aise dans sa peau. La chose qui l'inquiétait le plus était le fait que les gens lui demandaient sans arrêt pourquoi il avait l'air si inquiet" ».

*The robot camera homed in for a close up on the more popular of his two heads and he waved again. He was roughly humanoid in appearance except for the extra head and third arm. His fair tousled hair stuck out in random directions, his blue eyes glinted with something completely unidentifiable, and his chins were almost always unshaven*²⁶⁹

Alors que Zaphod se détache immédiatement du commun, Arthur lui appartient de plain-pied. Une différence qui se confirme du point de vue social : Arthur est un citoyen obscur, qui n'a que peu d'amis et démontre une certaine incapacité à tisser des liens, tandis que Zaphod est un homme connu, excentrique et sûr de lui, qui non seulement a été élu président de la Galaxie, mais qui est, en plus, le meilleur jamais mandaté, ce qui lui vaut une énorme popularité.

Un passage met particulièrement en exergue le décalage entre les deux personnages. Plusieurs mois avant la destruction de la Terre par les Vogons, Arthur a participé à une soirée ; pendant qu'il tentait en vain de séduire une jeune femme, laquelle n'est autre que Trillian, Zaphod s'est interposé :

*“Oh just somebody. Well alright, I wasn't doing very well with her. I'd been trying all evening. Hell, she was something though. Beautiful, charming, devastatingly intelligent, at last I'd got her to myself for a bit and was plying her with a bit of talk when this friend of yours barges up and says 'Hey doll, is this guy boring you? Why don't you talk to me instead? I'm from a different planet.' I never saw her again”*²⁷⁰

Par son propre récit, particulièrement dans les quatre premières phrases, le héros-moteur met en exergue ses piètres talents de séducteur. Plus encore, ce passage

²⁶⁹ *Ibid.*, p.35.

« La caméra robot se rapprocha pour prendre un gros-plan de la plus populaire de ses deux têtes et il agita de nouveau la main. Il était grosso-modo d'apparence humanoïde à l'exception de la tête supplémentaire et du troisième bras. Ses cheveux clairs ébouriffés partaient dans toutes les directions, ses yeux bleus étincelaient pour une raison totalement non-identifiable, et ses mentons étaient presque jamais rasés ».

²⁷⁰ *Ibid.*, p.92-93.

« “Oh juste quelqu'un. Bon d'accord, je n'arrivais pas à grand chose avec elle. J'avais essayé toute la soirée. Bon sang, c'était quand même quelque chose cette fille. Belle, charmante, incroyablement intelligente, au final j'avais réussi à l'avoir un peu pour moi et je lui faisais un brin de causette quand ton copain débarque et lui dit : ‘Hé Poupée, est-ce que ce type t'ennuie ? Pourquoi tu ne parlerais pas avec moi à la place ? Je viens d'une autre planète.’ Je ne l'ai plus jamais revue” ».

confirme au lecteur que l'attitude d'Arthur durant le roman n'est pas liée aux circonstances : le personnage principal est caractérisé comme ennuyeux et souffre d'un manque manifeste d'envergure antécédent à la perte de sa planète. Ces défauts peu héroïques sont encore mis en relief par l'extravagance et l'assurance de l'intervention de Zaphod qui lui ravit Trillian en quelques mots.

Cette dernière ne cède jamais aux tentatives maladroites d'Arthur. Dans *Life, the Universe, and Everything*, une scène similaire se reproduit. Alors qu'Arthur tente d'établir le contact, Trillian préfère suivre Thor, le séduisant dieu du tonnerre :

"Seems fun," said Trillian. "What did you say, Arthur?"

"I said, how the hell did you get here?"

"I was a row of dots flowing randomly through the Universe. Have you met Thor? He makes thunder."

"Hello," said Arthur. "I expect that must be very interesting."

[...]

"See you later, Arthur," said Trillian.

Something jogged Arthur's mind, and he looked around huntedly.

"Zaphod isn't here, is he?" he said.

"See you," said Trillian firmly, "later."²⁷¹

Bien qu'unique auxiliaire sentimental potentiel des trois premiers tomes, la jeune femme ne marque aucun intérêt pour le héros-moteur. À la fin du tome, elle préfère d'ailleurs repartir avec Zaphod.

C'est dans le quatrième tome, *So Long, and Thanks for All the Fish*, qu'Arthur parvient enfin à séduire sentimentalement. Tombé sous le charme de Fenchurch, il tente désespérément d'attirer son attention. Malgré des débuts de relation difficiles, celle-ci

²⁷¹ ADAMS, Douglas, *Life, the Universe, and Everything*, *op. cit.*, p.133.

« "Ça a l'air amusant," répondit Trillian. "Qu'est-ce que tu disais, Arthur?"

"Je disais, comment diable es-tu arrivée ici?"

"J'étais une rangée de points flottant au hasard à travers l'Univers. Est-ce que tu connais Thor? Il fabrique du tonnerre."

"Salut," dit Arthur. "Je suppose que ça doit être très intéressant."

[...]

"On se voit plus tard, Arthur," dit Trillian.

Quelque chose trotta dans la tête d'Arthur, et il regarda autour de lui d'un air traqué.

"Zaphod n'est pas là, n'est-ce pas?" demanda-t-il.

"On se voit," rétorqua Trillian fermement, "plus tard." ».

finit par lui offrir un rendez-vous. Lorsqu'Arthur vient la chercher chez elle, ils engagent la conversation et au cours de celle-ci se produit un long silence :

They looked at each other for a moment.

The moment became a longer moment, and suddenly it was a very long moment, so long one could hardly tell where all the time was coming from.

For Arthur, who could usually contrive to feel self-conscious if left alone for long enough with a Swiss Cheese plant, the moment was one of sustained revelation.

[...]

He wondered what the new sounds were as he gazed at her openly wondering face and her eyes that smiled with a shared surprise²⁷²

Comme le montre cet extrait, leur histoire d'amour (qui s'inspire, comme l'explique Adams, « beaucoup de (s)es souvenirs d'adolescence²⁷³ ») ne repose pas sur une amélioration des capacités de séduction du héros-moteur, mais sur une étrangeté commune aux deux personnages. Arthur ne séduit pas activement Fenchurch, il s'agit plutôt d'une forme de reconnaissance mutuelle qui, tout bien considéré, se révèle assez courante.

Les difficultés charismatiques d'Arthur ne se limitent pas à la seule séduction sentimentale, son manque d'ascendance sur les autres est mis en relief à de nombreuses reprises. Zaphod affiche ouvertement son mépris pour lui, « “Hey, didja hear that ?” muttered Zaphod as he leapt now for the manual controls of the Infinite Improbability Drive, “the monkey spoke !”²⁷⁴ ». Même lorsqu'Arthur accomplit une action dont il

²⁷² ADAMS, Douglas, *So Long, and Thanks for All the Fish*, op. cit., p.81-82.

« Il se regardèrent l'un l'autre pendant un moment.

Le moment devint un moment plus long, et soudain ce fut un moment vraiment très long, si long que personne ne pouvait vraiment dire d'où venait tout ce temps.

Pour Arthur, qui arrivait en général à se sentir gêné s'il restait tout seul assez longtemps devant une usine de fromage suisse, le moment constituait une révélation continue.

[...]

Il se demanda ce qu'était ce nouveau son tandis qu'il contemplait son visage ouvertement émerveillé et ses yeux qui souriaient d'une surprise partagée ».

²⁷³ GAIMAN, Neil, op. cit., p.320.

²⁷⁴ ADAMS, Douglas, *The Restaurant at the End of the Universe*, op. cit., p.11.

« “Hé, z'avez entendu ça ?” marmonna Zaphod tandis qu'il bondissait sur les commandes manuelles du générateur d'improbabilité infini, “le singe a parlé !” ».

pourrait être bénéficiaire du point de vue charismatique, il n'arrive pas à se mettre en valeur :

“That’s very good thinking you know. Turn on the Improbability Drive for a second without first activating the proofing screens. Hey, kid, you just saved our lives, you know that?”

“Oh,” said Arthur, “well, it was nothing really...”

“Was it ?” said Zaphod. “Oh well, forget it then. OK, computer, take us in to land.”

“But...”

“I said forget it.”²⁷⁵

Arthur vient de sauver la vie de ses camarades, certes sur un coup de chance mais cela ne change rien à la valeur de l'action. Mais alors qu'il est en position de force pour se mettre en avant, il n'arrive pas à s'imposer face à Zaphod. Arthur n'est pas caractérisé pour être meneur. Si bien que même Marvin, l'androïde paranoïde, n'hésite pas à se montrer directement désobligeant avec lui :

“You mean,” said Arthur, “you mean you can see into my mind ?”

“Yes,” said Marvin.

Arthur stared in astonishment.

“And... ?” he said.

“It amazes me how you can manage to live in anything that small.”

“Ah,” said Arthur, “abuse.”

“Yes,” confirmed Marvin.²⁷⁶

²⁷⁵ ADAMS, Douglas, *The Hitchhiker’s Guide to the Galaxy*, *op. cit.*, p.112-113.

«C’était vraiment bien pensé tu sais. Mettre en route le Générateur d’Improbabilité pendant une seconde sans avoir activé d’abord les écrans de protection. Hé, gamin, tu viens juste de nous sauver la vie, tu t’en rends compte ?»

“Oh,” répondit Arthur, “hé bien, ce n’était vraiment pas grand chose...”

“Réellement ?” said Zaphod. “Oh bien, oublions-le alors. OK, ordinateur, envoie-nous sur le sol.”

“Mais...”

“J’ai dit oublions-le.” ».

²⁷⁶ ADAMS, Douglas, *The Restaurant at the End of the Universe*, *op. cit.*, p.123.

« “Tu veux dire,” dit Arthur, “tu veux dire que tu peux lire dans mon esprit ?”

“Oui,” répondit Marvin.

Arthur le fixa avec étonnement.

Si le robot peut se vanter d'avoir une intelligence surdimensionnée, son statut de créature non humaine est censé le disqualifier quand il est face à un être humain. Pourtant, il met Arthur dans la position de victime et renforce la charge humoristique du personnage, qui se montre incapable de parer la moquerie du robot.

Si les personnages masculins présentent une plus grande variété de situation, des grandes tendances se dégagent. Certains personnages (Orlando, le narrateur de *L.G.M.*, Ned et Zaphod) possèdent une capacité de séduction favorable, d'autres démontrent des compétences qui varient dans le cours de l'intrigue (Luke et Antonin), tandis que les derniers éprouvent les pires difficultés à prendre l'ascendant, voire échouent à séduire activement (Arthur et Warren). Or en observant de plus près la répartition dans le corpus, on peut constater que la capacité à séduire trouve une correspondance dans la disposition humoristique du personnage. Le premier groupe, qui détient un pouvoir de séduction, est également celui dont la polarité tend vers la compétence humoristique, le dernier qui est le plus déficitaire en séduction est également celui qui est le plus à charge humoristiquement. Il y aurait donc une corrélation possible entre l'humour et la caractérisation des personnages. Ce constat reste néanmoins à authentifier par l'analyse d'un second critère, la capacité à agir, qui confirmera ou infirmera la potentielle interaction.

Les récits de science-fiction suivent généralement un schéma narratif classique : une situation initiale est perturbée par un événement imprévu ; par ses démarches, le héros-moteur résout les problèmes et remet en place une situation stable. À partir du moment où l'élément déclencheur met en mouvement l'intrigue, celle-ci repose sur une instabilité constante, voire croissante. Les circonstances générées poussent alors certains personnages à l'action afin de rétablir l'équilibre. Mais, force est de constater que ces actions ne sont pas nécessairement efficaces, et, souvent, les personnages qui agissent doivent s'y reprendre à plusieurs fois pour obtenir le résultat escompté. Du point de vue de l'histoire, le manque de contrôle et de réussite sont

“Et... ?” demanda-t-il.

“Ça me stupéfie que vous parveniez à vivre dans quelque chose d'aussi petit.”

“Ah,” dit Arthur, “des injures.”

“Oui,” confirma Marvin.».

nécessaires à la poursuite des rebondissements, car lorsque les actes sont couronnés de succès et que la situation est suffisamment maîtrisée pour qu'un retour à la normale s'effectue, l'intrigue est résolue et la narration se termine.

Si dans la majorité des héroïsmes-caractérisant la capacité d'action constitue l'un des fondamentaux, il faut néanmoins considérer que la réussite compte moins que la démarche. Dans le cours de l'intrigue, l'échec est inhérent à la conduite héroïque, c'est donc le fait d'essayer qui en constitue l'étalon principal. Néanmoins, certains héros, les exemplaires, les circonstanciels et les réfractaires, sont tenus à la réussite finale. Souvent, celle-ci se réalise suite à une *action décisive* : jusqu'alors plus ou moins en difficulté, le personnage héroïque reprend la situation en main et arrive à maîtriser les événements. Au final, la capacité à agir s'évalue selon une double caractérisation : l'implication volontaire dans l'action et la part de succès qui en découle.

L.G.M., tout comme *To Say Nothing of the Dog*, propose une intrigue dans laquelle les rebondissements fusent tous azimuts. Dans ces romans, les héros-moteurs, tous deux narrateurs homodiégétiques, sont en prise directe avec les événements puisqu'ils sont nommément chargés de mettre un terme à la situation de crise. En compagnie des autres personnages de premier plan, principalement l'ambassadeur martien dans *L.G.M.* et Verity dans *To Say Nothing of the Dog*, ils entrent de plain-pied dans l'action. Cette compétence à agir est d'ailleurs comprise dans leur caractérisation première, puisque le narrateur de *L.G.M.* appartient aux services secrets français, tandis que Ned est un voyageur temporel.

Face au dérapage de leur situation respective, tous deux démontrent un certain investissement, bien que celui-ci ne soit pas nécessairement spontané. Épuisé par Lady Schrapnell, Ned ne rêve que de repos. Encore sous l'emprise du *time-lag*, il s'imagine que Dunworthy l'a envoyé au dix-neuvième siècle dans ce but, c'est donc avec une certaine surprise qu'il découvre la tâche qui lui a été affectée. Néanmoins, une fois mis au courant du but réel de sa venue et des risques encourus par le continuum temporel en cas d'échec, il va tout tenter pour mener à bien sa mission. Si le sauvetage de la trame spatio-temporelle s'effectue sans son aide et celle de Verity, ce qu'il constate avec une pointe d'auto-dérision :

*We weren't even a halfway decent detectin' team. We hadn't solved the case.
The case had been solved in spite of us. Worse, we had been such an*

*impediment, we'd had to be packed off out of the way before the course of history could correct itself. This is the way the world ends, not with a bang but an elopement*²⁷⁷

Ned réussit toute de même à résoudre le mystère de la disparition de la potiche de l'évêque, atteignant par là son objectif originel et réglant ainsi une instabilité, antérieure au début de l'intrigue, moins importante mais néanmoins pénible.

De même, le narrateur de *L.G.M.* est mis à plusieurs reprises devant le fait accompli. Après avoir réussi, au péril de sa vie, à accomplir sa première tâche, récupérer l'ambassadeur qui avait fugué, il s'en voit confier une nouvelle par son patron, « le Grand Bonhomme ». Il est alors contraint d'accepter « de jouer les nounous pour Petit Homme vert obsédé sexuel » :

- Pas de fausse modestie. Tu es l'homme de la situation, tu le sais aussi bien que moi.
- Si tu veux.
- Cela signifie-t-il que tu acceptes ?
- Est-ce que tu me laisses le choix ?
- Tu sais bien que non²⁷⁸

Mais, il découvre vite que cette mission est loin d'être ce qu'elle paraît :

« Maintenant que tu es *formellement* dans le coup, je peux te mettre au courant de la situation. L'ambassadeur a été enlevé. »

Je manquais de m'étrangler. Ainsi, c'était *ça* l'information primordiale qu'il gardait pour la bonne bouche ?²⁷⁹

²⁷⁷ WILLIS, Connie, *To Say Nothing of the Dog*, *op. cit.*, p.431.

« Nous n'étions même pas la moitié d'une équipe convenable de détective. Nous n'avions pas résolu l'affaire. L'affaire avait été résolue en dépit de nous. Pire, nous représentions une telle entrave, que nous avions dû être tenus à l'écart afin que le cours de l'histoire puisse se corriger de lui-même. C'est ainsi que l'histoire se termine, pas avec un bang mais sur une fugue amoureuse ».

²⁷⁸ WAGNER, Roland. C., *L.G.M.*, *op. cit.*, p.77.

²⁷⁹ *Ibid.*, p.78, en italique dans le texte.

Le héros-moteur va employer toutes ses ressources pour sauver l'ambassadeur, même s'il s'avère que ce dernier est apte à se défendre seul. Puis, il va l'aider à vaincre les extraterrestres anthropophages qui menacent la Terre. Si l'ambassadeur manœuvre depuis le début pour éviter la catastrophe :

« Pourquoi nous as-tu accompagné ? demandai-je à brûle-pourpoint.

À cause des Petits Gris, tiens ! Il fallait bien que quelqu'un s'en occupe. » Il bomba le torse. « Reconnais que, sans moi, ils vous auraient tous bouffés ! »²⁸⁰

Le héros-moteur prend une part active à la victoire en effectuant une action décisive. Utilisé par les Petits Gris dans le but de faire s'effondrer « la fonction d'onde », ce qui revient à faire plier les probabilités en leur faveur, le narrateur réussit à orienter la dite-fonction dans le bon sens. Aidé par de la musique rock et ses croyances de jeunesse sur la vie extraterrestre issues d'une lecture intensive d'ouvrages de science-fiction, « Lus à un âge où l'on ne fait pas toujours très bien la différence entre la réalité et la fiction, ces romans n'avaient eu aucun mal à inscrire cette idée en moi²⁸¹ » ; il guide le sort de l'humanité vers un univers, où la potentialité que d'autres peuples extraterrestres existent et interviennent pour stopper les envahisseurs s'avère réelle. Malgré leurs échecs et l'existence de forces supérieures aux leurs, les personnages de *L.G.M.* et de *To Say Nothing of the Dog* présentent un bilan positif de leur capacité d'action. Volontaires et pugnaces, ils démontrent à de nombreuses reprises une attitude héroïque.

Un type de comportement qui ne se retrouve guère dans *Le Temps du Twist*. Suite à leur second saut dans le temps, Orlando découvre que Led Zeppelin, le groupe qu'il adule, n'existe pas. Il négocie alors avec 42-crew, le seul membre de l'équipe qui semble être mû par l'intérêt du bien commun, « Un soupçon de panique perçait dans le vibrato du pirate. L'idée d'être responsable d'un bordel temporel le rendait complètement parano²⁸² », le droit de rester dans le passé pour remettre les choses en ordre. En réalité, la non-formation de Led Zeppelin n'est qu'un avant-goût de la détérioration de la trame temporelle, mais Orlando l'ignorant, c'est poussé par son bien-

²⁸⁰ *Ibid.*, p.311.

²⁸¹ *Ibid.*, p.303.

²⁸² HOUSSIN, Joël, *op. cit.*, p.112.

être personnel qu'il veut y remédier. Au grand dam de 42-crew, Trafic et Antonin décide de rester avec le lycanthrope. Les motivations du héros-moteur ne s'avèrent pas plus héroïques que celles d'Orlando :

Antonin songeait aux z.z., à la sonnerie du réveil qui lui rappelait le verre d'alcool posé sur la table de nuit, à son foie, au Contrôle et à l'avenir binaire qui l'attendait... Il pensait à son dégoût de la vie, à son père, Camille Hofa... Ici, au moins, il lui arrivait d'oublier²⁸³

Mais rien ne se passe comme prévu. 42-crew perd son emprise sur OFF l'androïde. De nouveau contrôlé par son programme originel, ce dernier se retourne contre Orlando, puis s'empare de la Buick et de son module de voyage temporel. Il emporte alors la moitié du groupe dans le futur, tandis qu'Orlando, Trafic et Antonin arrivent à s'enfuir et se retrouvent coincés avec Anita dans le passé. Quelque temps plus tard, le groupe découvre que le robot utilise le voyageur temporel pour tenter d'effacer l'existence d'Orlando.

Ainsi, OFF recrute des disciples qu'il charge de tuer le loup-garou. S'ensuit un combat durant lequel Antonin ne se montre pas à son avantage :

Antonin avait vu avec horreur deux des hippies se détacher du groupe et se ruier vers eux. Ils brandissaient des machettes longues comme l'avant-bras ! Orlando esquiva le plus rapide, l'empoigna et le balança directement dans la Tamise. L'adorateur du champion de golf décrivit une élégante parabole d'une vingtaine de mètres avant de plonger dans les eaux noires et glacées du fleuve. Anita se mit à tourner sur elle-même, sa valise à bout de bras. Antonin sautillait frénétiquement sur place en poussant des cris de Sioux. Il se sentait prodigieusement inutile²⁸⁴

Autant le loup-garou fait preuve de compétence, autant le comportement d'Antonin confirme la charge humoristique qui lui est attribuée. Non content d'être inopérant, alors que même Anita tente de se défendre, il adopte une attitude qui le

²⁸³ *Ibid.*, p.113.

²⁸⁴ *Ibid.*, p.164.

ridiculise. Quand les événements tournent mal, le jeune garçon peine à accomplir la moindre action efficace.

Pourtant la situation d'Antonin va évoluer. Maintenant qu'ils ont pleinement pris conscience des risques que les actions d'OFF font planer sur leur existence, les jeunes gens décident de combattre l'androïde. C'est à ce moment-là que le héros-moteur, motivé par son amour pour Christina, va révéler ses aptitudes héroïques. Jusqu'alors subissant, il exprime le désir de participer activement à l'action :

« Je veux aller avec toi ! décida Antonin en se redressant.

- Où ça ?
- Je vais t'aider à craquer cet enfoiré de robot ! Tu sais qu'après toi je suis le meilleur hacker du club
- Justement. J'ai besoin d'un microkid au clavier de Super Brain. J'ai introduit un programme qui nous permettra de rester en liaison. En cas de pépin tu me rappelleras.
- Orlando peut très bien s'occuper de ça ! »²⁸⁵

Ces nouvelles caractéristiques donnent une dimension neuve à Antonin. Jusqu'ici souvent moqué par ses camarades, « Anita, je te présente Antonin, le fort en thème, l'antisèche du club des taudis²⁸⁶ », il se met soudain en avant, revendiquant ses talents de hacker et son courage.

Néanmoins, cette première velléité d'action ne porte pas ses fruits et 42-crew part seul affronter l'androïde, en projetant son esprit dans les circuits du robot. Malgré l'aide d'Antonin, son ami ne survit pas à l'affrontement. Mis au courant, Orlando décide de repartir à sa place, « - 42 n'était pas assez puissant ! gronda la voix. Je l'ai craqué aussi quand j'étais avec lui dans l'enveloppe²⁸⁷ », il compte faire appel à la force que lui confère sa lycanthropie, qui est encore augmentée par la pleine lune. L'association des deux jeunes gens leur permet de vaincre l'androïde. Mais tandis que l'esprit d'Orlando se battait dans le cyber-espace, son corps a disparu dans les flammes, il décide alors de profiter de sa liberté pour errer de corps en corps. Tout comme le narrateur de *L.G.M.* et Ned, Antonin, Orlando, et dans une moindre mesure 42-crew,

²⁸⁵ *Ibid.*, p.255.

²⁸⁶ *Ibid.*, p.40.

²⁸⁷ *Ibid.*, p.272.

participent activement et efficacement au retour à la normale de leur univers. Néanmoins, leurs caractérisations diffèrent. Orlando et 42-crew possèdent dès l'origine la capacité d'agir, tandis qu'Antonin va l'acquérir poussé par les circonstances.

L'inaptitude chronique à agir efficacement est plus prononcée chez certains personnages, à l'instar de Warren l'unique personnage principal de *Who goes here ?*. Dès le début de l'intrigue, le héros de Shaw part avec un déficit en caractérisation lié à sa perte de mémoire. Son amnésie totale est à la fois le moteur de l'intrigue et un puissant générateur de potentialité humoristique. En effet, privé d'absolument tous ses repères, Warren est ballotté par les événements et peine à reprendre pied. C'est pourtant son désir de retrouver son passé que va le pousser à essayer de reprendre sa situation en main. Mais s'il en a la volonté, Warren ne fait pas vraiment preuve de compétence et d'efficacité. Souvent, ses actions produisent des résultats en décalage avec l'effet escompté. Ainsi, lorsqu'il participe à la formation destinée aux nouveaux légionnaires, il réalise soudain qu'il ne pourra pas supporter ce mode d'existence. Quand il bute accidentellement sur un poteau planté par le sergent Cleet, ce dernier l'accuse de mutinerie, Warren voit alors l'occasion d'en finir rapidement avec la vie et décide de surenchérir :

“I didn't move it,” he said. “I kicked it, because it was in my way. Anything gets in my way, I kick it.” He demonstrated his brand-new approach to life's problems by lashing out at the stanchion with his foot and toppling it over. His shoes were thinner than he had realised and the contact with the corner of the square post sent waves of pain racing up his leg, but he stood his ground without flinching and waited for annihilation²⁸⁸

Le résultat de la plupart des actions que Warren entreprend contribue à augmenter sa charge humoristique. Comme il n'engendre des actes efficaces qu'en de

²⁸⁸ SHAW, Bob, *op. cit.*, p.24.

“Je ne l'ai pas bougé,” dit-il. “J'ai donné un coup de pied dedans, parce qu'il était dans mon chemin. Tout ce qui se trouve sur mon chemin, je mets un coup de pied dedans.” Il fit une démonstration de son approche toute neuve des problèmes de la vie en donnant un coup de pied au poteau avec son pied et en le faisant tomber. Ses chaussures étaient plus fines qu'il ne le pensait et le contact avec l'angle carré du poteau envoya des vagues de douleur qui coururent le long de sa jambe, mais il demeura debout sans broncher et attendit l'annihilation ».

En italique dans le texte.

très rares occasions, le reste du temps ses actions le placent au centre de situation à potentialité humoristique, soit parce qu'il est mis en difficulté, soit parce qu'il ne maîtrise pas les effets produits. Ainsi, au lieu de la mort, son pseudo-acte de rébellion lui vaut des louanges.

Deux phrases résument particulièrement bien la caractérisation actantielle de Warren. Quasiment arrivé à l'issue de son voyage, il réalise soudain : « *There's no doubt about it, he thought, adding to his little store of self-knowledge. I'm quite definitely accident prone*²⁸⁹ ». Tout le parcours du héros-moteur est constitué d'un enchaînement de circonstances défavorables qu'il n'arrive pas à redresser à son avantage. Warren est une victime, dont la vie « *had been reduced to a succession of leaps from frying pans into fires*²⁹⁰ ». Personnage majoritairement subissant, il est caractérisé par une incompétence marquée qui est confirmée par la fin de l'œuvre.

Alors qu'il a fini par retrouver Norman, son double du passé, et grâce à cela sa mémoire, Warren, par peur de disparaître, renonce à l'empêcher de rentrer dans la Légion. Mais, de nouveau en possession de ses souvenirs, le héros est rongé par la culpabilité, il décide donc de se réengager dans la Légion sous un nouveau pseudonyme. Ce retour en arrière peu compatible avec le statut de héros agissant, dans lequel agir consiste à aller de l'avant, marque l'aveu d'échec de Warren. Certes il a accompli sa quête, mais celle-ci ne permet pas un retour à un état apaisé. Au contraire, la résolution de l'énigme constitue un avivement de l'instabilité émotionnelle du personnage. Mais alors que son destin semble scellé, il est attrapé par les Oscars et ramené sur Aspatria.

Au final, ce sont les extraterrestres qui vont accomplir l'action décisive de l'œuvre en transformant Warren en l'un des leurs. Le héros, qui subit la métamorphose sans avoir son mot à dire, découvre que son sentiment de culpabilité, lié à sa désertion et à l'abandon de ses camarades de combat aux « throwrugs », n'a pas lieu d'être puisque ceux-ci vivent heureux en symbiose avec ces dernières. Promis à une nouvelle vie :

²⁸⁹ *Ibid.*, p.183.

« *Il n'y a aucun doute là-dessus, pensa-t-il, additionnant au reste de son petit magasin de connaissance de soi. Je suis assurément enclin aux accidents* ».

En italique dans le texte.

²⁹⁰ *Ibid.*, p.150.

« *vie avait été réduite à une succession de saut de poêle à frir dans le feu* ».

*“We’re symbiotic supermen, Norman – untroubled by human weaknesses such as the need for food, water, heat, air, even sex – and with your help we’re going to spread out through the galaxy, stopping wars, stamping out crime and corruption everywhere we go. Just think of it, Norman – isn’t that the sort of life you’ve always really wanted ?”*²⁹¹

Warren trouve l’équilibre qu’il désirait. Le roman se finit donc sur une situation stable mais celle-ci n’est pas du fait du héros-moteur : bien qu’heureux, le redressement de sa vie a été contraint. De bout en bout de l’intrigue, le personnage s’est avéré quasi incapable d’agir efficacement.

Tout comme Warren, Luke de *Martians, Go Home* subit les événements. Ce point ne lui est d’ailleurs pas propre, toute l’humanité endure l’attitude des Martiens. Du jeune couple en lune de miel, aux joueurs de poker, en passant par les acteurs ou les dirigeants politiques, nul n’échappe à leur présence inquisitrice : « *The Martians haunted presidents and dictators no more than they haunted file clerks and baby sitters. They were no respecters of persons ; they were no respecters of anything at all*²⁹² ». Tenter de les ignorer tient de la gageure et il n’existe aucun moyen de les contrer, comme le réalise Luke à l’issue de sa première rencontre avec l’un d’eux.

Partant de ce constat, le héros-moteur n’engage aucune sorte d’action pour se débarrasser des extraterrestres. Comme beaucoup de monde, il tente seulement de s’en accommoder. Cependant, certaines personnes essaient de renverser la situation. Par exemple Ralph Forbes, un psychologue, propose une formation pour apprendre aux gens à maîtriser leurs nerfs en présence des indésirables envahisseurs. Motivé par un besoin personnel, la recherche d’un nouvel emploi pour gagner de quoi vivre, Luke se rend à la formation. Mais ce qui pourrait constituer le début d’une reprise en main des

²⁹¹ *Ibid.*, p.218.

« “Nous sommes des surhommes symbiotiques, Norman – libérés des faiblesses humaines comme le besoin de nourriture, d’eau, de chaleur, d’air, et même de sexe – et avec ton aide nous allons nous répandre à travers la galaxie, stoppant les guerres, éradiquant le crime et la corruption partout où nous nous rendrons. Réfléchis-y juste une seconde, Norman – n’est-ce pas le genre de vie dont tu as toujours rêvé ?” ».

²⁹² BROWN, Fredric, *Martians, Go Home*, *op. cit.*, p.75.

« Les Martiens n’hantaient pas plus les présidents et les dictateurs qu’ils n’hantaient les documentalistes et les baby sitters. Ils n’avaient de respect pour personne ; ils n’avaient de respect pour absolument rien du tout ».

événements s'avère être un échec retentissant, à la suite duquel Luke, dans une attitude peu héroïque, va s'enivrer jusqu'à plus soif.

De même, divers organismes se mettent en place, du « *P.F.A.M. The Psychological Front Against Martians* », à l'« *O.C.P.E. – Office for the Coordination of Psychological Effort*²⁹³ », en passant par « *The scientific front against the Martians* » qui « *wasn't organized as was the psychological front, but it was even more active*²⁹⁴ ». Chacun à leur manière, ils cherchent à contrer les extraterrestres, sans rencontrer cependant le moindre succès. Au cours d'un discours poignant diffusé dans le monde entier, Yato Ishurti, Secrétaire général des Nations-unies, pense pouvoir donner un sens à l'irruption des extraterrestres : « *“Martians, you have an ulterior purpose in doing what you have been doing. Unless your reason is beyond my power to comprehend, unless your purpose is beyond the scope of human logic, it can and must be one of only two things.”*²⁹⁵ ». Persuadé qu'il peut par conséquent leur faire entendre raison, il leur propose de prendre les engagements suivants :

He said : “I speak, and I shall now prove that I speak, for all the peoples of Earth.”

He said : “We pledge that we are through fighting among ourselves.

*“We pledge that we shall not, we shall never, send a single spaceship to your planet – unless someday you invite us to, and I think that we might need persuading, even then.”*²⁹⁶

Tandis que pris dans la solennité de l'instant, Ishurti retourne dans son bureau, il « *Saw the Martian seated cross-legged atop his head, caught its eye in the mirror,*

²⁹³ *Ibid.*, p.112.

« O.C.E.P. – Office pour la Coordination de l'Effort Psychologique ».

²⁹⁴ *Ibid.*, p.119.

« Le front scientifique contre les Martiens n'était pas aussi organisé que l'était le front psychologique, mais il était bien plus actif ».

²⁹⁵ *Ibid.*, p.136.

« “Martiens, pour faire ce que vous avez fait c'est que vous avez un objectif caché. À moins que votre raison soit au-delà de mes capacités d'appréhension, À moins que votre but soit au-delà du champ de la logique humaine, cela peut ou doit être seulement l'une de ses deux choses.” ».

²⁹⁶ *Ibid.*, p.137.

« Il dit : “Je parle, et maintenant je veux vous prouver que je parle au nom de tous les peuples de la Terre.”

Il dit : “Nous nous engageons à cesser de nous battre les uns contre les autres.

“Nous nous engageons à ne pas, à ne jamais, envoyer un seul vaisseau spatial sur votre planète – sauf si un jour vous nous y invitez, et je pense que même alors nous aurions besoin d'être persuadés.” ».

*and its grin, heard it tell him, “----- you, Mack.”*²⁹⁷ ». La réponse sans équivoque de l’envahisseur remet en cause toutes les hypothèses et tous les espoirs. À cet instant l’ensemble des tentatives destinées à faire partir les Martiens ont échoué, l’être humain semble impuissant.

Or, si certains essaient quand même de trouver une solution, Luke n’en fait rien. Pis, suite à un choc, le héros-moteur souffre de cécité hystérique, il devient incapable de voir les Martiens et ne croit plus en leur existence. Mais alors qu’il vit dans un bonheur béat, une rencontre inattendue va l’amener sur le chemin de l’action. Après d’intenses réflexions, il envisage le problème des envahisseurs sous un angle nouveau :

*But – what if, that night, something in the conditions had been a little different ? Or, and this seemed more likely, there’d been a slip in his brain – from brain fatigue and from worry over his slump – and the part of his mind which separated “fact,” the fictional universe which his mind ordinarily projected about him, from “fiction,” the stuff he conceived and wrote as fiction and which would in that case really be fiction-within-fiction ?*²⁹⁸

Soudain persuadé que le monde qui l’entoure, et les extraterrestres avec, est une émanation de son imagination, il se décide à agir : il tente alors de faire disparaître les Martiens en convainquant son subconscient de leur inexistence. Mais l’entreprise se révèle plus ardue que prévu et pensant améliorer ses chances de réussite, il se rend dans la cabane où tout a commencé. Cependant, au même moment, la narration s’arrête sur le travail d’un inventeur de Chicago et celui d’un sorcier africain, qui mettent tout deux au point une arme anti-martien. Fruit du hasard ou non, c’est à l’instant où les trois systèmes opèrent que « *the Martians disappeared. Simultaneously, from everywhere. Everywhere on Earth, that is*²⁹⁹ ». ».

²⁹⁷ *Ibid.*, p.138.

« Vit le Martien assis jambes croisées au sommet de sa tête, capta son regard dans le miroir, et son rictus, l’entendit lui dire. “Va te faire f-----, Mec.” ».

²⁹⁸ *Ibid.*, p.127.

« Mais – que se serait-il passé si, cette nuit-là, quelque chose dans les conditions avait été légèrement différent ? Ou, et c’était sans doute plus vraisemblable, qu’il y avait eu un raté dans son cerveau – dû à la fatigue mentale et à son souci de passage à vide – dans la part de son esprit qui sépare “les faits,” l’univers fictionnel que son esprit projetait d’habitude autour de lui, de “la fiction,” les choses qu’il concevait et écrivait *comme* de la fiction et qui serait dans ce cas vraiment de la fiction-dans-la-fiction ? ».

En italique dans le texte.

²⁹⁹ *Ibid.*, p.160.

Ce qui fait de Luke un cas à part au sein de notre corpus, c'est que rien n'assure qu'il est celui qui produit l'action décisive. En effet, jusqu'au post-scriptum de l'auteur, la question n'est pas tranchée, chaque personnage ayant activement essayé de débarrasser la Terre des Martiens s'estimant responsable de leur départ. Or, il est difficile d'estimer la fiabilité des informations contenues dans le post-scriptum. En effet, celui-ci a été demandé à Brown par son éditeur, alors que le romancier ne souhaitait pas trancher la question, « *I had wanted to avoid being definitive here* », invoquant une raison des plus spécieuses au vu du contexte « *for the truth can be a frightening thing* ». Il finit par attribuer le mérite du départ des martiens à Luke tout en jouant avec malice sur les implications de son choix :

Luke is right ; the universe and all therein exists only in his imagination. He invented it, and the Martians.

But, then again, I invented Luke. So where does that leave him or the Martians ?

*Or any of the rest of you ?*³⁰⁰

Ce désir ludique manifeste remet en question la validité des explications browniennes et soumet à un doute raisonnable le statut de héros agissant et efficace de Luke.

Composée de cinq volumes, l'œuvre d'Adams est celle qui propose le plus grand nombre de personnages. Néanmoins, les seuls personnages de premier plan à apparaître sur plusieurs tomes sont Arthur, Trillian, Zaphod, Ford et Marvin. Ce dernier étant un robot dépressif, sa capacité d'action se réduit le plus souvent aux ordres que les humains lui donnent et qu'il exécute de mauvaise grâce, il est donc mis de côté pour la présente réflexion. Dans la pentalogie, chaque tome possède une intrigue propre. Néanmoins, celles-ci sont reliées par des leitmotifs mis en place dans le premier

« les Martiens disparurent. Simultanément, de partout. C'est-à-dire de partout sur la Terre ».

³⁰⁰ *Ibid.*, p.163, en italique dans le texte.

« J'avais voulu éviter d'être catégorique ici, car la vérité peut être une chose effrayante ».

« Luke a raison ; l'univers et tout ce qui s'y trouve existent seulement dans son imagination. Il l'a inventé, et les Martiens avec.

Mais cependant, *j'ai inventé Luke*. Quelle place cela laisse-t-il donc pour lui *ou* les Martiens ? Ou pour n'importe lequel d'entre vous ? ».

volume, tels que la vindicte des Vogons à l'encontre des survivants terriens ou la recherche de l'« Ultimate Question ».

Dans *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, l'élément déclencheur initial est la destruction de la Terre par les Vogons. Mais si cet événement est le point de départ, il n'est pas le seul constituant de l'intrigue. La seconde impulsion est donnée par Zaphod lorsqu'il vole le *Heart of Gold*, un vaisseau révolutionnaire fonctionnant grâce à un générateur infini d'improbabilité. Zaphod est à la recherche de la légendaire Magrathea qui abriterait des créateurs de planète de luxe. Dans le même temps, pour échapper à la désintégration, Ford et Arthur sont montés clandestinement sur le vaisseau Vogon. Les deux histoires se rejoignent lorsque, découverts par les extraterrestres, les deux amis sont éjectés dans l'espace. Ils sont alors miraculeusement et accidentellement recueillis par le *Heart of Gold*.

Durant le premier tome, la caractérisation des personnages est posée et elle n'évoluera plus guère par la suite. Arthur est immédiatement déterminé comme un personnage subissant. Avant même l'anéantissement de la Terre, il est déjà la victime impuissante de la démolition de sa maison. Sur le vaisseau Vogon, sa tentative désespérée pour complimenter la poésie vogonne et ainsi sauver sa vie et celle de Ford échoue. Tout comme Warren, lors des rares actions qu'il entreprend, Arthur peine à être efficace. À l'opposé, Trillian est un personnage volontaire et actif.

Arrivé sur le *Heart of Gold*, Arthur a la grande surprise de retrouver la jeune femme que Zaphod lui avait ravie lors d'une soirée sur Terre :

“Tricia McMillan?” he said. “What are you doing here ?”

*“Same as you,” she said, “I hitched a lift. After all with a degree in Maths and another in astrophysics what else was there to do ? It was either that or the dole queue again on Monday.”*³⁰¹

Des mois plus tôt, Trillian a choisi de suivre Zaphod dans l'espace et elle occupe désormais la place de pilote dans le vaisseau. Les circonstances de son départ la différencient en profondeur du héros-moteur : Trillian est partie intentionnellement,

³⁰¹ ADAMS, Douglas, *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, op. cit., p.93.

« “Tricia McMillan ?” dit-il. “Que faites-vous ici ?”

“La même chose que vous,” dit-elle, “J’ai fait de l’auto-stop. Après tout avec une licence en maths et une autre en astrophysique que y avait-il d’autre à faire ? C’était ça ou faire la queue pour les allocations chômage le lundi.” ».

alors qu'Arthur l'a fait contraint et forcé. La réponse de la jeune femme laisse transpirer son désir d'extraordinaire, Arthur de son côté n'a jamais manifesté la moindre envie de vivre des aventures.

Tout comme Trillian, Zaphod est attiré par l'action. À l'inverse de celle-ci, comme le révèle sa lapidaire description morale, il est complètement centré sur lui-même et n'agit qu'en fonction de ses désirs et de ses intérêts : « *Zaphod Beeblebrox, adventurer, ex-hippy, good timer, (crook ? quite possibly), manic self-publicist, terribly bad at personal relationships, often thought to be completely out to lunch*³⁰² ». Des traits de caractère qu'il partage avec Ford. Bien que moins égocentrique et excentrique que Zaphod, le Bételgeusien préfère privilégier son bien-être au bien commun : « *“My doctor says that I have a malformed public-duty gland and a natural deficiency in moral fibre,” he muttered to himself, “and that I am therefore excused from saving Universes.”*³⁰³ » ; et il n'hésite pas à manipuler les gens pour en tirer profit : « *Ford had his own code of ethics. It wasn't much of one, but it was his and he stuck by it, more or less. One rule he made was never to buy his own drinks. He wasn't sure if that counted as an ethic, but you have to go with what you've got*³⁰⁴ ».

Dans l'ensemble des romans, bien que toujours abordées sous un angle humoristique, les situations de crises s'enchaînent. Elles sont l'occasion pour les personnages de démontrer leurs capacités héroïques. En termes d'efficacité, le bilan s'avère variable, néanmoins, en termes d'attitude, les écarts se creusent. Si Trillian, Ford et Zaphod font preuve d'une certaine maîtrise et se montrent capables d'agissements intentionnels, Arthur a tendance à perdre ses moyens et à manquer de contrôle sur ses actions. Il en résulte que les rares actes efficaces qu'accomplit épisodiquement le héros-moteur sont le fruit du hasard. L'une des scènes les plus significatives de cette caractéristique se situe à la fin de *Life, the Universe and*

³⁰² *Ibid.*, p.32.

« Zaphod Beeblebrox, aventurier, ex-hippie, bon vivant, (escroc ? sans aucun doute), maniaque de l'auto-satisfaction, affreusement mauvais dans les relations privées, souvent jugé comme étant totalement barré ».

³⁰³ ADAMS, Douglas, *Life, the Universe and Everything*, *op. cit.*, p.39.

« “Mon médecin m'a dit que j'avais une malformation de la glande de la responsabilité publique et une déficience naturelle en fibre morale,” marmonna-t-il dans sa barbe, “et à cause de ça je suis dispensé de sauver des Univers.” »

³⁰⁴ ADAMS, Douglas, *Mostly Harmless*, *op. cit.*, p.68.

« Ford possédait son code éthique personnel. Lequel n'en était pas vraiment un, mais c'était le sien et il le suivait, plus ou moins. L'une des règles était de ne jamais payer ses propres boissons. Il n'était pas sûr que cela compte comme relevant de l'éthique, mais il faut bien faire avec ce que l'on a ».

Everything. Dans ce passage, Arthur sauve l'univers en empêchant l'explosion d'une bombe surpuissante. Mais cet exploit n'est pas aussi glorieux qu'il aurait pu l'être.

Il est tout d'abord pondéré par le fait qu'Arthur est en partie responsable du risque qu'encourt la galaxie :

He felt his arm coming round, gripping tightly on to the ball which he now knew for certain was the supernova bomb that Hactar had built himself and planted on him, the bomb which would cause the Universe to come to an abrupt and premature end.

[...]

*He hoped, he hoped, he hoped that his bowling was as bad as he remembered it to be, because that seemed to be the only thing now standing between this moment and universal oblivion*³⁰⁵

À cause de son inattention, le héros-moteur est sur le point de réaliser le plan qu'a mis au point Hactar, un ordinateur démoniaque. En effet, Arthur a pris pour une balle de cricket la bombe que ce dernier a fabriquée et qui ne s'active que lorsqu'elle est projetée, puis frappée par une batte. Arthur ne réalise son erreur qu'une fois qu'il a amorcé le geste du lancer. Incapable de remédier activement à son mouvement, il en est réduit à espérer que son manque de qualité sportive va faire échouer l'explosion, une attitude qui d'un point de vue héroïque joue en la défaveur du personnage. La suite des événements ne le met pas plus en valeur :

*He felt his legs pounding, he felt his arm coming round, he felt his feet connecting with the airline hold-all he'd stupidly left lying on the ground in front of him, he felt himself falling heavily forward but, having his mind so terribly full of other things at this moment, he completely forgot about hitting the ground and didn't*³⁰⁶

³⁰⁵ ADAMS, Douglas, *Life, the Universe and Everything*, op. cit., p.184.

« Il sentit son bras s'arrondir, et il agrippa fermement la balle dont il savait maintenant avec certitude qu'elle était la bombe à supernova qu'Hactar lui-même avait construite et placée sur lui, la bombe qui allait faire connaître à l'Univers une fin abrupte et prématurée.

[...]

Il espéra, espéra, espéra que son lancer était aussi mauvais que dans son souvenir, car cela semblait être le seul obstacle qui se dressait désormais entre l'instant présent et l'oubli universel ».

³⁰⁶ *Ibid.*, p.184.

C'est accidentellement qu'Arthur évite la destruction du monde. Ce dernier est sauvé par une chute maladroite et pour le moins peu héroïque, qui provoque l'envol involontaire du jeune homme. Une fois dans les airs, Arthur réussit à se débarrasser de la bombe. Finalement, il parvient à maîtriser sa trajectoire et à accomplir un geste volontairement héroïque :

With a sudden mad access of strength, he wrestled the battleclub from the grip of the startled robot, executed a dazzling banking turn in the air, hurtled back down in a furious power-drive and with one crazy swing knocked the robot's head from the robot's shoulders.

"Are you coming now ?" said Ford³⁰⁷

Mais son exploit est immédiatement tempéré par la question de Ford qui n'a manifestement pas réalisé l'enjeu du moment et qui ramène le héros à une réalité triviale. Cette réussite aurait pu amener Arthur à changer, comme le fait Antonin dans *Le Temps du Twist*, pourtant il n'en est rien.

Dans les tomes suivants, alors que Ford s'affaire à découvrir les secrets de la nouvelle version du Guide et que Trillian est devenue une grande journaliste intergalactique, après avoir identifié dans le tome trois le complot d'Hactar, puis empêché une première fois sa mise en œuvre :

Elle fait moins de bruit que les autres, mais elle arrive au premier plan à la fin du troisième roman. Elle est nettement plus avisée, perspicace et capable que la plupart des autres réunis. C'est une chose que j'ai fini par remarquer en elle et ça m'a fait plaisir³⁰⁸

« Il sentit ses jambes avancer, il sentit son bras s'arrondir, il sentit ses pieds rencontrer le sac fourre-tout de la compagnie aérienne qu'il avait stupidement laissé sur le sol devant lui, il se sentit tomber en avant lourdement, mais son esprit était si terriblement rempli d'autres pensées à cet instant, qu'il oublia complètement de percuter le sol et il ne le fit pas ».

³⁰⁷ *Ibid.*, p.185.

« Avec un soudain et furieux accès de force, il arracha la batte de l'étreinte du robot abasourdi, exécuta un impressionnant demi-tour en l'air, redescendit à toute allure dans une accélération effrénée et d'un seul coup démentiel fit sauter la tête du robot des épaules du robot.

«Tu viens maintenant ?» demanda Ford ».

³⁰⁸ GAIMAN, Neil, *op. cit.*, p.327.

Arthur, de son côté, ne manifeste toujours aucune volonté à agir. Plus encore, à plusieurs reprises, ses actes affirment son manque de stature héroïque. Comme lorsque, par exemple, il symbolise son désir de tranquillité à la fin de *The Restaurant at the End of the Universe* en jetant le Guide à l'eau. Ou lorsqu'il décide de ne pas se préoccuper de retrouver le « *God's last message to his creation* » : « *In the following days Arthur thought a little about this message, but in the end he decided that he was not going to allow himself to be drawn by it*³⁰⁹ ». Et s'il accepte de repartir dans l'espace en compagnie de Fenchurch à la demande de celle-ci, ce qui pourrait constituer la marque d'un revirement héroïque, c'est en tant que « *Sandwich Maker* » (« Faiseur-de-sandwich ») sur la paisible planète Lamuella que le lecteur le retrouve au début de *Mostly Harmless*.

Après de nombreuses péripéties et plusieurs années de voyages intergalactiques, il était envisageable qu'Arthur connaisse une amélioration de sa capacité à agir ; pourtant, dans le dernier tome, ses caractérisations sont restées identiques. Ainsi lorsque Ford le retrouve, le héros-moteur n'est pas enthousiasmé à l'idée de reprendre la route : « *Arthur wasn't so sure about wanting to meet his destiny as such. He just wanted to get to wherever it was they were going so he could get back off this creature again. He didn't feel at all safe up there*³¹⁰ ». En fait, plus qu'une incapacité à être actif, Arthur est un personnage qui revendique la passivité : « *Arthur sat at the bar and rested. He was used to not knowing what was going on. He felt comfortable with it*³¹¹ ». Du premier au dernier volume, ce n'est jamais Arthur, qui est pourtant le héros-moteur, qui impulse les activités du groupe. Il subit les événements et les lubies des uns et des autres, sans jamais réussir réellement à influencer durablement sur leurs cours.

³⁰⁹ ADAMS, Douglas, *Life, the Universe and Everything*, op. cit., p.197-198.

« dernier message de Dieu à sa création ».

« Les jours suivants Arthur pensa un peu à ce message, mais au final il décida qu'il n'allait pas se laisser entraîner par ça ».

³¹⁰ ADAMS, Douglas, *Mostly Harmless*, op. cit., p.192.

« En soi, Arthur n'était pas réellement sûr d'avoir envie de rencontrer son destin. Il voulait juste aller là ils devaient se rendre afin qu'il puisse descendre de cette créature. Il ne se sentait pas du tout en sécurité là-haut ».

³¹¹ *Ibid.*, p.211.

« Arthur s'assit au bar et se reposa. Il avait l'habitude de ne pas savoir ce qui se passait. Il se sentait à l'aise avec ça ».

Comme pour le critère de la séduction, une partition de l'aptitude à agir, qui suit d'ailleurs sensiblement les mêmes lignes, se constate entre les personnages. Dans le premier groupe, le narrateur de *L.G.M.*, Ned, Orlando, Ford, Trillian et Zaphod manifestent une compétence à agir qui les qualifie héroïquement. De son côté, après des débuts peu actifs, Antonin finit par se reprendre en main. Quant à Arthur, Warren et Luke, une fois les comptes faits, ils sont déficitaires dans le domaine de l'action. Une nouvelle fois, les personnages possédant une disposition humoristique à charge se distinguent de ceux avec une disposition mixte ou à compétence.

En regroupant les deux critères et en leur adjoignant les motivations de chaque personnage, une typologie de l'héroïsme-caractérisant dans la science-fiction humoristique se dessine : efficaces, agissants pour les autres et séduisants, Ned, Trillian et le narrateur de *L.G.M.* possèdent un statut de héros-exemplaire. Capables mais mus par leurs intérêts propres, Zaphod, Orlando et Ford appartiennent au domaine des héros-réfractaires, tandis que peu habile, faiblement concerné par le devenir du monde, mais apte à changer quand cela s'avère nécessaire, Antonin dépend de l'héroïsme-circunstanciel. Enfin, en raison de leur incompétence chronique, de leur déficience de charisme, de leur manque de volonté et d'efficacité, Luke, Arthur et Warren sont à catégoriser comme des anti-héros.

Il est remarquable que sur l'ensemble des héros-moteurs étudiés, une moitié possède des caractéristiques héroïques tandis que l'autre moitié en est dépourvue. Or, en se penchant plus attentivement sur la répartition, l'on constate que cette démarcation suit celle entre science-fiction humoriste et science-fiction humorisante. *L.G.M.*, *Le Temps du Twist* et *To Say Nothing of the Dog*, qui appartiennent à cette seconde catégorie, présentent des héros-moteurs, mais aussi des personnages de premier plan, nantis des compétences héroïques patentes. Alors que *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* et ses suites, *Martians*, *Go Home* et *Who goes here ?*, qui sont des romans humoristes, arborent des héros-moteurs sans qualité héroïque, dont la normalité est mise en relief par des personnages secondaires de premier plan mieux caractérisés héroïquement.

Ce constat suit une certaine logique. En effet, dans les œuvres conservant une part de dramatisation, des personnages aptes à agir sont nécessaires pour résoudre les problèmes rencontrés. Dans la science-fiction humoriste en revanche, les événements comptants moins que l'humour, les difficultés ont tendance à se résoudre d'elles-mêmes ou à exiger un investissement héroïque moindre, lequel peut alors être confié à

n'importe quel personnage. En outre, la répartition du statut héroïque dans la science-fiction humoristique sert la mise en œuvre de l'humour : la normalité du héros se confronte durement à la folie des événements, dans lesquels il est entraîné malgré lui. En choisissant de mettre au centre de l'intrigue, un anti-héros, un personnage qui n'est pas *extra*-ordinaire, mais au contraire semblable à la majorité, les auteurs renforcent le pouvoir humoristique : incapable d'avoir les réactions appropriées ou d'agir efficacement, l'anti-héros ouvre la voie à de nombreuses situations à potentialité humoristique.

Alors que le héros de science-fiction humorisante finit par affirmer son emprise sur l'intrigue, dans la science-fiction humoriste l'anti-héros participe à l'instabilité de l'univers dans lequel il évolue, car non seulement il est incapable de le contrôler, mais il n'arrive pas plus à lui trouver un sens, ainsi que le soulignent Clute et Nicholls : « *The ordinary guy battered by circumstance, trying to find meaning or justice in a Universe where these commodities may be nonexistent, is a character running through from Collier via Sheckley, Dick and Sladek to reach perhaps its apotheosis in Adams*³¹² ». Au même titre que la dramatisation ou l'enjeu, la typologie des personnages constitue un repère pour différencier la science-fiction humoriste de la science-fiction humorisante : plus une œuvre est tournée vers l'humour, plus ses personnages sont construits de manière à permettre l'éclosion de ce dernier.

³¹² CLUTE, John, NICHOLLS, Peter, *op. cit.*, p.602.

« Le type ordinaire frappé par les circonstances, essayant de trouver du sens ou de la justice dans un Univers où ce genre de denrée n'existent peut-être pas, est un personnage qui se répète depuis Collier en passant par Sheckley, Dick et Sladek pour atteindre peut-être son apothéose avec Adams ».

Conclusion.

C'est une affirmation, croisée dans les ouvrages critiques lors d'un précédent travail de recherche, qui a présidé au choix du sujet de la présente thèse. En effet, après avoir lu à diverses reprises que la science-fiction ne constitue pas un terrain propice à l'humour, nous avons ressenti le besoin de vérifier la véracité de cette assertion, qui ne correspondait pas au constat empirique provenant de notre expérience personnelle. La question de l'existence avérée ou non de l'humour dans la science-fiction étant quelque peu limitative, nous avons ouvert le sujet à un ensemble plus vaste. Ainsi, dans l'optique d'interroger sa présence, mais aussi sa portée et son mode de fonctionnement, nous avons débuté un travail de réflexion autour de la relation de l'humour et de la science-fiction.

Il est très vite apparu que les questions soulevées par le sujet étaient nombreuses et diverses, notamment en raison de la complexité inhérente aux deux thèmes. En outre, chacun d'eux touchant à des thématiques connexes mais essentielles, il a été nécessaire d'inclure celles-ci dans le processus d'analyse pour avoir la vision la plus précise et la plus juste possible du phénomène. Par conséquent, le développement de l'étude s'est fait autour d'une problématique large. Nous sommes donc partie à la recherche d'une caractérisation englobante des rapports entre l'humour et la science-fiction, avec pour objectif de resserrer ensuite petit à petit l'analyse jusqu'à toucher la relation la plus spécifique. Pour atteindre cette dernière, il a été nécessaire de passer par un processus de filtrage, durant lequel les éléments comportant un risque de confusion, lié à des analyses ultérieures divergentes ou à des interprétations erronées, ont dû être explicités systématiquement.

Le premier point soumis à cette clarification a été l'humour. Intrinsèquement complexe, ce thème est soumis à de multiples commentaires tout en étant victime de nombreuses méprises. Sur la suggestion de notre directeur de thèse, nous avons donc travaillé sur une théorie de l'humour. Elle a été développée au cours d'une première partie, dont la science-fiction a été volontairement écartée pour éviter tout risque de conclusion prématurée. En raison de la richesse du thème, de son importante tradition critique et des divers amalgames qui entourent la notion, cette étape théorique s'est révélée absolument indispensable. Nous rappelons que ce préalable n'a jamais eu pour objectif de trancher définitivement la question compliquée de l'humour, sa visée a été d'abord d'offrir un panorama de ce dernier, puis de développer nos axes de réflexion

personnels. Plus au fait de la multiplicité des points de vue existants, le lecteur a été à même de juger de la pertinence des points d'appui choisis pour étayer notre étude. La théorie de l'humour nous a permis d'éviter certains écueils et nombres d'erreurs courantes ; elle a également précisé notre pensée, tout en posant les fondations du système utilisé comme support dans la seconde partie.

Une fois notre théorie de l'humour ordonnée, nous avons été confrontée à une autre difficulté de notre sujet : le peu de travaux critiques préexistants sur la question. Malgré de nombreuses recherches, nous n'avons pas réussi à trouver un ouvrage traitant méthodiquement et en profondeur de l'humour dans la science-fiction. S'il existe, son référencement fait défaut. Cette carence a été stimulante, mais également problématique. Devant la quasi-inexistence de conceptions préétablies, qui, pertinentes ou discutables, s'avèrent toujours utiles pour établir un constat, débattre d'une idée ou approfondir une vérité, il nous a fallu effectuer un important travail de mise au point. Il en résulte que, bien qu'objet filigrane au centre de toutes les réflexions, l'humour est abordé en lui-même assez tardivement. La seconde partie de la thèse a donc énormément évolué entre sa conception initiale et sa forme finale. Outre les variations naturelles liées aux avancées de l'étude, le plan a également subi des modifications impromptues, fruits de problématiques imprévues.

L'ordonnement de la réflexion visant toujours à éviter tout amalgame, la seconde partie a débuté par quelques explications préalables sur la science-fiction. En effet, non seulement les particularités du genre ne sont pas connues de tous les lecteurs, mais la critique science-fictionnelle n'est pas non plus unifiée quant à la valeur à accorder à chacune. Cette rapide exploration a permis d'explicitier certaines notions, ainsi que de fixer la signification qui leur est attribuée par la suite. Une nouvelle fois, il ne s'est pas agi d'établir une vérité une et indivisible sur le genre, mais bien de proposer notre interprétation de certains concepts, accompagnée d'une justification brève, afin d'en faciliter la compréhension.

En nous intéressant à la genèse et aux principes fondateurs de la science-fiction, nous avons trouvé dans ceux-ci des traits particuliers pouvant motiver la réputation de sérieux du genre. Son pacte de lecture, ses liens avec la science, le fantastique ou les sciences humaines constituent autant de pistes qui expliquent cette

idée largement répandue. Néanmoins, il est apparu que si le genre est foncièrement et structurellement réfléchi comme sérieux, aucun de ses éléments constitutifs n'empêche de manière catégorique l'éclosion de l'humour. Nous avons donc conclu que l'impression selon laquelle la science-fiction manque d'humour est liée à une perception plus qu'à une réalité.

Restait alors à interroger la place réelle de l'humour dans la science-fiction. Comme la théorie de l'humour nous a permis de le percevoir, les risques de confusion sont très présents dans les études portant sur les catégories du risible. Or, cet entremêlement se constate également dans les ouvrages de critique science-fictionnelle accordant quelques pages à l'humour. Nous avons donc, dans un premier temps, élargi notre approche. Nous avons analysé succinctement les diverses catégories du risible attenantes à l'humour qui posaient question, afin d'éclaircir les propriétés de chacune et d'établir des points de distinctions utiles. Cela faisant, nous avons constitué un socle analytique solide permettant de justifier la répartition des œuvres entre l'humour et les autres catégories du risible. En affinant le catalogage des récits, nous avons supprimé une autre source d'erreurs potentielles, ce qui a ouvert la voie à une étude de la matière humoristique avec un minimum de filtres et de biais. Grâce à ce travail sur les notions adjacentes, il est possible de délimiter l'humour en creux. Une physionomie sommaire s'appuyant sur les contours ainsi dénudés a commencé à apparaître.

Après avoir réalisé tous ces développements exploratoires, nous avons enfin pu engager notre travail de spécification du rapport entre l'humour et la science-fiction. Pour débiter, nous avons resitué l'humour dans la science-fiction en observant le contexte entourant son émergence dans le genre. Comme leurs deux naissances n'ont pas été concomitantes, nous avons conclu que l'humour exige un support solide pour s'exprimer et qu'il est difficilement compatible avec les expérimentations et les tâtonnements qui président à la définition, puis à la croissance, d'une nouvelle littérature.

En nous appuyant sur les travaux critiques précédents et sur nos constats empiriques, nous avons déterminé que la présence humoristique ne devient marquée qu'à partir des années quarante aux États-Unis. Elle s'est ensuite pérennisée au cours des années cinquante, notamment grâce au *pulp Galaxy*. Cependant, si l'humour trouve l'espace pour s'épanouir dans la science-fiction, rien ne permet de constater la naissance

d'un courant ou d'une école humoristique. L'humour dans le genre se manifeste avant tout comme une accumulation d'ouvrages individuels, dépendant du goût pour le rire plus ou moins prononcé de l'auteur, plus que d'une volonté idéologique.

Nous nous sommes ensuite penchée sur la variété des modes d'expression de l'humour, un dernier travail de classification reposant sur les structures internes a alors pris place. Dans un premier temps, nous avons souhaité distinguer les éléments d'analyse appartenant au domaine général de l'humour. Ont donc été étudiées les techniques perceptibles dans tous les textes humoristiques, qu'ils soient science-fictionnels ou non, qui offrent des clefs de réflexion et de compréhension essentielles. En effet, ceux-ci participent, même sans être spécifiques au genre, à l'élaboration du cadre humoristique général du récit et par conséquent à la perception humoristique de l'œuvre.

Les éléments appartenant au domaine général de l'humour mis à part, nous avons pu isoler les éléments plus caractéristiques de la relation entre humour et science-fiction, afin d'analyser leur dynamique de fonctionnement. Il en est ressorti que l'humour interagit de manière particulière avec certaines spécificités de la science-fiction. Ce processus donne naissance à un humour distinctif : l'humour science-fictionnel. Il s'appuie sur le pouvoir créatif de la science-fiction pour proposer des inventions novatrices et originales créées dans l'optique de provoquer le rire.

Enfin, dans le dernier chapitre, nous avons nuancé la dynamique relationnelle de l'humour et de la science-fiction. En étudiant la quantité d'humour présent dans le récit, nous avons dégagé deux rapports de force : un premier qui conserve le texte dans le domaine du sérieux et un second qui fait basculer le récit dans le domaine de l'humour. La relation entre l'humour et la science-fiction se subdivise donc une première fois. D'un côté, la science-fiction à saillie d'humour recouvre toutes les expressions de l'humour dans un récit de science-fiction majoritairement sérieux. De l'autre, la science-fiction humoristique recueille toutes les œuvres dans lesquelles l'humour est majoritaire au point d'influer sur sa lecture. Le syntagme science-fiction humoristique possédant une signification usuelle, nous avons proposé une nouvelle définition qui restreint son acception : pour pouvoir affilier un texte à la science-fiction

humoristique, il faut que l'humour qu'il contient possède une répercussion durable et majeure sur la réception du récit.

Cette influence peut reposer soit sur une présence continue de l'humour, soit sur une chute inattendue. Le texte à chute n'est pas propre à la science-fiction humoristique. Pour pouvoir identifier clairement les phénomènes qui en ressortent, nous avons proposé la création de catégories spécifiques. La première, appelée attrape, engendre une surprise mais ne modifie pas la nature intrinsèque du texte, elle peut œuvrer aussi bien dans un récit à saillie que dans un récit humoristique. La seconde, nommée conversion, peut faire basculer, en fonction de sa portée, une œuvre du domaine du sérieux vers celui de la science-fiction humoristique.

Enfin, nous avons analysé l'impact d'une présence massive d'humour sur l'écriture des récits. Les éléments étudiés nous ont permis d'isoler deux variations de forme à l'intérieur même de la science-fiction humoristique : la science-fiction humorisante et la science-fiction humoriste. Elles peuvent se combiner avec la conversion et l'attrape à divers degrés, ce qui aboutit à la mise à jour d'un nombre fixe de structures, qui reflète la diversité des relations possibles entre l'humour et la science-fiction¹. Pour les différencier, nous avons remarqué qu'à l'inverse de la science-fiction humoriste, qui est toute entière tournée vers l'humour, la science-fiction humorisante conserve un lien avec le sérieux, souvent perceptible dans la dramatisation de son intrigue et dans la typologie de ses personnages, qui se révèle plus classique. La valeur de l'humour diffère selon le type de variation : la science-fiction humoriste est généralement tournée vers un humour principalement ludique et gratuit tandis que la science-fiction humorisante laisse une large part à un humour défensif.

Au final, au contraire de ce que son appellation et sa définition populaire laissaient croire, la science-fiction humoristique n'est pas un phénomène monolithique. Elle s'exprime de manières très diverses, autant du point de vue de la narration, du récit, que du style de chaque écrivain. Vouloir résumer cette pluralité à sa valeur est une erreur qui conduit à une mésestimation de sa complexité. Si, à l'inverse de la parodie ou de la satire, la science-fiction humoristique ne prétend pas à un but correctif, elle enrichit le genre de concepts soit novateurs soit anciens mais traités avec originalité.

¹ Tous ces rapports ont été condensés dans une arborescence, disponible à la page 497.

L'un des objectifs de la présente thèse a donc été de dépasser croyances et certitudes pour livrer un travail de fond sur la réalité, souvent négligée ou survolée, de l'humour dans la science-fiction. Pour étudier ce sujet passionnant et riche, nous avons remis l'objectivité au centre afin de le rationaliser le plus possible. Après un travail préparatoire minutieux, nous avons mis en exergue l'existence de différents niveaux d'expression qui possèdent chacun des caractéristiques propres. Il n'existe pas réellement de question précise présidant à notre travail, nous avons plutôt cherché à expliciter diverses problématiques pour offrir une première approche du phénomène à la fois généraliste et détaillée, tout en restant concise.

Cette volonté de conserver une optique large s'explique par l'absence de travaux critiques préalables sur le sujet : avant d'étudier des points plus précis, il faut d'abord asseoir les traits d'ensemble. En conséquence de nombreuses pistes de réflexions potentielles ont été laissées de côté. Par exemple, pour simplifier notre tâche au vu de la complexité du sujet, nous avons restreint notre corpus à la littérature. Ouvrir la réflexion à d'autres domaines, comme la bande dessinée ou le cinéma, étend de manière conséquente l'aire de recherche. Au contraire, il est possible de se limiter à un auteur ou une œuvre unique afin d'étudier de manière plus méthodique son utilisation spécifique de l'humour, en s'arrêtant sur son style ou ses techniques de prédilection. Il est également possible de développer ou d'affiner la réflexion autour de l'un des points d'analyse que nous avons présentés en la systématisant, ce qui fera peut-être apparaître de nouvelles nuances. L'aspect généraliste de la présente thèse appelle à un enrichissement ultérieur afin de faire honneur à son thème de recherche qui s'est avéré aussi foisonnant qu'enthousiasmant et délectable.

Index.

Index des auteurs.

A

ADAMS, D., 132, 280, 290, 297, 300-301,
337- 338, 344, 346- 348, 350-351, 367-
368, 369, 373-374, 379-380, 394, 414,
426-428, 435, 439-440, 445-449, 454,
466-471, 482-488, 489
ANAIS, 129-130
ANDERSON, W., 83-84
ANDREVON, J.-P., 206, 255-256, 280,
388-389, 407-408
ARLESTON, C., 50
ASIMOV, I., 17, 25, 27, 176, 270, 283-
285, 306-307, 357, 394, 404-405, 430-
431, 449

B

BARBERI, J., 303-304
BARJAVEL, R., 25, 206, 236, 342-343,
387-388
BEAUMARCHAIS, 90-91
BENABAR, 124-125
BESTER, A., 277, 286, 329-330
BIGARD, J-M., 138, 161, 171
BISSON, T., 181, 194-195, 287, 410-411
BOON, D., 120-121, 123
BOULET, 120-122
BOYLE, D., 64-66
BROOKS, M., 267
BROWN, F., 28, 201, 229, 231, 260, 269-
275, 277, 281, 287-288, 289, 290, 292,
298, 299, 306-307, 312, 338-341, 354-

356, 366, 368-369, 375, 400-401, 413,
438, 446-447, 454, 461-463, 479-482

C

CARSAC, F., 213
CHABAT, A., 267
CHICA, 261-262
CLARKE, A. C., 27, 176, 225, 283-284,
285
COLUCHE, 44, 113, 119-120, 127, 137,
161
CURVAL, P., 183-184

D

DE CAMP, L. S., 212, 223, 247, 308, 312-
313
DE MAUPASSANT, G., 197-198
DEBBOUZE, J., 126
DEL REY, L., 243
DEVOS, R., 152
DISCH, T. M., 268
DRESCHER, F., 116

E

ELMALEH, G., 117-118, 119

F

FINNEY, J., 207, 227, 299

G

GIRAUDOUX, J., 96-98, 107
GUILLON, S., 159-160, 170-171

H

HARNESS, C. D., 251-252
HEINLEIN, R., 176, 181, 193-194, 207,
299, 312, 386-387
HOUSSIN, J., 203-204, 303, 312, 322,
323-324, 341, 359, 371, 415, 418-420,
436-437, 444, 447, 454, 459, 465-466,
474-477
HUGO, V., 76

J

JACOBSON, P. M., 116

K

KAKOU, E., 117-118, 119
KEITH, R., 209-210
KELLER, D. H., 198
KNIGHT, D., 134, 286, 290, 397-398, 407
KORNBLUTH, C., 229, 238-240, 277,
286, 287, 289
KUTTNER, H., 198, 227-228, 286, 287

L

LAFFERTY, R. A., 257, 298
LEINSTER, M., 362
LEWIS, J., 316-317
LICHTENBERG, G. C., 86
LOVECRAFT, H. P., 27, 198, 200
LUCAS, G., 21, 267-268

M

MABILLE, B., 113
MATHESON, R., 198, 201-202, 382
MERLE, R., 45-46, 305-306, 328, 389-390

MERRIT, A., 198, 200
MILLER Jr., W., 224-225
MOLIERE, 90
MOORE, C., 198, 227-228, 286, 287
MOURIER, J-L., 50
MULCAHY, R., 65-66

O

OTTUM, B., 292, 298-299, 315-316, 330-
331, 335-336, 345
OURY, G., 53, 116

P

PAGEL, M., 297, 344-345
PETILLON, 82
POE, E. A., 188-189, 203
POHL, F., 23, 28, 57, 181, 229, 238-240,
277, 286, 287, 288-290, 345-346, 348,
434-435
PORGES, A., 245-247
PRIEST, C., 25

R

RAABE, J., 257-259, 260
ROCK, C., 127-128
ROSTAND, E., 54
ROUMANOFF, A., 113
RUELLAN, A., 408-410

S

SHAW, B., 293-294, 310, 320-321, 330,
332-333, 342, 353-354, 362-366, 424-
426, 456-458, 463-464, 477-479

SHECKLEY, R., 28, 202, 210-211, 229,
230-231, 240-242, 277, 281, 287, 288-
290, 292, 337, 353, 382-385, 414, 417-
418, 428-429, 489

SHELLEY, M., 187-188

SILVERBERG, R., 180-181, 206, 235

SLADEK, J. T., 242-245, 268, 286, 287,
489

SMITH, E. E., 313-314

SONNENFELD, B., 49-50

SOUILLON, 123-124

STERNBERG, J., 249-250, 253-254, 280,
286, 406-407

STOLZE, P., 308-309

T

TOLKIEN, J. R., 24-25

V

VERHAEGHE, J.-D., 68

VERNE, J., 16, 17, 28, 178, 186, 188-189,
190, 191, 207, 248

VONNEGUT, K., 277, 286-287, 360-362,
398-400, 416-417

W

WAGNER, R. C., 287, 298, 316-318, 343-
344, 368, 371-373, 375-377, 401-404,
415, 442-444, 460-461, 473-474

WEINBAUM, S. G., 226

WILLIS, C., 27, 179, 201, 287, 297, 301-
302, 312, 321, 324, 325-327, 332, 354,
359-360, 377-378, 389, 390-392, 394,
420-423, 434-435, 441-442, 454-456,
459-460, 464-465, 472-473

WUL, S., 74, 191

WYNDHAM, J., 231-232, 283, 285, 333-
335, 343, 349, 357-358

Z

ZEMECKIS, R., 99

Index des œuvres.

2

28 jours plus tard, 64-66

A

Addams Family (The), 49-50

Ado, 377-378, 420-423, 435

Astérix et Obélix, Mission Cléopâtre, 267

Aventures d'Arthur Gordon Pym (Les),

188-189, 203

Aventures de Rabbi Jacob (Les), 116

B

Bigger and Blacker, 127-128

Bord de l'Univers (Le), 194-195, 432

Button, Button, 306-307, 310, 349, 357,

393, 394, 449

C

Ce monde est nôtre, 212-213, 235

Celui qui chuchotait dans les ténèbres, 200

Cesse donc de faire l'avion avec tes mains,

227

Chant du cosmos (Le), 375-376, 401-404

Chose dans la cave (La), 198-199, 200

Cimetière des astronefs (Le), 344-345, 432

Contes très brefs – *La Créature*, 406-407

Controverse de Valladolid (La), 68

Corniaud (Le), 53

CRS arabe (Le), 119-120

Cyrano de Bergerac, 53-54

D

Day of the Triffids (The), 285

Des poux, 428-429

Dimension des miracles (La), 292, 337,
414

Dîner (Le), 124-125, 129

Discovery of the Nullitron (The), 268

Doomsday Book, 179, 324, 332, 354, 389,
390-392, 434-435

E

En avant la musique, 170

En enfer, au paradis ou au bistrot..., 120-
122

End (The), 260

Escaladeur (L'), 261-262

Étrange profession de Mr. Jonathan Hoag
(L'), 386-387

Êtres de l'abîme (Les), 200

F

Fantastic Mr Fox, 83-84

Frankenstein ou le Prométhée moderne,
187-188

G

Gang des Doudous (Le), 159-160

Gogos contre-attaquent (Les), 238

Grands Moments de solitude (Les), 138,
171

Great Lost Discoveries, 231

Guerre de Troie n'aura pas lieu (La), 96-98, 107

Guerre froide, 228

H

Hélène A'lliage, 243

Hernani, 76

*Hitchhiker's Guide to the Galaxy (The)**, 132-133, 280, 290, 300-301, 337-338, 344, 346-348, 349-351, 354, 359, 367-368, 369, 373-374, 378, 379-380, 394, 413-414, 426-427, 433, 437, 439-441, 447-449, 464, 466-468, 482, 469-470, 482-484, 488

Homme de Mars (L'), 197-198

How it Happened, 430-431

I

Inventaire d'une collection d'ustensiles se trouvant dans la maison de Sir H. S. et qui doivent être vendus aux enchères publiques la semaine prochaine, 86

J

Jamel en scène, 126

Je suis une légende, 201-202, 371, 382

Joueurs d'échecs (Les), 251-252

Journal d'une ménagère inversée, 257-259

Journaliste (Le), 113

L

L.G.M., 296, 368, 371-373, 393, 413, 415, 433, 435, 437, 441, 442-444, 460-461, 463, 471, 472, 473-474, 476, 488

Lâposte, 120-121

Portable (Le), 118

*Life, the Universe and Everything**, 280, 290, 338, 349-351, 369, 378, 379, 394, 413-414, 433, 437, 439, 440-441, 447, 464, 466, 468, 482-483, 484-487, 488

Lord of the Rings (The), 24-25

M

Madagascar, 134

Malade imaginaire (Le), 89-90

Malevil, 45-46, 305-306, 328, 389-390

Mariage de Figaro (Le), 90-91

Martians, Go Home, 292, 298-299, 338-341, 354-357, 366, 368, 374-375, 394, 413, 433, 437-438, 440-441, 446, 454-455, 461-463, 479-482, 488

Marilyn Monroe et les samourais du Père Noël, 296, 308-309

Médecins sans diplômes, 137

Meilleure Amie de l'Homme (La), 313-315

Men Who Murdered Mohammed (The), 296, 329-330, 339

Midwich Cuckoos (The), 231-232, 343, 349, 353

Mindswap, 292-393, 296, 353, 414

Mon amour, mon cœur, 129-130

Monades urbaines (Les), 180-181, 235

Monde inversé (Le), 25, 249

Mort et les taxes (La), 209-210

*Mostly Harmless**, 280, 290, 338, 349-350, 369, 378, 394, 413-414, 433, 437, 439,

440-441, 444-446, 447, 464, 466, 482-483, 484, 487, 488

N

Narcose, 303-304

Niourk, 74, 191

Not Yet the End, 400-401

Nuit des temps (La), 342-343, 387-388

O

Odyssée martienne (L'), 226

Où courent-ils ?, 151-152

P

Panique à New York, 345-346, 348

Papes (Jean-Paul deux, Jean retiens un)
(Les), 44, 127

Pardon, vous n'avez pas vu ma planète ?,
292, 298-299, 315-316, 330-331, 335-336, 345, 433

Pénurie, 255-256

Perfect Creature (The), 296, 333-335, 357-358

Permis de Maraude, 230-231

Planète à gogos, 238-240, 287, 289

Poste Mortem, 123-124

Q

Qu'est-ce que la vie ?, 210-211

Que font donc les gens quand ils se croient
seuls ?, 202

Qui a copié ?, 316-317

Qui veut la peau de Roger Rabbit ?, 99

Quoi ?, 249-250, 252

R

Radio bistrot, 113

Resident Evil : Extinction, 65

Ressac de l'espace (Le), 183-184

Restaurant at the End of the Universe

(The)*, 280, 290, 338, 349-350, 369,

378, 380, 394, 413-414, 433, 437, 439,

440-441, 447, 464, 466, 469-471, 482-

483, 486-487, 488

S

Sangsue (La), 240-242

Seigneur des anneaux (Le), 25

Sentinelle (La), 225

Shah Guido G., 404-405

Si vous étiez un Moklin, 362

Sinsé gravite au 21 (La), 298, 317-318,
343-344

*So Long, and Thanks for All the Fish**,

280, 290, 338, 349-350, 369, 378, 394,

413-414, 433, 437, 439, 440-441, 447,

454, 464, 466, 468-469, 482-483, 488

Spaceball, 267

Sphinx des glaces (Le), 188-189

Star Mouse (The), 306

Star Wars : Episode IV – A New Hope,
174, 266-267

Sure Thing, 284, 285, 296

T

Temps du Twist (Le), 203-204, 296, 302-

303, 312, 322, 323-324, 341, 353, 358-

359, 370-371, 393, 413, 415-416, 418-

420, 433, 436-437, 440, 444, 447, 459,
464, 465-466, 474-477, 486, 488

Tik-Tok, 242-245

To Say Nothing of the Dog, 297, 301-302,
312, 321, 325-327, 354, 359-360, 393,
394, 413, 432, 433, 437, 441-442, 454-
456, 459-460, 464-465, 472-474, 488

To Serve Man, 397-398

Tout smouales étaient les borogroves, 227-
228

Trolls dans la brume, 50

Trou dans le coin (Le), 257

Trou dans le Trou (Le), 194-195

Tunnel sous le monde (Le), 238-239

U

*Ultimate Hitchhiker's Guide, Five
complete Novels and One Story (The)*,
297

Un cantique pour Leibowitz, 183, 224-225

Une leçon d'écriture, 245-247

Une nounou d'enfer, 116

Une torture à visage humain, 408-410

V

Vos passeports, messieurs, 253-254

Voyage vers la planète rouge, 410-411

Voyageur imprudent (Le), 25

W

What Mad Universe, 269-275, 366

Who goes here ?, 293-294, 296, 310, 320-
321, 330, 332-333, 342, 353-354, 362-
366, 393, 413, 424-426, 488

Z

Zeï, 212, 308, 312-313, 314

Zirn abandonné sans défense, le palais
Jenghiks en flammes, Jon Westerly
mort, 382-385

* La dénomination *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* pouvant renvoyer aussi bien à l'ensemble de la pentalogie qu'au premier tome de celle-ci, lorsqu'une remarque concerne l'ensemble de la pentalogie, l'index la signale à chaque tome même lorsque le titre pas explicitement nommé.

Corpus.

Le sérieux.

Littérature – roman :

BARBERI, Jacques, *Narcose* (1989), Denoël, coll. Présence du futur, 1989.

BARJAVEL, René, *Le Voyageur imprudent* (1949), *Romans extraordinaires*, France Loisir, 1996.

CARSAC, Francis, *Ce monde est nôtre* (1962), Presses Pocket, coll. S.F., 1977.

CARSAC, Francis, *Pour patrie l'espace* (1979), Presses Pocket, coll. S.F., 1979.

CURVAL, Philippe, *Le Ressac de l'espace* (1975), J'ai lu, coll. Science-fiction, 1975.

MILLER Jr., Walter M., *Un cantique pour Leibowitz* (1959), Folio S.F., 2001.

POE, Edgar Allan, *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (1837), France Loisirs, coll. L'Autre Bibliothèque, 2004.

PRIEST, Christopher, *Le Monde inversé* (1974), Folio S.F., 2002.

SHELLEY, Mary, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, (1818), Folio SF, 2000.

SILVERBERG, Robert, *Les Monades urbaines* (1971), Le livre de poche, coll. Science-fiction, 2000.

TOLKIEN, J. R., *The Lord of the Rings, Part. 1, The Fellowship of the Ring* (1954), Londres, HarperCollins Publishers, 2007.

- TOLKIEN, J. R., *Le Seigneur des anneaux* (1954), Christian Bourgeois éditeur, 2001.

VERNE, Jules, *Le Sphinx des glaces* (1897), *Les Romans de l'eau*, France Loisirs, 2005.

Littérature – nouvelle :

DE MAUPASSANT, Guy, « L'Homme de Mars » (1889), *In libro veritas*, PDF version Ebook ILV 1.4, publié le 11 septembre 2005, <http://www.inlibroveritas.net>, consulté le 27 février 2011.

DE MAUPASSANT, Guy, « Le Horla » (2e version mai 1887), *In libro veritas*, PDF version Ebook ILV 1.4, 12 septembre 2005, <http://www.inlibroveritas.net>, consulté le 27 février 2011.

CLARKE, Arthur C., « La Sentinelle » (1951), *Histoires de science-fiction*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1984.

DEL REY, Lester, « Hélène A'lliage » (1938), *Une Histoire de la science-fiction-1, 1950-2000 Les premiers maîtres*, Librio, 2001.

KELLER, David H., « La Chose dans la cave » (1932), *Les Meilleurs Récits de Weird tales 1, J'ai lu*, 1975.

LOVECRAFT, Howard Phillips, « Celui qui chuchotait dans les ténèbres » (1930), *La Couleur tombée du ciel*, Folio S.F., 2000.

MERRIT, Abraham, « Les Êtres de l'abîme » (1918), *Une histoire de la science-fiction-1, 1901-1937 Les premiers maîtres*, Librio, 2000.

POHL, Frederik, « Le Tunnel sous le monde » (1955), *Gadgets aimables et trucs épouvantables*, Editions Opta, coll. Marginal Anthologie de l'imaginaire n°4, 1974.

SHECKLEY, Robert, « Que font donc les gens quand ils se croient seuls ? » (1978), *Le Robot qui me ressemblait*, J'ai lu, coll. Science-fiction, 1987.

WUL, Stefan, *Niourk* (1957), folio S.F., 2001.

Le ridicule, le comique, l'ironie, la satire, l'absurde et la parodie.

Cinéma et télévision :

ANDERSON, Wes, *Fantastic Mr Fox*, 20th century fox, États-Unis, 2009.

BOYLE, Danny, *28 jours plus tard*, UFD, Grande-Bretagne, 2002.

BROOKS, Mel, *Spaceball*, Brooksfilm Ltd., Metro Goldwyn Mayer, États-Unis, 1987.

CHABAT, Alain, *Astérix et Obélix, Mission Cléopâtre*, Katharina, Renn Productions, TF1 Films Production, Chez Wam, 2002.

LUCAS, George, *Star Wars : Episode IV – A New Hope*, 20th Century Fox, Lucasfilm Ltd., États-Unis, 1977.

MULCAHY, Russel, *Resident Evil : Extinction*, Metropolitan Film Export, États-Unis, 2007.

VERHAEGHE, Jean-Daniel, *La Controverse de Valladolid*, Bakhti production, France 3 Marseille, La Sept, RTBF, France, 1992.

ZEMECKIS, Robert, *Qui veut la peau de Roger Rabbit ?*, Touchstone Pictures, États-Unis, 1988.

Littérature – roman :

BROWN, Fredric, *What Mad Universe* (1949), *Martians and Madness, The Complete SF Novels of Fredric Brown*, Fragminhan, NEFSA Press, 2002,

- BROWN, Fredric, *L'Univers en folie* (1949), Folio S.F., 2002.

KORNBLUTH, Cyril, POHL, Frederik *Planète à gogos* (1952-53), Denoël, coll. Présence du futur, 1998.

POHL, Frederik, *Les Gogos contre-attaquent* (1984), Denoël, coll. Présence du futur, 1994

SHECKLEY, Robert, *La Dimension des miracles* (1968), Le livre de poche, coll. Science-fiction, 1989.

SHECKLEY, Robert, *Mindswap* (1965), New York, ORB Book, Tom Doherty Associates, 2006.

- SHECKLEY, Robert, *Échange standard* (1965), Le livre de poche, coll. Science-fiction, 1973.

SLADEK, John, *Tik-Tok* (1983), Denoël, coll. Présence du futur, 1998.

Littérature – nouvelle :

ANDREVON, Jean-Pierre, « Pénurie » (1985), *Les Horizons divergents*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1999.

BROWN, Fredric, « Great Lost Discoveries » (1961), *From These Ashes, The Complete Sort SF of Fredric Brown*, Fragminhan, NEFSA Press, 2007.

- BROWN, Fredric, « Les Grandes Découvertes perdues » (1961), *Fantômes et farfafouilles*, Folio S.F., 2001.

BROWN, Fredric, « The Star Mouse » (1942), *From These Ashes, The Complete Sort SF of Fredric Brown*, Fragminhan, NEFSA Press, 2007.

- BROWN, Frederic, « Mitkey » (1942), *Une étoile m'a dit*, Folio S.F., 2000.

BROWN, Fredric, « The End » (1961), *From These Ashes, The Complete Short SF of Fredric Brown*, Fragminhan, NEFSA Press, 2007

- BROWN, Fredric, « F.I.N. » (1961), *Une Histoire de la science-fiction-2, 1938-1957 L'âge d'or*, Libro, 2001.

CHICA, « L'Escaladeur » (1986), *Les Horizons divergents*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1999.

DISCH, Thomas M., SLADEK, John T., « The Discovery of the Nullitron » (1967), *Maps : The Uncollected John Sladek*, Big Engine, Grande-Bretagne, 2002.

FINNEY, Jack, « Cesse donc de faire l'avion avec tes mains » (1951), *Histoires à rebours*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1976.

HARNESS, Charles D., « Les Joueurs d'échecs » (1960), *Histoires à rebours*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1976.

KUTTNER, Henry, « Guerre froide » (1949), *Histoires à rebours*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1976.

KUTTNER, Henry, MOORE, Catherine, « Tout smouales étaient les borogroves » (1943), *Histoires de la quatrième dimension*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1983.

LAFFERTY, Raphael Aloysius, « Le Trou dans le coin » (1967), *Histoires de la quatrième dimension*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1983.

LICHTENBERG, Georg Christoph, « Inventaire d'une collection d'ustensiles se trouvant dans la maison de Sir H. S. et qui doivent être vendus aux enchères publiques la semaine prochaine » (17..), *Alliage, culture – science – technique n°44*, publié en 2000, http://www.tribunes.com/tribune/alliage/44/Lichtenberg_44.htm, consulté le 17 février 2010.

PORGES, Arthur, « Une leçon d'écriture » (1954), *Histoires à rebours*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1976.

RAABE, Juliette, « Journal d'une ménagère inversée » (1963), *Les Mondes francs*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1988.

SHECKLEY, Robert, « La Sangsue » (1952), *Histoires d'extraterrestres*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1984

SHECKLEY, Robert, « Permis de Maraude » (1954), *Le Prix du danger*, J'ai lu, coll. Science-fiction, 1987.

STERNBERG, Jacques, « Quoi ? » (1957), *Entre deux mondes incertains*, Denoël, coll. Présence du futur, 1989.

STERNBERG, Jacques, « Vos passeports, messieurs » (1957), *Entre deux mondes incertains*, Denoël, coll. Présence du futur, 1989.

WEINBAUM, Stanley G., « L'Odyssée martienne » (1934), *Une histoire de la science-fiction-1, 1901-1937 Les premiers maîtres*, Librio, 2000.

Théâtre :

BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro, La Mère coupable*, GF-Flammarion, 1965.

GIRAUDOUX, Jean, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), *Théâtre complet*, Le Livre de poche, coll. La Pochothèque. Classiques modernes, 2002.

HUGO, Victor, *Hernani*, GF-Flammarion, 1996.

MOLIERE, *Le Malade imaginaire*, coll. Folio classique, Gallimard, 1999.

ROSTAND, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Hachette, 1939.

L'humour.

Bande dessinée :

ARLESTON, Christophe, MOURIER, Jean-Louis, *Trolls dans la brume*, Soleil production, coll. Trolls de Troy, 2002.

BILL, GOBI, *Zblucops, cruel et métaphysique*, coll. Tchô ! la collec..., Glénat, 2006.

BOULET, « En enfer, au paradis ou au bistrot... », *Notes, Songe est mensonge*, Delcourt, coll. Shampoing, 2010.

PETILLON, *L'Enquête Corse*, Albin Michel, 2000.

SOUILLON, « Poste Mortem », *Maliki*, publié en août 2007, <http://www.maliki.com/strip.php?strip=145>, consulté le 29 août 2007.

Chanson :

ANAIS, « Mon amour, mon cœur », *The Cheap Show*, 2005.

BENABAR, « Le Dîner », *Reprise des Négociations*, 2005.

Cinéma et télévision :

DARNEL, Eric, DOMINIQUE, Pierre, McGRATH, Tom, *Madagascar*, Dreamworks, États-Unis, 2004.

DRESCHER, Fran, JACOBSON, Peter Marc, *The Nanny*, CBS, États-Unis, 1993-1999.

OURY, Gérard, *Le Corniaud*, Les Films Corona, Valoria Films et Explorer Film, 1964.

OURY, Gérard, *Les Aventures de Rabbi Jacob*, Film Pomereu, Horse Film, France, Italie, 1973.

SONNENFELD, Barry, *The Addams Family*, Paramount Pictures, États-Unis, 1991.

Sketch et spectacle :

BIGARD, Jean-Marie, « Les Grands Moments de solitude », *Bigard integral*, 1993.

BOON, Dany, « Lâposte », *Waika*, 2005.

COLUCHE, « Le Journaliste ».

COLUCHE, « Le CRS arabe », 1974.

COLUCHE, « Les Papes (Jean-Paul deux, Jean retiens un) », 1979.

COLUCHE, « Médecins sans diplômés ».

DEVOS, Raymond, « Où courent-ils ? », *Matière à rire. L'intégrale*, Plon, 2006.

DEBBOUZE, Jamel, *Jamel en scène*, 1999.

ELMALEH, Gad, « Le Portable », *La Vie normale*, 2005.

GUILLON, Stéphane, « Le Gang des Doudous », *L'humeur de... Stéphane Guillon*, France inter, 26 mai 2009.

GUILLON, Stéphane, *En avant la musique*, 2006.

KAKOU, Elie, « Le Kibboutz », *Elie Kakou au Point Virgule*, 1995.

MABILLE, Bernard, ROUMANOFF, Anne, *Radio bistrot*, 6 janvier 2008.

ROCK, Chris, *Bigger and Blacker*, HBO, 1999.

La saillie d'humour.

Littérature – roman :

BARJAVEL, René, *La Nuit des temps* (1968), Pocket junior, coll. Références, 1994.

BISSON, Terry, *Voyage vers la planète rouge* (1990), Le Béliat', Bifrost, Étoiles vives, 2000.

DE CAMP, Lyon Sprague, *Zeï* (1962), Librairie des Champs-Élysées, coll. Le Masque Science-fiction, 1975.

DE CAMP, Lyon Sprague, *La Main de Zeï* (1963), Librairie des Champs-Élysées, coll. Le Masque Science-fiction, 1975.

MATHESON, Richard, *Je suis une légende* (1954), Folio S.F., 2003.

MERLE, Robert, *Malevil* (1972), Folio, 2002.

STOLZE, Pierre, *Marilyn Monroe et les samouraïs du Père Noël* (1986), J'ai lu, coll. Science-fiction, 1986.

WAGNER, Roland C., *Le Chant du cosmos* (1999), J'ai lu, coll. Science-fiction, 2006

WILLIS, Connie, *Doomsday Book* (1992), J'ai lu, coll. Science-fiction, 1994.

- WILLIS, Connie, *Le Grand Livre* (1992), J'ai lu, coll. Science-fiction, 1994.

WYNDHAM, John, *The Day of the Triffids* (1951), Harmondsworth, Penguin Books, 1974.

- WYNDHAM, John, *Le Jour des triffides* (1951), Folio SF, 2007.

WYNDHAM, John, *The Midwich Cuckoos* (1957), Harmondsworth, Penguin Books, 1978.

- WYNDHAM, John, *Les Coucous de Midwich* (1957), Denoël, coll. Présence du futur, 1983.

Littérature – nouvelle :

ANDREVON, Jean-Pierre, « CHAPO » (1996), *Les Passeurs de millénaire*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 2005.

HEINLEIN, Robert, « L'Étrange profession de Mr. Jonathan Hoag » (1942), *Longue vie*, Presses Pocket, coll. Le grand temple de la science-fiction, 1989.

POHL, Frederik, « Panique à New York » (1984), *Les Annales de la cité*, Denoël, coll. Présence du futur, 1987

SHECKLEY, Robert, « Zirn abandonné sans défense, le palais Jenghiks en flammes, Jon Westerly mort » (1972), *Le Robot qui me ressemblait*, J'ai lu, coll. Science-fiction, 1987.

La science-fiction humoristique.

Littérature – roman :

ADAMS, Douglas, *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (1979), Londres, Picador, 2002.

- ADAMS, Douglas, *Le Guide du voyageur galactique* (1979), Folio S.F., 2003.

ADAMS, Douglas, *The Restaurant at the End of the Universe* (1980), Londres, Picador, 2002.

- ADAMS, Douglas, *Le Dernier Restaurant avant la fin du monde. H2G2 II* (1980), Folio S.F., 2011.

ADAMS, Douglas, *Life, the Universe and Everything* (1982), Londres, Picador, 2002.

- ADAMS, Douglas, *La Vie, l'univers et le reste. H2G2 III* (1982), Folio S.F., 2011.

ADAMS, Douglas, *So Long, and Thanks for All the Fish* (1984), Londres, Picador, 2002.

- ADAMS, Douglas, *Salut, et encore merci pour le poisson. H2G2 IV* (1984), Folio S.F., 2011.

ADAMS, Douglas, *Mostly Harmless*, Londres, Picador, 2002.

- ADAMS, Douglas, *Globalement inoffensive. H2G2 V* (1992), Folio S.F., 2011.

ADAMS, Douglas, *The Ultimate Hitchhiker's Guide, Five Complete Novels and One Story*, New York, Random House, Gramercy Books, 2005 :

Cette édition présente la version américaine du texte, laquelle est censurée et remaniée, pour l'étude nous nous appuyons donc sur les ouvrages des éditions Picador.

BROWN, Fredric, *Martians, Go Home* (1955), New York, Ballantine Books, 1981.

- BROWN, Fredric, *Martiens, go home !* (1955), Folio S.F., 2003.

HOUSSIN, Joël, *Le Temps du Twist* (1992), Folio S.F., 2000.

OTTUM, Bob, *Pardon, vous n'avez pas vu ma planète ?* (1972), J'ai lu, coll. Science-fiction, 1988.

PAGEL, Michel, *Le Cimetière des astronefs* (1991), *Les Escargots se cachent pour mourir*, Le Béalial', 2011.

SHAW, Bob, *Who goes here ?* (1977), Londres, VGSEF, 1988.

- SHAW, Bob, *Qui va là ?* (1977), Denoël, coll. Présence du futur, 1979.

VONNEGUT, Kurt, *Cat's Cradle* (1963), New York, RosettaBooks, 2000

- VONNEGUT, Kurt Jr, *Le Berceau du chat* (1963), Editions du Seuil, coll. Points, 1988.

WAGNER, Roland C., *L.G.M.* (2006), J'ai lu, coll. Science-fiction, 2008.

WAGNER, Roland C., *La Sinsé gravite au 21* (1991), NESTIVEQENEN Éditeurs, coll. Horizons futurs, 1998,

WILLIS, Connie, *To Say Nothing of the Dog* (1997), New York, Bantam Books, 1998.

- WILLIS, Connie, *Sans parler du chien* (1997), J'ai lu, coll. Science-fiction, 2003.

Littérature – nouvelle :

ASIMOV, Isaac, « Button, Button » (1952), *Buy Jupiter and Other Stories*, Londres, VGSEF, 1988.

- ASIMOV, Isaac, « Flûte, flûte et flûtes ! » (1951), *Flûte, flûte et flûtes !*, Folio S.F., 2004.

ASIMOV, Isaac, « How it Happened » (1979), *The Best Science Fiction of Isaac Asimov*, London, Grafton Books, 1987.

- ASIMOV, Isaac, « Au prix du papyrus » (1979), *Au prix du papyrus*, Folio S.F., 2004.

ASIMOV, Isaac, « Shah Guido G. » (1951), *Buy Jupiter and Other Stories*, Londres, VGSEF, 1988.

- ASIMOV, Isaac, « Shah Guido G. », (1951), *Flûte, flûte et flûtes !*, Folio S.F., 2004.

ASIMOV, Isaac, « Sure Thing » (1977), *The Best Science Fiction of Isaac Asimov*, London, Grafton Books, 1987.

- ASIMOV, Isaac, « Certitude » (1977), *Au prix du papyrus*, Folio S.F., 2004.

BESTER, Alfred, « The Men Who Murdered Mohammed » (1959), *Time Travelers : Fiction in the Fourth Dimension*, New York, Barnes & Noble Books, 1998.

- BESTER, Alfred, « L'Homme qui tua Mahomet » (1959), *Histoires à rebours*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1976.

BISSON, Terry, « Le Trou dans le Trou » (1994), *Échecs et maths*, Folio S.F., 2003.

BISSON, Terry, « Le Bord de l'Univers » (1996), *Échecs et maths*, Folio S.F., 2003.

BROWN, Fredric, « Not Yet the End » (1941), *From These Ashes, The Complete Sort SF of Fredric Brown*, Fragminhan, NEFSA Press, 2007.

- BROWN, Frederic, « Pas encore la fin » (1941), *Fantômes et farfafouilles*, Folio S.F., 2001.

HEINLEIN, Robert, « La Maison biscornue » (1941), *Longue vie*, Presses Pocket, coll. Le grand temple de la science-fiction, 1989.

KEITH, Roger, « La Mort et les taxes » (1974), *Apothéoses, apocalypses et retours à zéro*, Editions Opta, coll. Marginal Anthologie de l'imaginaire n°7, 1975.

KNIGHT, Damon, « To Serve Man » (1950), *Far Out*, New York, Simon & Schuster, 1961.

- KNIGHT, Damon, « Pour servir l'homme » (1950), *Histoires de science-fiction*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1984.

LEINSTER, Murray, « Si vous étiez un Moklin » (1951), *Ceux d'ailleurs*, Editions Opta, coll. Marginal Anthologie de l'imaginaire n°3, 1974.

LEWIS, Jack, « Qui a copié ? » (1953), *Une Histoire de la science-fiction-2, 1938-1957 L'âge d'or*, Librio, 2001.

RUELLAN, André, « Une torture à visage humain » (1992), *Les Horizons divergents*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1999.

SMITH, Evelyn E., « La Meilleure Amie de l'Homme » (1955), *Histoires à rebours*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1976.

SHECKLEY, Robert, « Des poux » (1955), *Bébés-surprises et drôles de bestioles*, Editions Opta, coll. Marginal Anthologie de l'imaginaire n°10, 1975.

SHECKLEY, Robert, « Hunting Problem » (1955), *Citizen in Space*, New York, Ballantine Books, 1969.

- SHECKLEY, Robert, « Un problème de chasse » (1955), *Histoires à rebours*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1976.

SHECKLEY, Robert, « Qu'est-ce que la vie ? » (1976), *Le Robot qui me ressemblait*, J'ai lu, coll. Science-fiction, 1987.

STERNBERG, Jacques, « Contes très brefs – La Créature » (1957), *Entre deux mondes incertains*, Denoël, coll. Présence du futur, 1989.

WILLIS, Connie, « Ado » (1988), *Impossible Things*, New York, Bantam Books, 1993.

- WILLIS, Connie, « Ado » (1988), *Une Histoire de la science-fiction-4, 1982-2000 Le renouveau*, Librio, 2001.

WYNDHAM, John, « The Perfect Creature » (1937), *The Man from Beyond and Other Stories*, Londres, Michael Joseph, 1975

- WYNDHAM, John, « La Créature parfaite » (1937), *Histoires à rebours*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1976.

Science-fiction risible : propositions de lecture additionnelle.

Afin de faciliter un éventuel travail de recherche ou d'orienter le lecteur curieux, nous proposons quelques pistes de lecture supplémentaires autour des diverses catégories du risible. Ce relevé, qui ne prétend pas être exhaustif, laisse le soin à chacun d'évaluer la classification de chaque œuvre.

Roman :

ADAMS, Douglas, JONES, Terry, *Starship Titanic* (1997), J'ai lu, coll. Science-fiction, 2001.

DUVIC, Patrice, *Autant en emporte le divan* (1996), Fleuve Noir, coll. Anticipation, 1996.

CALVO, David, COLIN, Fabrice, *Atomic Bomb* (2002), Le Béliard, 2011.

HARRISON, Harry, *Le Rat en acier inox* (1961), J'ai lu, coll. Science-fiction, 1992.

HARRISON, Harry, *Le Rat en acier inox se venge* (1970), J'ai lu, coll. Science-fiction, 1993.

LAIDLAW, Marc, *Papa, maman, l'atome et moi* (1985), Denoël, coll. Présence du futur, 1987.

LEM, Stanislas, *Le Congrès de futurologie* (1971), Calman-Levy, coll. Dimension SF 2009.

POHL, Frederik, *L'Avènement des chats quantiques* (1986), Denoël, coll. Présence du futur, 1987.

RUCKER, Rudy, *Maître de l'espace et du temps* (1984), Denoël, coll. Présence du futur, 1986.

SHECKLEY, Robert, *Les Erreurs de Joenes* (1962), J'ai lu, coll. Science-fiction, 1996.

STINE, Jovial Bob, *La Folle Histoire de l'espace* (1987), J'ai lu, coll. Science-fiction, 1988.

Nouvelle :

BISSON, Terry, « Lune de miel à New York » (1998), *Échecs et maths*, Folio S.F., 2003.

BROWN, Fredric, « All Good BEMs » (1949), *From These Ashes, The Complete Sort SF of Fredric Brown*, Fragminhan, NEFSA Press, 2007.

- BROWN, Frederic, « Les Myeups » (1949), *Une étoile m'a dit*, Folio S.F., 2000.

BROWN, Fredric, « Cartonist » (1951) *From These Ashes, The Complete Sort SF of Fredric Brown*, Fragminhan, NEFSA Press, 2007.

- BROWN, Frederic, REYNOLDS, Mack, « Dessinateur humoristique » (1951), *Fantômes et farfafouilles*, Folio S.F., 2001.

BROWN, Fredric, « Expedition » (1957), *From These Ashes, The Complete Sort SF of Fredric Brown*, Fragminhan, NEFSA Press, 2007.

- BROWN, Frederic, « Expéditions » (1957), *Fantômes et farfafouilles*, Folio S.F., 2001.

BROWN, Fredric, « Me and Flapjack and the Martians » (1952), *From These Ashes, The Complete Sort SF of Fredric Brown*, Fragminhan, NEFSA Press, 2007.

- BROWN, Frederic, REYNOLDS, Mack, « Moi, Flapjack et les Martiens » (1952), *Fantômes et farfafouilles*, Folio S.F., 2001.

BROWN, Fredric, « Pi in the sky » (1945), *From These Ashes, The Complete Sort SF of Fredric Brown*, Fragminhan, NEFSA Press, 2007.

- BROWN, Frederic, « Anarchie dans le ciel » (1945), *Une étoile m'a dit*, Folio S.F., 2000.

BROWN, Fredric, « The Joke » (1961), *From These Ashes, The Complete Sort SF of Fredric Brown*, Fragminhan, NEFSA Press, 2007.

BROWN, Fredric, « The Switcheroo » (1951), *From These Ashes, The Complete Sort SF of Fredric Brown*, Fragminhan, NEFSA Press, 2007.

- BROWN, Frederic, REYNOLDS, Mack, « Le Switcheroo » (1951), *Frederic Brown, le rêveur lunatique*, Amiens, Encrage, coll. Portraits, 1988.

CLARKE, Arthur C., « Casanova cosmique » (1957), *L'Etoile*, J'ai lu, 1979.

CLARKE, Arthur C., « The Nine Billion Names of God » (1953), *Best SF Two, Science Fiction Stories*, London, Faber and Faber, coll. Faber Paper Covered Editions, 1961.

- CLARKE, Arthur C., « Les Neuf Milliards de noms de Dieu » (1953), *Histoires de catastrophes*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1985.

LEM, Stanislas, *La Cybériade* (1965), Folio S.F., 2004.

LEM, Stanislas, « Mémoires de Ijon Tichy, V (La tragédie des machines à laver) », *Mémoires d'Ijon Tichy* (1971), Presses Pocket, coll. S.F., 1989.

LEIBER, Fritz, « Du Pain par dessus la tête » (1958), *Gadgets aimables et trucs épouvantables*, Editions Opta, coll. Marginal Anthologie de l'imaginaire n°4, 1974.

LEINSTER, Murray, « Un logique nommé Joe » (1946), *Demain les puces*, Denoël, coll. Présence du futur, 1996.

*LEM, Stanislas, « Sauvons le cosmos (Lettre ouverte de Ijon Tichy) », *Mémoires d'Ijon Tichy* (1971), Presses Pocket, coll. S.F., 1989.

MARKS, Winston, « Le Mangeur d'eau » (1953), *Gadgets aimables et trucs épouvantables*, Editions Opta, coll. Marginal Anthologie de l'imaginaire n°4, 1974.

POHL, Frederik, « Amère Pilule » (1959), *Bébés-surprises et drôles de bestioles*, Editions Opta, coll. Marginal Anthologie de l'imaginaire n°10, 1975.

TENN, William, « Les Escargots de Bételgeuse » (1951), *Ceux d'ailleurs*, Editions Opta, coll. Marginal Anthologie de l'imaginaire n°3, 1974.

TENN, William, « Me, Myself and I » (1947), *Me, Myself and I, Seven Science Fiction Stories*, Harlow, Longman Group, coll. Longman Structural Readers, 1988.

- TENN, William, « Moi, moi et moi » (1947), *Histoires de voyages dans le temps*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1993.

TENN, William, « La Soudaine Gloire de Morniel Mathaway » (1955), *Trésors et pièges du temps*, Editions Opta, coll. Marginal Anthologie de l'imaginaire n°2, 1974.

TENN, William, « Un système non-P » (1950), *Histoires de fins du monde*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1974.

SHECKLEY, Robert, « La Bataille » (1954), *Histoires de fins du monde*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1983.

SHECKLEY, Robert, « La Clé Laxienne » (1954), *Une Histoire de la science-fiction-2, 1938-1957 L'âge d'or*, Librio, 2001.

SHECKLEY, Robert, ELLISON, Harlan, « Je vois un homme assis dans un fauteuil et le fauteuil lui mord la jambe » (1968), *Le Robot qui me ressemblait*, J'ai lu, coll. Science-fiction, 1987.

SHECKLEY, Robert, « Un ticket pour Tranai » (1955), *Le Prix du danger*, J'ai lu, coll. Science-fiction, 1987.

Anthologie :

Histoires à rebours, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1976.

Rire cosmiques, gargouillis galactiques et futurs désopilants, Editions Opta, coll. Marginal Anthologie de l'imaginaire n°13, 1976.



Bibliographie critique.

Études générales.

Ouvrages :

ANDRES, Philippe, *La Nouvelle*, Ellipses, coll. Thèmes et études, 1998.

BACRY, Patrick, *Les Figures de style*, Belin, coll. Sujets, 2000.

BOYER, Alain-Michel, *Les Paralittératures*, Armand Colin, coll. 128 Lettres, 2008.

COLLECTIF, *Poétique du récit*, Edition du Seuil, coll. Points, 1977 :

L'ouvrage comprend quatre articles repris de travaux publiés ultérieurement par divers auteurs (Barthes, Kayser, Booth, Hamon), une lecture riche en pistes de réflexions.

EVARD, Franck, *La Nouvelle*, Seuil, coll. Mémo, 1997 :

L'auteur présente un condensé des réflexions et des pistes de travail autour de la nouvelle, clair et concis, il offre une vision d'ensemble des plus appréciables.

GLAUDES, Pierre, REUTER, Yves, *Le Personnage*, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1998.

GODENNE, René, *La Nouvelle*, Honoré Champion éditeur, 1994.

GROUPE MU, *Rhétorique générale*, Larousse, coll. Langue et langage, 1970.

JOUBE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, P.U.F., coll. Écriture, 1998.

KERBRAT, Marie-Claire, *Leçon littéraire sur l'héroïsme*, P.U.F., coll. Major, 2000.

OZWALD, Thierry, *La Nouvelle*, Hachette, coll. Contours Littéraires, 2003 :

L'auteur propose une œuvre qui tourne autour d'une thèse principale (en résumé lapidaire : la nouvelle est un espace dans lequel les auteurs tentent de réconcilier, sans y parvenir, deux parties de la psychée humaine) à laquelle il rapporte toutes ses observations. L'ouvrage est intéressant pour les lecteurs qui souhaitent une approche phénoménologique ou

inédite, ceux à la recherche de structuralisme ou de réflexions d'ordre général se tourneront vers d'autres auteurs (Evrard, Godenne).

Articles, études, contributions :

GONTARD, Marc, « Le Postmodernisme en France : définition, critères, périodisation », *Le Temps des Lettres, Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du 20^{ème} siècle ?*, DUGAST-PORTES Francine, TOURET Michèle, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférence, 2001, p.283-294.

Internet :

Pages, articles, études, dossiers, contributions :

RUFFEL, Lionel, « Le Début, la fin, le dénouement : comment nommer le Postmoderne ? (France-États-Unis) », *Fabula*, publié le 31 octobre 2007, <http://www.fabula.org/colloques/document775.php>, consulté le 11 mai 2009.

Le risible.

Risible et littérature.

Ouvrages :

AUBOUIN, Elie, *Les Genres du risible. Ridicule, Comique, Esprit, Humour*, O.F.E.P., Marseille, 1948 :

Première partie d'une thèse riche et passionnante (l'ouvrage référencé ci-dessous en constitue la seconde partie), même si la forme est parfois légèrement surannée et que quelques idées sont historiquement datées, le fond reste pour la grande majorité d'actualité.

AUBOUIN, Elie, *Techniques et psychologie du comique*, O.F.E.P., Marseille, 1948.

DEFAYS, Jean-Marc, *Le Comique*, Seuil, coll. Mémo, 1996 :

Une œuvre synthétique qui donne un panorama complet du phénomène comique tout en restant concise.

DUISIT, Lionel, *Satire, parodie, calembour : esquisse d'une théorie des modes dévalués*, Saratoga, coll. Stanford French and Italian Studies, 1978.

EMELINA, Jean, *Le Comique*. Essai d'interprétation général, SEDES, 1991.

ESCARPIT, Robert, *L'Humour* (1960), P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1991.

EVARD, Franck, *L'Humour*, Hachette, coll. Contours Littéraires, 1996 :

Un ouvrage riche et passionnant, qui réussit le tour de force d'être à la fois profond et concis.

GAGNIERE, Claude, *Pour tout l'or des mots : au bonheur des mots, des mots et des merveilles*, Robert Laffont, coll. Bouquin, 1997 :

Un ouvrage pas vraiment critique mais essentiel pour celui qui veut approfondir sa connaissance des mots et de tous les jeux auxquels ils se prêtent.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Seuil, coll. Points : essais, 1992 :

Œuvre de référence, dense mais accessible, elle a pour particularité de n'évoquer l'humour que dans sa partie sur le sérieux.

JARDON, Denise, *Du Comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1988 :

Un ouvrage complet qui permet d'avoir une vision groupée des catégories du risible ce qui rend plus facile une éventuelle comparaison.

LAFFAY, Albert, *Anatomie de l'humour et du non-sens*, Masson et Cie, coll. Documents de littérature et civilisation anglaise, 1970.

MAYOUX, Jean-Jacques, *L'Humour et l'absurde : attitudes anglosaxonnes, attitudes françaises*, Oxford, Clarendon Press, 1973.

MOURA, Jean-Marc, *Le Sens littéraire de l'Humour*, P.U.F., Hors collection, 2010 :

Une œuvre dense et très intéressante, qui apporte un éclairage nouveau sur certains phénomènes humoristiques.

NOGUEZ, Dominique, *L'Arc-en-ciel des humours*, Le livre de poche, coll. biblio essais, 2000 :

Un ouvrage indispensable qui retrace dans sa première partie l'évolution de l'humour au vingtième siècle et dans sa seconde partie attribue des couleurs à l'humour pour mieux tenter de cerner la complexité du phénomène.

POLLOCK, Jonathan, *Qu'est-ce que l'humour ?*, Klincksieck, coll. Klincksieck études, 2001 :

L'auteur analyse très précisément la naissance du concept d'humour, soulignant son rapport avec la médecine antique des humeurs, son évolution dans le temps, son rapport à la folie, une œuvre riche dont les exemples sont cependant restreints au domaine du théâtre.

SANGSUE, Daniel, *La Parodie*, Hachette, coll. Contours littéraires, 1994 :

Un ouvrage riche et bien expliqué, parfait pour aborder les différentes problématiques liées à la parodie.

VAILLANT, Alain, *Le Rire*, Quintette, 1991 :

Une œuvre intéressante pour son introduction courte mais riche, suivie d'études de cas (Rabelais, Baudelaire, Gauthier) entrecoupées de réflexions plus générales.

Articles, études, contributions :

ATTARDO, Salvatore, « L'Analyse des textes humoristiques », *2000 ans de rire, permanence et modernité : colloque national de Grellis-Laseldi*, Besançon, Presses Universitaires Franc-comtoises, coll. Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 2002, p.273-280 :

Un texte ardu qui fait souvent référence aux travaux antérieurs de l'auteur ce qui rend difficile la compréhension des théories exposées.

BALDENSPERGER, Fernand, « Les Définitions de l'humour » (1907), *Études d'histoire littéraire*, vol. I, Slatkine reprints, Genève, 1973, p.176-222 :

Un texte essentiel qui retrace l'évolution du concept d'humour, du seizième siècle au début du vingtième siècle, dans divers pays, notamment en Angleterre, en France, en Italie et en Allemagne.

BAYER, Raymond, « De la nature de l'humour », *Revue d'esthétique*, P.U.F., t.1, fasc. 4, 1948, p.229-348 ; « L'Humour », *Revue d'esthétique*, P.U.F., t.2, fasc. 3, 1949, p.319-322 :

Bien qu'ils ne figurent pas dans le même tome, nous réunissons les deux textes, en effet le premier est un texte assez ardu qui expose le point de vue esthétique de Bayer sur l'humour et le second est le compte rendu d'une conférence durant laquelle Bayer reprend tous les points essentiels de son article, suivie des actes d'un court débat.

BILOUS, Daniel, « Réc-rire, Du second degré en littérature », *Rires et sourires littéraires*, Association des publications de la faculté de Lettres de Nice, Nice, 1994, p.223-249.

BOUILLAGUET, Annick, « Les Mots de l'autre... », p.3-7, « Chapitre un : aperçu historique », p.9-19, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Nathan, coll. Série « Littérature », 1996.

BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*, Edition de Sagittaire, 1950, « Paratonnerre », p.9-16 :

Un texte court plus militant que théorique qui ouvre le plus connu des ouvrages anthologiques sur l'humour.

COHEN, Jean, « Comique et poétique », *Poétique*, Seuil, n°61, 1985, p.49-61 :

Un texte qui s'intéresse à la psycho-phénoménologie du rire et qui explique le mécanisme du comique pris dans son acception la plus générale.

DOLMETSCH, Carl, « "Camp" and Black Humour Recent American Fiction » (1971), *Black Humour : Critical Essay's*, PRATT Alan R., New York Londres, Garland Publishing, coll. Garland studies humour, 1993, p.215-247.

DURRER, Sylvie, « Ironiser, faire et défaire le jeu de l'autre », *Etudes de lettres*, Université de Lausanne, janvier-mars 1987, p.33-49.

EMELINA, Jean, « Les Grandes Orientations du rire », *Rires et sourires littéraires*, Nice, Association des publications de la faculté de Lettres de Nice, 1994, p.55-71.

FAURE, Alain, « Avant-propos. Rire ou comique ? », *Rires et sourires littéraires*, Nice, Association des publications de la faculté de Lettres de Nice, 1994, p. I-IX :

L'introduction du colloque expose certaines des difficultés que l'on peut rencontrer lorsque l'on étudie le rire. Elle insiste notamment sur l'ambivalence de celui-ci, ainsi que sur sa richesse qui pose des problèmes de définition.

FAVRE, Robert, « Introduction », *Le Rire dans tous ses éclats*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995, p.7-17.

GINESTIER, Paul, « La Logique de l'humour », *Revue d'esthétique*, P.U.F., t.2, fasc.1, 1949, p.86-95 :

Une approche de l'humour qui permet de déterminer de nouveaux caractères définitoires.

GROJNOWSKI, Daniel, *Au commencement du rire moderne. L'esprit fumiste*, José Corti, 1997.

HUTCHEON, Linda, « Ironie, satire, parodie », *Poétique*, Seuil, n°46, 1981, p.140-155 :

Une étude très intéressante qui touche à l'aspect pragmatique des genres.

JANOFF, Bruce, « Black Humor, Existentialism, and Absurdity : A Generic Confusion » (1974), *Black Humour : Critical Essay's*, PRATT Alan R., New York Londres, Garland Publishing, coll. Garland studies humour, 1993, p.27-39.

MAURICE, Aymeric, « L'Humour noir, l'excessivement humain », *2000 ans de rire, permanence et modernité : colloque national de Grellis-Laseldi*, Besançon, Presses Universitaires Franc-comtoises, coll. Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 2002, p.261-271 :

Un article court et intéressant, dont le principal défaut est l'absence d'une définition même succincte de l'humour général, en son absence il est parfois difficile de percevoir ce que l'humour noir a de spécifique vis-à-vis de celui-ci, pire cette imprécision laisse comprendre que pour Maurice l'ironie serait partie intégrante de l'humour.

MAYA, Tristan, « D'un essai de définition de l'humour noir », *Synthèses*, n°217-218, 1964.

NOGUEZ, Dominique, « Structure du langage humoristique », *Revue d'esthétique*, P.U.F., t.22, fasc. 1, 1969, p.37-54 :

Le texte fondateur de l'étude structurale pure de l'humour, l'un des seuls par ailleurs, évoqué par Todorov dans *Les Genres du discours*, qui sert encore de texte de référence pour des auteurs postérieurs.

MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, P.U.F., 1981, « Article : Ironie », p.577-617 :

L'auteur présente une théorie de l'humour extrêmement originale mais restrictive et surtout trop partielle.

NUMASAWA, Koji, « Black Humor : An American Aspect » (1968), *Black Humour : Critical Essay's*, PRATT Alan R., New York Londres, Garland Publishing, coll. Garland studies humour, 1993, p.41-60.

O'NEILL Patrick, « The Comedy of Entropy : The Contexts of Black Humour » (1983), *Black Humour : Critical Essay's*, PRATT Alan R., New York Londres, Garland Publishing, coll. Garland studies humour, 1993, p.61-88.

PERRIN, Laurent, « Note sur l'ironie comme objet de description linguistique », *Etudes de lettres*, Université de Lausanne, janvier-mars 1987, p.25-32.

POGEL, Nancy, SOMERS, Paul Jr., « Literary Humour », *Humour America : a Research Guide to Genre and Topic*, MINTZ Lawrence, New-York Londres, Greenwood press, 1988, p.1-34.

REICHLER-BEGUELIN, Marie-José, « Pour une rhétorique des contenus implicites : l'exemple des mots d'esprit », *Etudes de lettres*, Université de Lausanne, janvier-mars 1987, p.7-23.

ROYOT, Daniel, « Avant-propos », « Introduction », p.1-13, *L'Humour et la culture américaine*, coll. *Perspectives anglo-saxonnes*, PUF, 1996.

RUBIN, Louis Decimus, « The Great American Joke », *The Comic Imagination American Litterature*, Washington, Voice of America, coll. Forum series, 1947, p.3-15.

TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Seuil, coll. Poétiques, 1978, (« Le mot d'esprit », p.283-293), (« Les Jeux de mots », p.294-310) :

Le premier extrait expose la structure du mot d'esprit en la confrontant avec l'analyse du travail de Freud. Le second explicite les jeux de mots sans toutefois s'arrêter au domaine du risible, la majeure partie étant consacrée à la poésie notamment perse et sanscrite.

WEBER, Brom, « The Mode of "Black Humour" », *The Comic Imagination American Litterature*, RUBIN Louis Decimus, Washington, Voice of America, coll. Forum series, 1947, p.361-371.

WINSTON, Mathew, « Black Humour : To Weep with Laughing » (1978), *Black Humour : Critical Essay's*, PRATT Alan R., New York Londres, Garland Publishing, coll. Garland studies humour, 1993, p.249-266.

Risible et sciences humaines.

Ouvrages :

BERGSON, Henri, *Le Rire*, P.U.F., Coll. Quadrige, 2002.

DUVIGNAUD, Jean, *Rire et après, Essais sur le comique*, Desclée de Brouwer, coll. Sociologie du quotidien, 1999 :

Nouvelle édition de *Le Propre de l'homme. Histoire du comique et de la dérision*, paru chez Hachette en 1985, l'ouvrage présente le comique d'un point de vue essentiellement anthropologique et sociologique.

FREUD, Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard, coll. Folio essais, 2005.

GUIRLINGER, Lucien, *De l'Ironie à l'humour, un parcours philosophique*, Nantes, Pleins feux, coll. Version originale, 1999 :

Un ouvrage court et passionnant, qui allie concision et profondeur.

SAUVY, Alfred, *Aux sources de l'humour*, Odile Jacob, 1988 :

Un ouvrage ludique et très facile d'accès qui reprend les plus grandes problématiques du sujet, idéal pour un premier abord d'un phénomène complexe.

SIBONY, Daniel, *Les Sens du rire et de l'humour*, Odile Jacob, 2010 :

Suffisamment vulgarisateur pour être accessible sans connaissance de la psychanalyse, l'œuvre donne parfois l'impression que certaines interprétations sont excessives.

SMADJA, Eric, *Le Rire*, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1993 :

Une synthèse éclairante des aspects philosophiques, éthologiques, psychanalytiques et anthropologiques du rire.

Articles, études, contributions :

BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'art*, Le livre de poche, coll. Classique, 2010, (« De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », p.281-303).

CAZAMIAN, Louis, « Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour ? », *Revue Germanique*, 1906, p.601-634 :

Un article très intéressant qui, même s'il s'annonce comme traitant de psychologie, s'étend sur d'autres domaines de recherche, affirmant la complexité du phénomène.

ESCARPIT, Robert, « Préface », *Aux sources de l'humour*, SAUVY Alfred, Odile Jacob, 1988.

FAURE, Alain, « Jean Paul et le jeanpaulisme », *Rires et sourires littéraires*, Nice, Association des publications de la faculté des Lettres de Nice, 1994, p.133-148 :

Un article qui donne un aperçu de la théorie de l'humour de Jean Paul, écrivain romantique, qui a eu une grande influence sur la vision moderne de l'humour.

FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Folio-essais, Gallimard, 2004, (« L'Humour » (1927), p.319-328) :

Un essai court mais qui pose les bases de la psychanalyse de l'humour.

JEAN PAUL, *Cours préparatoire d'esthétique* (1804), Lausanne, L'Âge d'homme, coll. Bibliothèque de l'Age d'homme. Série Germanique, 1979, (première division, VI^e programme « Sur le comique », p.110-128), (première division, VII^e programme « Sur la poésie humoristique », p.129-145), (première division, VIII^e programme « Sur l'humour épique, dramatique et lyrique », p.146-161), (deuxième division, IX^e programme « Sur le trait d'esprit », p.169-202).

KLING, « The Psychology of Humor », *American Journal of Psychology*, vol. XVIII, 1907, p.421-441 :

Un article intéressant qui s'attache à décrire non seulement la psychologie de l'humour, mais qui fait également le point sur les recherches de l'époque notamment en physiologie.

LIPOVETSKI, Gilles, *L'Ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Folio, coll. Folio essais, 2004, (« Avant-propos », p.9-24), (« Modernisme et post-modernisme » (1979), p.113-193), (« La Société humoristique » (1980), p.194-246) :

Les thèses défendues par l'ouvrage trouvent un réel écho dans la société telle que l'on peut l'observer de nos jours, une vision pessimiste et juste.

PIRANDELLO, Luigi, *Écrits sur le théâtre et la littérature* (1908), Denoël, coll. Bibliothèques médiations, 1971, (« L'humorisme », p.115-163) :

Un texte qui manipule des concepts variés appartenant à plusieurs domaines de recherche, ce qui le rend difficile à classer, mais ce qui le rend également très riche.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1818), P.U.F., coll. Quadrige, 2003, (Livre premier, chapitre 13, p.93-96), (Supplément aux quatre livres, chapitre VIII « À propos de la théorie du ridicule », p.772-789).

La science-fiction, le fantastique, le merveilleux.

Ouvrages :

ALLEN, Dick, *Science Fiction : The Future*, New York / Chicago / San Francisco / Atlanta, Harcourt Brace Jovanovitch, inc., 1971 :

Destiné à un usage scolaire, l'ouvrage met en avant des nouvelles et quelques écrits critiques systématiquement mis en question pour encourager l'étudiant à la réflexion.

ALKON, Paul K., *Science Fiction Before 1900, Imagination Discovers Technology*, New York & Londres, Routledge, coll. Genres context, 2002.

AMIS, Kingsley, *L'Univers de la science-fiction* (1960), Payot, coll. Science de l'Homme Petite bibliothèque Payot, 1962 :

Une œuvre de référence, certaines analyses sont toujours pertinentes malgré son ancienneté. L'auteur se penche sur la question de l'humour sur quelques pages disséminées dans le dernier tiers de l'ouvrage, s'intéressant principalement à Pohl et Shekley .

ASH, Brian, *Who's Who in Science Fiction*, London, Elmree books, 1976.

AZIZA, Claude, GOIMARD, Jacques, *Encyclopédie de poche de la science-fiction*, Casterman, coll. Presse Pocket, 1986.

BARETS, Stanislas, *Le Science-fictionnaire* (2 volumes), Denoël, coll. Présence du futur, 1994 :

Une œuvre qui se présente sous la forme d'une mini-encyclopédie ludique. Elle aborde dans le premier volume la question des auteurs en présentant un vaste panel agrémenté d'une courte biographie ainsi que d'une bibliographie sélective. Le second volume est consacré à des études thématiques souvent intéressantes mais sommaires en raison du format.

BARRON, Neil, *Anatomy of Wonder. A Critical Guide to Science-fiction* (second edition), New York, R. R. Bowker Company, 1981.

BAUDOU, Jacques, *La Science-fiction*, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 2003.

BOULD, Mark, BUTLER, Andrew M., ROBERTS, Adam, VINT, Sheryl, *Fifty Key Figures in Science Fiction*, London and New York, Routledge, coll. Key guides, 2010 :

Un panel qui ne se limite pas à la littérature et qui, en raison de son caractère récent, propose une vision plus large des figures essentielles à la construction du genre.

BOZZETTO, Roger, *L'Obscur Objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence Aix-Marseille I, 1992 :

Un ouvrage très intéressant qui porte notamment sur le dix-neuvième siècle et les débuts de la science-fiction.

BOZZETTO, Roger, *La Science -fiction*, Armand Colin, coll.128 Lettres Linguistique, 2007 :

Proposant une vision chronologique des débuts de la science-fiction jusqu'à des œuvres récentes, un ouvrage indispensable pour sa clarté et l'éclairage qu'il apporte sur certains aspects de la science-fiction.

CLARESON, Thomas Dean, *Science Fiction Criticism, An Annotated Checklist*, Kent, The Kent State University press, coll. The Serif Series : Bibliographies and Checklist, 1973 :

Moins complet que l'imposant recueil bibliographique de Nibert Spehner *Écrits sur la science-fiction*, il reste intéressant à consulter car plus spécialisé dans le domaine anglo-saxon.

CLARESON, Thomas Dean, *SF : The Other Side of Realism, Essays on Modern Fantasy and Science Fiction*, Bowling Green Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1971 :

L'ouvrage compile de nombreuses contributions écrites par divers spécialistes de la science-fiction.

CLUTE, John, NICHOLLS, Peter, *The Encyclopedia of Science Fiction*, New York, St. Martin's Press, 1993 :

Une référence, en langue anglaise, primordiale, extrêmement complète, dont les articles permettent une première approche des auteurs et des thèmes de la science-fiction.

COLLECTIF, *Of Worlds Beyond, The Science of Science Fiction Writing* (1947), London, Dennis Dobson, coll. Dobson Studies in Science Fiction 1, 1965 :

L'ouvrage est conçu comme une mine de conseils pour les gens qui souhaitent se lancer dans l'aventure de l'écriture science-fictionnelle, il comprend de grands noms du genre pour des interventions plus ou moins pertinentes.

COLLECTIF, *La Science-fiction*, Europe, Revue littéraire mensuelle, n°870, 2001 :

Plus de vingt ans après son premier numéro entièrement consacré à la science-fiction, le mensuel revient sur le sujet avec des articles toujours intéressants mais plus spécialisés, le résultat est au final moins passionnant.

COLLECTIF, *La Science-fiction par le menu, problématique d'un genre*, Europe, Revue littéraire mensuelle, n°580-581, 1977 :

Réunissant la quasi totalité des critiques qui font référence, l'ouvrage présente une série d'articles, écrits spécialement pour l'occasion, pour la plupart d'excellente qualité malgré leur brièveté. Ce choix de multiplier les sources et les sujets permet de rendre compte des discordances interprétatives, ce qui, loin de desservir le propos, donne un panorama réel de la richesse du genre. Essentiel pour qui veut approfondir sa réflexion sur la science-fiction.

COLLECTIF, *Science and Fantasy Fiction*, Indiana, West Lafayette, Modern fiction studies n°1, 1986.

COLLECTIF, *Science-fiction britannique*, Didier érudition, Etudes anglaises n°3, 1988.

COLSON, Raphaël, RUAUD, André-François, *Science-fiction, une littérature du réel*, Klincksieck, coll. 50 questions, 2006 :

Un ouvrage extrêmement intéressant qui combine profondeur et concision, tout en présentant un panorama vaste, s'attachant aussi bien aux origines du genre qu'à son expression la plus moderne.

CORDESSE, Gérard, *La Nouvelle Science-fiction américaine*, Aubier, coll. U.S.A, 1984 :

Instructif et très documenté, l'auteur grâce à un sujet restreint peut approfondir, ce qui fait souvent défaut dans les études de science-fiction.

FLETCHER, *Reader's Guide to 20th Century Science Fiction*, Chicago, American library, 1989.

HELLIS, R. J., GARNETT, Rhys, *Science Fiction Roots and Branches*, London, Macmillan, 1990.

GATTEGNO, Jean, *La Science-fiction*, P.U.F., coll. Que sais-je ?, 1971.

HOLDSTOCK, Robert, *Encyclopédie de la science-fiction*, CIL, 1980 :

Un travail ludique mais assez anecdotique.

HOTTOIS, Gilbert, *Science-fiction et fiction spéculative*, Bruxelles, Revue de l'université de Bruxelles n°1-2, 1985.

LABBE, Denis, MILLET, Gilbert, *La Science-fiction*, Belin, coll. Sujets, 2001 :

Un ouvrage qui dresse un portrait succinct de l'histoire et des différentes thématiques de la science-fiction, et qui comprend de nombreuses références d'œuvres, aussi bien anciennes que récentes, pour illustrer chaque thème.

LANDON, Brooks, *Science Fiction after 1900, from the Steam Man to the Stars*, New York & Londres, Routledge, coll. Genres context, 2002.

LANGLET, Irène, *La Science-fiction, Lecture et poésie d'un genre littéraire*, Armand Collin, coll. Collection U. Lettres, 2006 :

À lire après l'œuvre de Richard Saint Gelais, *L'Empire du pseudo*, qui stimule une partie de sa réflexion. L'auteur aborde la science-fiction par son aspect le plus littéraire et offre une vision intéressante en instaurant une dynamique de recherche plus rare. Elle évoque brièvement au détour de ses réflexions la question du risible, en qualifiant le plus souvent les œuvres de « science-fiction ironique ».

LECAYE, Alexis, *Les Pirates du paradis, essai sur la science-fiction*, Denoël-Gonthier, 1981 :

Un ouvrage très intéressant qui aborde d'une manière originale le problème de la science-fiction en la segmentant en grands thèmes transversaux. Le parti pris d'une étude

laissant une grande place aux sciences humaines dans l'interprétation donne une vision nouvelle quoique parfois un peu trop orientée.

MANFREDO, Stéphane, *La Science-fiction*, Le Cavalier Bleu Edition, coll. Idées reçues, 2005 :

Un ouvrage facile à lire qui présente les thèmes qu'il aborde par une affirmation qu'il discute par la suite, petit plus l'auteur replace presque systématiquement les questions dans un cadre chronologique.

MANFREDO, Stéphane, *La Science-fiction, aux frontières de l'homme*, Gallimard, coll. Découverte Gallimard, 2000 :

Une étude historique d'une lecture facile et riche en illustrations.

MURAIL, Lorris, *Les Maîtres de la science-fiction*, Bordas, coll. Les Compacts, 1993 :

Une œuvre qui permet de mieux connaître la vie des auteurs, leurs influences et leurs œuvres-phares.

PARRINDER, Patrick, *Science Fiction : Its Criticism and Teaching*, London and New York, Methuen, coll. New accents, 1980.

PIERCE, John J. Pierce, *Great Theme of Science Fiction, A Study Imagination and Evolution*, Westport, Greenwood Press, coll. Contribution to the study of science-fiction and fantasy, 1987 :

Un ouvrage qui aborde les grandes thématiques de la science-fiction, chacune d'elles étant illustrée par le résumé de nombreux écrits.

PITON, Jean-Pierre, SCHLOCKOFF, Alain, *L'Encyclopédie de la science-fiction*, J. Grancher, coll. Dico compil', 1996 :

Les deux auteurs abordent tous les aspects de la science-fiction du cinéma à la littérature en passant par la bande dessinée avec toutefois des articles souvent superficiels.

ROBERTS, Adams, *Science Fiction*, London and New York, Routledge, coll. The New Critical Idiom, 2000 :

Un ouvrage intéressant qui présente des analyses tranchées et idéologiquement orientées mais bien étayées.

ROTTENSTEINER, Franz, *La Science-fiction illustrée, une histoire de la S.F.*, Seuil, 1975 :

Une étude datée qui vaut surtout pour la richesse de ses illustrations.

RUAUD, André-François, *Cartographie du merveilleux*, Folio SF, 2001.

SADOUL, Jacques, *Anthologie de la science-fiction*, cinq tomes, Librio, 2000-2001 :

Une œuvre qui aborde à chaque tome une période de l'histoire de la science-fiction en alliant étude historique et nouvelles de référence.

SADOUL, Jacques, *Histoire de la science-fiction moderne (1911-1984)*, édition révisée et complétée, Robert Laffont, coll. Ailleurs et demain /essais, 1984 :

Une histoire de la science-fiction par époque comprenant une étude des fanzines et illustrée par la présentation de nombreux ouvrages.

SAINT-GELAIS, Richard, *L'Empire du pseudo, modernités de la science-fiction*, Québec, Edition Nota Bene, coll. Littérature(s), 1999.

SEED, David, *A Companion to Science Fiction*, Malden/Oxford, Blackwell Publishing, 2005.

SPEHNER, Norbert, *Écrits sur la science-fiction*, Longueuil, Le Préambule, coll. Paralittératures. Études et références, 1988 :

Recensement de l'essentiel des écrits produits par les critiques avant les années quatre-vingt dix, un travail titanesque pour lequel on peut néanmoins regretter l'absence d'un index thématique.

SUVIN, Darko, *Pour une poétique de la science-fiction*, Montréal, Les presses de l'université du Québec, coll. Genres et discours, 1977 :

Un ouvrage essentiel dont le discours très marqué idéologiquement peut surprendre, mais qui pose les fondements d'un nouveau type d'étude de la science-fiction.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, coll. Poétiques, 1970.

TORRES, Anita, *La Science-fiction française, Auteurs et amateurs d'un genre littéraire*, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 1997.

VALERY, Francis, *Passeport pour les étoiles*, Denoël, coll. Folio S.F., 2000 :

Après une introduction portant sur l'histoire de la science-fiction la suite de l'ouvrage est un répertoire des œuvres dont la lecture est, selon l'auteur, essentielle.

VAN HERP, Jacques, *Panorama de la science-fiction*, Edition Lefrancq, coll. Volume, 1996 :

Le critique s'intéresse énormément à la science-fiction européenne, il aborde des œuvres et des auteurs sans doute méconnus, mais par ce choix il donne une vision partielle et peu représentative de la science-fiction.

VERSINS, Pierre, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1972 :

Un monument de l'étude de la science-fiction mais qui s'intéresse avant tout à la proto-science-fiction et à la science-fiction du début du vingtième siècle.

Articles, études, contributions :

ANGENOT, Marc, « Le Paradigme absent », *Poétique*, Seuil, n°33, 1978, p.74-89 :

Un article passionnant qui théorise l'idée que la science-fiction repose sur un contexte inexistant qui se crée au gré de la lecture. À lire au même titre que l'ouvrage de Darko Suvin *Pour une poétique de la science-fiction*.

ASSELINÉAU, Roger, « Introduction », *Du Fantastique à la science-fiction américaine*, Association d'études américaines, Marcel Didier, 1973, p.9-12.

AZIZA, Claude, « L'Univers de Jules Verne de A à Z », *Les Romans de l'eau*, France Loisirs, 2005, p.1309-1341.

BOZZETTO, Roger, « Vers une approche esthétique de la Science-fiction : la nouvelle Science-fiction française », *L'Esthétique de la science-fiction*, Caliban, n°22, Toulouse, Service des publications de l'université de Toulouse-le-Mirail, 1985, p.57-65.

BOZZETTO, Roger, « La SF, le *mainstream*, et le cas J. G. Ballard », *Colloque de Cerisy. Les Nouvelles Formes de la science-fiction* (2003), Braguelonne, coll. Essais, 2006, p.47-57 :

L'auteur apporte un éclairage passionnant sur les rapports conflictuels de la science-fiction et du *mainstream*.

CORDESSE, Gérard, « Avant-propos », *L'Esthétique de la science-fiction*, Caliban, n°22, Toulouse, Service des publications de l'université de Toulouse-le-Mirail, 1985, p.1-2.

CORDESSE, Gérard, « Fantastique et science-fiction », *Du Fantastique à la science-fiction américaine*, Association d'études américaines, Marcel Didier, 1973, p.39-52.

DUVIC, Patrice, « Interface 1 », *Demain les puces*, Denoël, coll. Présence du futur, 1996, p.31-36.

DUNYACH, Jean-Claude, « La Science-fiction moderne : métamorphose et nouveaux regards », *Colloque de Cerisy. Les Nouvelles Formes de la science-fiction* (2003), Braguelonne, coll. Essais, 2006, p.27-46 :

Le point de vue d'un auteur de science-fiction qui revient sur le processus créatif tel qu'il perçoit dans sa spécificité.

FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Folio-essais, Gallimard, 2004, (« *L'Inquiétante Étrangeté* » (1919), p.209-263).

GOIMARD, Jacques, « La Science-fiction est-elle étrange ? », *L'Esthétique de la science-fiction*, Caliban, n°22, Toulouse, Service des publications de l'université de Toulouse-le-Mirail, 1985, p.3-18.

GOIMARD, Jacques, « Situation de la science-fiction », *Du Fantastique à la science-fiction américaine*, Association d'études américaines, Marcel Didier, 1973, p.67-73.

LEVY, Maurice, « Du Fantastique », *Du Fantastique à la science-fiction américaine*, Association d'études américaines, Marcel Didier, 1973, p.13-26.

SCHNABEL, William, « Images du monstre dans la vie et l'œuvre de H. P. Lovecraft », *Le Livre et l'image dans la littérature fantastique et les œuvres de science-fiction*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, coll. Regards sur le fantastique, 2003 :

Une étude psychologisante sur le rapport entre la vie de Lovecraft et la représentation de ses monstres.

SIHOL, Léa, VALLS DE GOMIS, Estelle, *Fantastique, fantasy, science-fiction, Mondes imaginaires, étranges réalités*, Autrement, coll. Mutations, n°239, 2005.

STOVER, Léon E., « Science-fiction, the Research Revolution and John Campbell », *Du Fantastique à la science-fiction américaine*, Association d'études américaines, Marcel Didier, 1973, p115-126.

TERREL, Denise, « Science-fiction et esthétique : la science-fiction et l'espace einsteinien », *L'Esthétique de la science-fiction*, Caliban, n°22, Toulouse, Service des publications de l'université de Toulouse-le-Mirail, 1985, p.67-85 :

Un texte qui met en avant la manière dont les avancées scientifiques, comme celles d'Einstein, repousse toujours plus loin les frontières de la science-fiction.

VERNIER, Jean-Pierre, « La Science-fiction. Problème de définition », *Du Fantastique à la science-fiction américaine*, Association d'études américaines, Marcel Didier, 1973, p.53-65.

Internet :

Sites :

BDFI, <http://www.bdfi.net> :

Le site BDFI (Base de Données Francophone de l'Imaginaire) propose de multiples informations

CARULI, <http://sites.univ-provence.fr/~wcaruli/> :

En lien avec le site du CERLI, le site est dédié à la bibliographie des genres de l'imaginaire.

CERLI, <http://www.cerli.org> :

Le Centre d'Etudes et de Recherche sur les Littératures de l'Imaginaire est à l'origine de nombreux colloques qui sont référencés sur le site, parfois disponibles en version numérique.

GHOR, <http://ghor.hautetfort.com/> :

Le Guide Hervéien des Ouvrages de Référence de science-fiction propose des nombreuses références critiques commentées par l'auteur ainsi que des biographies et des illustrations.

ISFBD, <http://www.isfbd.org/cgi-bin/index.cgi> :

Un site anglophone qui se révèle être une aide précieuse pour retrouver des références bibliographiques.

Le Cafard cosmique, <http://www.cafardcosmique.com> :

Extrêmement ludique, Le Cafard cosmique est un site de référence abordable par tous.

NooSFere, <http://www.noosfere.com/default.asp> :

Site généraliste, abondamment fourni en critique.

PocheSF, <http://www.pochesf.com/index.php?page=home> :

Le site a pour vocation de traiter la science-fiction par le biais de ses éditions de poches. Une source intéressante d'information.

Quarante-deux, <http://www.quarante-deux.org> :

Un site absolument essentiel, riche en informations de toutes sortes, et, qui regroupe de nombreux écrits de grands noms de la critique.

ReS Futurae – le carnet, <http://resf.hypotheses.org/> :

Né en 2012, le site qui accompagne la Revue d'Etudes sur la Science-Fiction reste encore à développer et enrichir. Un site à suivre qui a déjà commencé à compiler des écrits critiques parus en français et à traiter divers sujets.

Science Fiction Studies, <http://www.depauw.edu/sfs/> :

Regroupant les écrits parus en résumé ou dans leur intégralité du groupement d'étude américain, un site indispensable mais dont l'organisation interne est parfois un peu obscure (les études sont mises en ligne trois ans après la fin de la vente du support papier).

SFE, <http://www.sf-encyclopedia.com/> :

Version numérisée de *The Encyclopedia of Science Fiction* (troisième édition) de Clute et Nicholls, tout comme l'ouvrage papier, une référence incontournable.

Pages, articles, études, dossiers, contributions :

Auteur inconnu, « Sous-genre de la S.F. : L'Anticipation », *Poche-SF*, date inconnue, <http://www.pochesf.com/index.php?page=anticipation>, consulté le 09 mars 2011.

Auteur inconnu, « Sous-genre de la S.F. : Le Cyberpunk », *Poche-SF*, date inconnue, <http://www.pochesf.com/index.php?page=cyberpunk>, consulté le 09 mars 2011.

Auteur inconnu, « Sous-genre de la S.F. : Hard Science », *Poche-SF*, date inconnue, <http://www.pochesf.com/index.php?page=hardscience>, consulté le 09 mars 2011.

Auteur inconnu, « Sous-genre de la S.F. : Space opera », *Poche-SF*, date inconnue, <http://www.pochesf.com/index.php?page=spaceopera>, consulté le 09 mars 2011.

Auteur inconnu, « Sous-genre de la S.F. : Steampunk », *Poche-SF*, date inconnue, <http://www.pochesf.com/index.php?page=steampunk>, consulté le 09 mars 2011.

Auteur inconnu, « Sous-genre de la S.F. : Uchronie », *Poche-SF*, date inconnue, 09/03/2011 <http://www.pochesf.com/index.php?page=uchronie>, consulté le 09 mars 2011.

Auteur inconnu, « Sous-genre de la S.F. : Voyages imaginaires », *Poche-SF*, date inconnue, <http://www.pochesf.com/index.php?page=voyagesimaginaires>, consulté le 09 mars 2011.

BOZZETTO, Roger, « Écrits sur la Science-Fiction. Et si l'on définissait les territoires de la Science-Fiction », *Quarante-Deux*, XLII/Archives stellaires, publié le 25 avril 2003, <http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/definition/territoires.html>, consulté le 09 mars 2011.

BOZZETTO, Roger, « Écrits sur la Science-Fiction. Les univers de la Science-Fiction », *Quarante-Deux*, XLII/Archives stellaires, publié le 25 avril 2003, <http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/divers/univers.html>, consulté le 06 août 2011.

BOZZETTO, Roger, « Écrits sur la Science-Fiction. Notes pour un bilan portant sur la Science-Fiction et sa critique. Éléments d'enquête sur la Science-Fiction en France de 1945 à 1975 », *Quarante-Deux*, XLII/Archives stellaires, publié le 23 décembre 2000, <http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/bilan/france.html>, consulté le 09 mars 2011.

BOZZETTO, Roger, « Écrits sur la Science-Fiction. Notes pour un bilan portant sur la Science-Fiction et sa critique. La littérature de science-fiction : recherche critique désespérément », *Quarante-Deux*, XLII/Archives stellaires, publié le 6 janvier 2001, <http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/bilan/recherche.html>, consulté le 09 mars 2011.

BOZZETTO, Roger, « Écrits sur la Science-Fiction. Notes pour un bilan portant sur la Science-Fiction et sa critique. La Science-Fiction comme genre et comme produit : originalité de la S.-F. », *Quarante-Deux*, XLII/Archives stellaires, publié le 27 novembre 2000 (modifié le 25 décembre 2000), <http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/bilan/genre.html>, consulté le 09 mars 2011.

BOZZETTO, Roger, « Écrits sur la Science-Fiction. Notes pour un bilan portant sur la Science-Fiction et sa critique. La Science-Fiction devant la critique », *Quarante-Deux*, XLII/Archives stellaires, publié le 24 décembre 2000, <http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/bilan/critique.html>, consulté le 06 août 2011 :

Une étude très intéressante qui revient sur l'évolution du rapport interne et externe de la critique et de la science-fiction. Elle se conclut par une liste bien achalandée d'ouvrages critiques anglophones et francophones, parfois annotés, particulièrement appréciable pour qui cherche à approfondir ses connaissances.

BOZZETTO, Roger, « Écrits sur la Science-Fiction. Notes pour un bilan portant sur la Science-Fiction et sa critique. Littérature et paralittérature : le cas de la science-fiction »,

Quarante-Deux, XLII/Archives stellaires, publié le 25 décembre 2000, <http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/bilan/paralitterature.html>, consulté le 06 août 2011.

BOZZETTO, Roger, « Écrits sur la Science-Fiction. Notes pour un bilan portant sur la Science-Fiction et sa critique. Sur la science-fiction, l'idéologie, la mythologie », *Quarante-Deux*, XLII/Archives stellaires, publié le 25 décembre 2000, <http://www.quarante-deux.org/archives/bozzetto/ecrits/bilan/ideologie.html>, consulté le 06 août 2011.

LIGNY, Jean-Marc, « Petits hommes verts : La science-fiction, littérature du présent », *Savoir CDI – Des ressources professionnelles pour les enseignants-documentalistes*, publié en décembre 2001, <http://www.cndp.fr/savoircdi/index.php?id=733>, consulté le 09 mars 2011.

NICOT, Stéphane, « La Science-Fiction : Une littérature de la modernité ? », *Poche-SF*, Nancy, publié le 16 août 2001, <http://www.pochesf.com/index.php?page=modernsf>, consulté le 09 mars 2011.

PICARD, Yves, PILLON, Marie-Hélène, « Conjugaisons au futur : entretien avec J. M. Ligny sur la Science-fiction », *Savoir CDI – Des ressources professionnelles pour les enseignants-documentalistes*, publié en décembre 2001, <http://www.cndp.fr/savoircdi/societe-de-linformation/le-monde-du-livre-et-de-la-presse/auteurs-et-illustrateurs/petits-hommes-verts-la-science-fiction-litterature-du-present.html>, consulté le 09 mars 2011.

Le risible et la science-fiction¹.

Études générales.

Ouvrages :

HASSLER, Donal M., *Comics Tones in Science Fiction, The Art of Compromise with Nature*, Westport, Greenwood Press, coll. Contribution to the study of science-fiction and fantasy, 1982 :

Nous avons hésité à faire figurer cet ouvrage dans la partie consacrée aux critiques du risible science-fiction, car, malgré son titre, la lecture de cet ouvrage nous a laissée dubitative quant à sa place dans cette section. Pour deux raisons majeures : premièrement, en préambule, l'auteur annonce qu'il s'attache à une vision historique du phénomène, ce qui abouti au traitement durant une bonne première partie du livre de textes intéressants certes, mais n'appartenant ni à la science-fiction, ni même à la proto-science-fiction.

Deuxièmement, la thèse défendue par le critique (en résumé la science-fiction est apte à conserver l'effet psychique du comique décrit par Freud en raison des potentialités générées par son indétermination) est très spécifique. Une vision orientée n'est pas un problème en soi, mais, dans le texte, le raccordement entre les analyses et le postulat de base semble souvent artificiel. Il en résulte que, par rapport à ce qui est attendu, l'essentiel des réflexions ressemblent fort à des digressions qui s'éloignent considérablement du sujet d'origine avant d'y revenir brutalement par le plaquage des mots « comique » et « ironie » sans autre justification que l'interprétation de l'auteur, que ce dernier reconnaît parfois explicitement comme totalement personnelle.

Nous avons cependant estimé que la déclaration d'intention de l'auteur est à prendre en compte et que d'autres lecteurs pourraient trouver dans les hypothèses développées un certain intérêt.

¹ Cette partie était destinée originalement à accueillir exclusivement les ouvrages traitant de l'humour, mais l'intrication, voire la confusion, dans la plupart des travaux cités, de la notion avec la parodie, la satire ou encore l'ironie, ne permet pas de l'isoler réellement. Pour cette section, les diverses contributions des ouvrages collectifs (hormis ceux concernant un auteur unique) ont été dissociées afin de faciliter d'éventuelles recherches qui s'intéresseraient à une thématique, un auteur, etc. spécifique.

Articles, études, contributions :

ANDREVON, Jean-Pierre, « Humour, vous avez dit humour ? », *Cahier comique et communication*, Centre d'étude et de recherches sur le comique et la communication, N°2, Grenoble, 1984, p.33-39 :

Dans une contribution lapidaire, l'auteur revient sur la difficulté à trouver de l'humour dans la science-fiction française, il cite des auteurs en signalant cependant que ceux-ci n'ont pas une stature équivalente, même nationalement, aux auteurs anglo-saxons.

BARETS, Stanislas, « Humour », *Le Science-fictionnaire* (volume 1), Denoël, coll. Présence du futur, 1994, p.162-163 :

Un article qui donne un aperçu des livres à lire pour se constituer une culture sur l'humour dans la science-fiction.

BROWN, Fredric, « Science-fiction et humour » (1953), *Fredric Brown, le rêveur lunatique*, Amiens, Encrage, coll. Portraits, 1988, p.103-104 :

Très brève préface d'une anthologie parue aux États-Unis autour du thème du rire.

CLUTE, John, NICHOLLS, Peter, « Humour », *The Encyclopedia of Science-fiction*, New York, St. Martin's Press, 1993, p.600-602 :

Un article extrêmement court qui apporte peu d'informations hormis quelques références bibliographiques ; (version en ligne sur SFE : « Humour », publié le 01 janvier 2005, révisé le 11 juillet 2012, <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/humour>).

DE CAMP, Lyon Sprague, « Humour in Science Fiction », *Of Worlds Beyond, The Science of Science Fiction Writing* (1947), London, Dennis Dobson, coll. Dobson Studies in Science Fiction 1, 1965, p.71-83 :

Un chapitre succinct mais intéressant, entre présentation du point de vue auctorial et conseils pratiques pour réussir à faire rire.

GOIMARD, Jacques, « Introduction », *Histoires à rebours*, Le Livre de poche, coll. La Grande Anthologie de la science-fiction, 1976, p.15-20 :

Une préface qui survole rapidement le problème de l'humour.

GOIMARD, Jacques, « L'Humour dans la S.F. américaine », *Cahier comique et communication*, Centre d'étude et de recherches sur le comique et la communication, N°2, Grenoble, 1984, p.1-15 :

Dépassant les frontières de l'humour, l'auteur propose un panorama du risible dans la science-fiction américaine. Il classe les auteurs par décennie et propose un bref aperçu du style propre à chacun. La difficulté pour le lecteur reste de faire la part des choses, étant donné que Goimard estime que la science-fiction est consubstantiellement humoristique et que même un texte atroce peut-être drôle.

LABBE, Denis, MILLET, Gilbert, « 13 : Humour et science-fiction », *La science-fiction*, Belin, coll. Sujets, 2001, p.368-380 :

Un chapitre assez court qui ébauche une analyse du rôle de l'humour.

VERSINS, Pierre, « Humour », *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1972, p.441-444 :

Un article court qui donne principalement des titres d'œuvres, notamment des œuvres de proto science-fiction.

Internet :

Pages, articles, études, dossiers, contributions :

BARLOW, George W., « Humour », parution originale dans *La Science-fiction, L'encyclopédie de poche*, MA édition, coll. Le Monde de juin 1987, numérisé sur Noosphere, <http://www.noosphere.org/icarus/articles/article.asp?numarticle=71&pdf=1>, consulté le 5 mai 2012 :

Un article assez court et superficiel qui illustre tout à fait la confusion des genres du risible puisqu'il traite pêle-mêle l'humour, la satire ou encore l'absurde.

COLLECTIF, « Humour, satire et parodie », <http://www.bdfi.net/imagine/themes/humour>, BDFI, date inconnue, consulté le 4 avril 2011 :

Bibliographie compilée de manière participative, avec tout ce que cela peut avoir d'aléatoire quant à la qualité ou la pertinence des œuvres proposées.

OLIVIER, « Humour et SF : quand la SF se fend la pipe ! – Les dossiers SF du cafard », Le cafard cosmique, date inconnue, <http://www.cafardcosmique.com/Humour-et-SF-quand-la-SF-se-fend>, consulté le 25 février 2011 :

Destiné à repousser l'idée que la science-fiction est une littérature sinistre, le dossier offre un panel d'œuvre à lire sans prétendre approfondir le sujet.

Études sur œuvres ou sur auteurs.

Ouvrages :

BONNEFOY, Jean, *Surtout pas de panique ! Le guide du guide galactique*, Denoël, coll. Présence du futur, 1996 :

Présenté sous forme d'un abécédaire et ne prétendant pas à l'exhaustivité, cet ouvrage, ludique et grand public, apporte informations et anecdotes. Point particulièrement intéressant, l'auteur est celui qui a traduit le premier en français les œuvres d'Adams, et, il évoque son travail d'adaptation dans les articles « Traduction (*problèmes de -*) » et « Onomastique », ce qui offre une vue originale de la problématique.

GAIMAN, Neil, *Pas de panique ! Douglas Adams et Le Guide du voyageur galactique* (1987), Folio S.F., 2004 :

Biographie intéressante et bien documentée puisque Douglas Adams a lui-même apporté les précisions nécessaires, l'auteur, lui-même romancier, s'intéresse notamment à la genèse de *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* et la mythologie qui s'y développe.

BOURGOIN, Stéphane, *Fredric Brown, le rêveur lunatique*, Amiens, Encrage, coll. Portraits, 1988 :

Hagiographique plus que critique, l'ouvrage collecte des écrits mettant en avant le ressenti de personnes ayant fréquenté Brown ou l'ayant admiré. Il comprend également deux nouvelles, quelques poèmes et une bibliographie-filmographie de l'auteur. Sympathique mais largement dispensable.

Articles, études, contributions, extraits d'ouvrages :

BARLOW, Georges W., « L'Humour hybride de Harry Harrison », *Cahier comique et communication*, Centre d'étude et de recherches sur le comique et la communication, N°2, Grenoble, 1984, p.17-32.

BAUDIN, Henri, « Histoire belges : science fiction et comique chez P. Van Herck et J. Sternberg », *Cahier comique et communication*, Centre d'étude et de recherches sur le comique et la communication, N°2, Grenoble, 1984, p.41-70.

CORDESSE, Gérard, « Robert Sheckley et la parodie », *La nouvelle science-fiction américaine*, Aubier, coll. U.S.A, 1984, p.52-54 :

Un bref passage qui renseigne sur la représentation humoristique de Sheckley .

CORDESSE, Gérard, « Science-fiction et parodie : le cas Sheckley », *Humour et imaginaire*, Limoges, Centre d'études et de recherches sur les littératures de l'imaginaire, U.E.R des Lettres et des sciences humaines, 1984.

FLETCHER, *Reader's Guide to 20th Century Science Fiction*, Chicago, American library, 1989 :

L'auteur présente des biographies d'auteurs assorties de quelques commentaires, notamment Brown et Sheckley .

FONDANECHÉ, Daniel, « Les Techniques et le rôle de l'humour dans l'imaginaire science-fictionnel de Jean-Pierre Andrevon », *Humour et imaginaire*, Limoges, Centre d'études et de recherches sur les littératures de l'imaginaire, U.E.R des Lettres et des sciences humaines, 1984, p.81-88.

GOIZET, Annette, « L'Humour de Harry Harrison dans *The Stainless Steel Rat* », *Humour et imaginaire*, Limoges, Centre d'études et de recherches sur les littératures de l'imaginaire, U.E.R des Lettres et des sciences humaines, 1984, p.89-96.

MURAIL, Lorris, *Les Maîtres de la science-fiction*, Bordas, coll. Les Compacts, 1993 :

Biographies d'auteurs assorties de quelques commentaires.

PICOT, Jean-Pierre, « Futurs en perruques, ou l'humour de Stanislas Lem », *Humour et imaginaire*, Limoges, Centre d'études et de recherches sur les littératures de l'imaginaire, U.E.R des Lettres et des sciences humaines, 1984, p.97-105.

RAYNAUD, Jean, « R. Sheckley, A Ticket to Tranai : humour, non-sens, et utopie », *Humour et imaginaire*, Limoges, Centre d'études et de recherches sur les littératures de l'imaginaire, U.E.R des Lettres et des sciences humaines, 1984.

Internet :

Pages, articles, études, dossiers, contributions :

PELOSATO, Alain, « Roland C. Wagner », Science-Fiction magazine, publié au printemps 2003, http://www.sfmag.net/article.php3?id_article=2, consulté le 5 mai 2012.

RAYMOND, Julien, « Critique de *Pardon, vous n'avez pas vu ma planète ?* », *NooSFere*, publié le 1 novembre 2004, www.noosfere.org/icarus/livres/niourf.asp?numlivre=6688, consulté le 02 février 2013.

Table des matières.

Introduction.....	2
<u>Première partie : Proposition d'une théorie de l'humour.</u>	
À propos de l'humour... Précisions terminologiques.....	32
1) Évolution de l'humour : de moderne à postmoderne.	34
a) Définition structurelle de l'humour moderne.	
Le langage codé de l'humour.....	35
Les conditions énonciatives de l'humour (Les différents rapports humorisant/humorisé/victime. Le contexte d'énonciation).....	38
Structures logiques de l'humour.....	45
La rhétorique de l'humour.....	48
b) La difficulté de délimiter les frontières de l'humour.....	54
c) L'humour postmoderne, une vision élargie de l'humour.....	57
2) Le rapport de l'humour avec les autres catégories du risible.	63
a) Le risible involontaire :	
Le ridicule.....	63
Le comique spontané.....	66
b) L'humorisme :	
Deux types d'humoristes.....	71
L'humour involontaire.....	73
c) Le risible volontaire :	
L'intentionnalité.....	75
L'idéologie et la connivence.....	79
Le sens.....	82
Le grotesque.....	87
Le comique.....	87
La parodie (Définir la parodie. La parodie et l'humour).....	91
L'ironie (Définir l'ironie. La satire et l'ironie et l'humour).....	100
3) Types et variantes de l'humour.	109
a) Traduire l'humour.....	109
b) Proposition d'une typologie des thèmes humoristiques :	
L'humour d'actualité.....	111
L'humour de nationalité (L'humour ethnique.L'humour de société. L'humour de communauté)	114
L'humour d'humanité.....	129

c) Trois variantes de l'humour :	
L'humour d'initié.....	131
L'humour trivial.....	134
L'humour noir.....	139
4) De l'humour ? Mais pour quoi faire ?	147
a) Pour plaire ? :	
Faire rire.....	148
Et séduire.....	150
b) Pour éveiller ? :	
Faire sourire.....	153
Et réfléchir.....	155
Et pourquoi pas s'engager ?	158
c) Pour se protéger ? :	
Rire pour ne pas pleurer ?	161
Relativiser, se désengager ou fuir ?	164
Synthèse.....	169
 <u>Deuxième partie : L'humour appliqué à la science-fiction et inversement.</u>	
À propos de la science-fiction... Précisions terminologiques.	174
a) Courants :	
Anticipation.....	174
Space opera.....	175
Hard science.....	175
Speculative fiction.....	176
Cyberpunk.....	176
Steampunk.....	177
b) Thématiques :	
Exploration et invasion.....	178
Utopie et dystopie.....	179
Monde parallèle et uchronie.....	181
Fin du monde.....	182
c) Motifs.....	183
1) Pourquoi dit-on que la science-fiction n'a pas d'humour ?	185
a) Le rapport à la science.....	186
b) L'influence du fantastique.....	196
c) L'impact de l'humain.....	204
d) L'héritage du merveilleux.....	212

2) Quelle place pour l'humour dans la science-fiction ?	222
a) Humour ? Vous avez dit humour ? :	
Les confusions terminologiques.....	223
Le comique.....	226
L'ironie.....	228
La satire et les univers de la science-fiction.....	231
L'absurde, la logique et la cohérence.....	248
La parodie et les stéréotypes.....	262
b) L'émergence de l'humour et son développement :	
Quand ?	277
Où ?	278
Quelle croissance ?	279
Dans quelle quantité ?	281
Qui ? (Les francs-tireurs. Les excursionnistes. Les adeptes. Les tenants)....	282
3) Les variations de l'humour dans la science-fiction.	294
a) L'humour, étude des éléments convergents ou topiques :	
Le péritexte.	295
Le registre de langue et la tonalité.....	305
La potentialité humoristique.....	311
L'instance de distanciation.....	319
La répartition diégétique de la présence humoristique (L'humour intradiégétique. L'humour à double modalité. L'humour à modalité incertaine. L'humour extradiégétique).....	323
La saturation informative.....	343
b) L'humour science-fictionnel :	
Le <i>novum</i> (Le <i>novum</i> fondateur. Le <i>novum</i> majeur. Le <i>novum</i> mineur. Le <i>novum</i> , élément de différenciation de l'humour et de la parodie).....	352
Le segment didactique.....	369
La xéno-encyclopédie.....	374
c) La science-fiction humoristique :	
La périodicité (La périodicité faible. La périodicité moyenne. La périodicité forte).....	381
La chute.....	395
L'enjeu et la dramatisation.....	412
La typologie des personnages (L'emploi du personnage. La disposition humoristique. Le statut héroïque).....	432
Conclusion.....	490
Index.....	498
Corpus.....	506
Bibliographie critique.....	524