

Présentation En quête du rire romanesque

Mathieu Bélisle

Volume 47, numéro 2, 2011

Le rire et le roman

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1005646ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1005646ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Bélisle, M. (2011). Présentation : en quête du rire romanesque. *Études françaises*, 47(2), 5–20. <https://doi.org/10.7202/1005646ar>

PRÉSENTATION

En quête du rire romanesque

MATHIEU BÉLISLE

Le rire et la « naissance » du roman

Aux yeux de plusieurs historiens et critiques, le développement du roman est intimement lié à l'expression, voire à la découverte d'une forme originale de comique ou d'humour, à laquelle les œuvres de Rabelais et de Cervantès auraient contribué de manière décisive. *Pantagruel* et *Gargantua* font entendre un rire assourdissant, hors de toute mesure, qui ouvre pour l'imagination un champ de possibilités nouvelles, l'équivalent romanesque, suggère Erich Auerbach, des grandes découvertes¹. Le rire rabelaisien libère le corps, continent oublié, du discrédit qui l'affligeait ; il témoigne de l'enthousiasme d'une humanité devenue la compagne des géants. Ce rire libérateur précède de quelques décennies le rire à la fois plus spirituel et plus grave du *Don Quichotte* de Cervantès. À l'heure du désenchantement renaissant, ce roman met en évidence, plutôt que les triomphes comiques des héros de Rabelais, le poids des limites humaines. Le chevalier errant est la proie de son imagination, maîtresse d'erreur ; son enthousiasme débordant, au contraire de celui qui anime Panurge et ses compagnons, ne manque pas de susciter l'hilarité moqueuse de son entourage. En effet, rien ne paraît plus ridicule, aux yeux des voyageurs qui peuplent les

1. Voir Erich Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (trad. de l'allemand par Cornélius Heim), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968 [1946], p. 267-286.

routes de Castille, qu'un homme qui, après s'être lui-même sacré chevalier, se lance à la poursuite de chimères.

Entre le rire enchanté de Rabelais et le rire désenchanté de Cervantès se dessine une tension essentielle, fondamentale, qui pour plusieurs romanciers confère aux œuvres de ces deux auteurs une valeur exemplaire. On peut penser à Flaubert, attaché comme Sterne avant lui à l'héritage cervantin, à Hugo, qui voue une grande admiration au grotesque rabelaisien, aux œuvres d'Anatole France, d'Aymé, de Céline, de Cohen, de Queneau, qui marquent leur dette à l'égard de l'humour et de la fantaisie de Rabelais. Milan Kundera, qui accorde à l'œuvre de Cervantès l'insigne mérite d'avoir le premier déchiré le « voile de la préinterprétation² », affirme que l'histoire du roman commence avec le rire de Rabelais, « moment exceptionnel de la naissance d'un art nouveau » : avec cette œuvre, « le papillon du roman s'envole en emportant sur son corps les lambeaux de la chrysalide³ ». D'ailleurs, Bakhtine estime de même que l'œuvre de Rabelais a « grandement présidé aux destinées non seulement de la littérature et de la langue littéraire françaises, mais aussi de la littérature mondiale (probablement au même degré que Cervantès)⁴ ». Albert Thibaudet va plus loin, en ce qu'il fait du rire que font entendre les œuvres de ces deux auteurs un attribut critique constitutif du roman :

Les deux seuls romans qui alors aient porté la marque du génie, qui se soient incorporés de façon durable à la littérature universelle, c'est le roman de Rabelais et celui de Cervantès, des romans anti-romanesques, des parodies du vieux roman et des éclats de rire devant lui. Le vrai roman débute par un *Non!* devant les romans, comme la vraie philosophie débute par un *Non!* devant la philosophie. Avec eux, et pour la première fois, le roman tient dans la littérature la place suprême, celle d'une *Odyssée* et d'une *Divine comédie*. *Don Quichotte* surtout, qui n'a pas plus été dépassé dans son genre que les poèmes d'Homère et de Dante dans le leur⁵.

2. Milan Kundera, *Le rideau*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 8.

3. Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 11.

4. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (trad. Andrée Borel), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 10.

5. Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938, p. 246-247. D'autres critiques font écho aux propos de Bakhtine et Thibaudet. George Steiner estime que Cervantès est le romancier qui a accompli le « travail préalable » à la définition du « domaine du roman » en ce qu'il a lancé « le dernier adieu à l'épopée » (George Steiner, *Tolstoï ou Dostoïevski* [trad. de l'anglais par Rose Celli], Paris, Seuil, 1963, p. 27) ; Marthe Robert évoque « l'unité donquichottesque de la littérature romanesque moderne » (Marthe Robert, *L'ancien et le nouveau. De Don Quichotte à Kafka*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1967, p. 6) ; René Girard considère Cervantès comme « le père du

On reconnaît dans les propos de Thibaudet les termes d'une opposition entre, d'une part, le «vieux roman», c'est-à-dire ce que l'on a coutume d'appeler le roman idéaliste, et, d'autre part, le roman anti-romanesque (auquel le critique accorde de toute évidence sa préférence), opposition qui connaîtra dans les débats littéraires du xx^e siècle une fortune considérable⁶.

Des études récentes contribuent à faire avancer le débat en ce qu'elles suggèrent que les «romans anti-romanesques» et les «parodies du vieux roman» évoqués par Thibaudet se retrouvent aussi parmi... les vieux romans. Même les romans de chevalerie, que la critique associe généralement au courant idéaliste, contiennent sinon des traits parodiques, du moins un certain humour. Que dire, par exemple, des fabliaux que Robert de Boron intègre à son *Merlin*, cet étrange devin hilare? De la dérision dont Chrétien de Troyes témoigne à l'égard de ses personnages (le chevalier Gauvain, notamment) et de la fonction narrative elle-même, dérision en vertu de laquelle il peut, avec la complicité du lecteur, interrompre et reprendre librement le récit? Dans un récent numéro d'*Études françaises* consacré à la question, Ugo Dionne et Francis Gingras, se fondant entre autres sur les propositions d'Aron Kibédi-Varga⁷, montrent que l'esprit de non-sérieux qui préside à l'écriture des *Gargantua*, *Pantagruel* et *Don Quichotte* se trouve déjà à l'œuvre dans les romans à haute teneur parodique du xiii^e siècle, notamment *Les merveilles de Rigomer* et *La vengeance Raguidel*, et qu'il n'est guère possible, en conséquence, d'isoler une période de l'histoire du roman où celui-ci aurait été consacré exclusivement à la représentation sérieuse de l'idéal. Pour Dionne et Gingras, «l'antiroman n'apparaît jamais; peu importe l'étape de l'histoire du roman où se porte notre regard, il est

roman moderne» (René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, coll. «Pluriel», 1961, p. 67) en ce qu'il est le premier à dévoiler la nature du désir mimétique.

6. À titre d'exemple, elle apparaît, dans des termes à peine différents, sous la plume de René Girard (*ibid.*), qui oppose roman «romantique», où l'illusion au sujet de la nature du désir est maintenue, et roman «romanesque», où se trouve dévoilée la nature mimétique du désir. On la rencontre de nouveau dans le débat opposant Yves Hersant et Thomas Pavel, le premier reprenant pour l'essentiel l'opposition proposée par Thibaudet, qui distingue le romanesque du «vrai» roman, le second insistant sur la préséance du roman idéaliste (ou «romanesque») et sur la relation de complémentarité qu'il entretient avec le roman anti-idéaliste (voir Yves Hersant, «Le roman contre le romanesque», *L'Atelier du roman*, n^o 6, printemps 1996, p. 145-153; Thomas Pavel, «Les sources romanesques du roman», *L'Atelier du roman*, n^o 10, printemps 1997, p. 139-161. Pavel développe et étaye sa thèse dans *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, coll. «NRF Essais», 2003).

7. Aron Kibédi-Varga, «Le roman est un anti-roman», *Littérature*, n^o 48, décembre 1982, p. 3-20.

déjà là, dans des figures changeantes, aussi protéiformes que le roman lui-même⁸ ». De fait, une telle idée peut aussi être appliquée à l'Antiquité tardive, où certains des romans grecs et latins parmi les plus marquants, dont Bakhtine propose une étude dans son *Esthétique et théorie du roman*⁹, doivent leurs sujets et leurs modes de représentation à l'art comique de leur temps. C'est le cas du *Satiricon* de Pétrone (I^{er} siècle), roman picaresque où l'intrigue amoureuse est reléguée au second plan au profit du sacrilège des héros contre Priape et ses mystères dérisoires. Il en va de même des *Métamorphoses* d'Apulée (II^e siècle), racontant l'histoire de Lucius, un personnage farcesque subitement changé en âne et qui témoignera d'aventures amoureuses plaisantes, de maris trompés et de femmes impudiques, et enfin de l'*Histoire véritable* de Lucien de Samosate (II^e siècle), qui parodie les récits de voyages (tels qu'on les rencontre notamment dans les romans de Chariton d'Aphrodise), et dont Pierre Grimal affirme qu'il « possède au plus haut degré le don de la comédie¹⁰ ».

Évidemment, faire remonter aussi loin dans le temps la « naissance » du roman, et avec elle celle d'une conscience parodique, ne diminue en rien l'importance du rôle que les œuvres de Rabelais et de Cervantès jouent dans l'histoire du genre. Car non seulement ces œuvres ont permis de donner à la conscience parodique une ampleur nouvelle, dans la mesure où elle devenait le moteur de l'invention, mais elles ont aussi contribué à donner au rire une valeur première. En effet, les romans de Rabelais et de Cervantès n'apparaissent pas comme de simples doublets ludiques d'œuvres ou d'objets sérieux (comme ce sera

8. Ugo Dionne et Francis Gingras, « L'usure originelle du roman : roman et antiroman du Moyen Âge à la Révolution », *Études françaises*, vol. 42, n° 1, p. 11 [ce sont les auteurs qui soulignent].

9. Voir notamment les parties de chapitres consacrées au roman grec et à Apulée et Pétrone (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, [trad. Daria Olivier], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978 [1975], p. 239-277).

10. Pierre Grimal, « Présentation », *Histoire véritable*, dans *Romans grecs et latins*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 1341. En fait, suggère Pierre Grimal, c'est peut-être la naissance même du roman qui est attribuable à l'influence de la comédie et, plus largement, de la théâtralité. Car pour lui, la thèse de Erwin Rohde (*Der Griechische Roman und seine Vorläufer* [Le roman grec et ses antécédents], 1876), qui veut que le roman grec soit né de la « synthèse artificielle » de deux genres antérieurs, les récits amoureux et les histoires de voyages, paraît insuffisante. Pour lui, le roman, y compris le roman d'amour (celui qui voit les amants vivre le coup de foudre quelque part en Orient et se lancer dans une longue séquence de voyages), « est aussi — et cela est plus important encore pour qui veut comprendre la genèse du roman grec — dans les coulisses de la comédie, de Ménandre à Térence, et dans celles de la tragédie, avec Euripide et ses successeurs » (Pierre Grimal, « Introduction », dans *Romans grecs et latins*, p. viii).

encore le cas du *Virgile travesti* de Scarron, par exemple, où le rapport de secondarité vis-à-vis de l'hypotexte est maintenu), mais comme des œuvres autonomes, qui dépassent les modèles parodiés et les remplacent. Quoi qu'il en soit, et c'est l'essentiel, ce que les études des médiévistes remettent en cause, c'est moins la préférence de la critique et des romanciers modernes pour les romans de Rabelais et de Cervantès que la ligne de partage que cette préférence finit par imposer, et qui instaure entre les romans « anciens » et le roman moderne une incompatibilité de forme et de nature. Car en réalité, de telles études, loin d'affaiblir les propositions de la critique moderne quant à la nature du roman, contribuent à en renforcer la portée ontologique. Que l'on choisisse en effet de situer la naissance du (« vrai ») roman au cours de la Renaissance, du Moyen Âge ou de l'Antiquité tardive ne change rien au fait que le rire est inséparable du roman ou, pour le dire autrement, qu'il apparaît, un peu comme Sancho Pança auprès de don Quichotte, comme son compagnon privilégié.

Et si le rire accompagne le roman tout au long de son aventure, c'est qu'il apparaît comme l'un des traits les plus sûrs par lesquels cet art protéiforme puisse être défini. Il paraît clair, en effet, que le roman ne peut pas être caractérisé uniquement suivant les principes qui président à la formation des genres canoniques, c'est-à-dire à partir de critères formels et performatifs — comme Aristote pour la tragédie ou Horace et Boileau pour la poésie —, ou alors qu'un tel effort de définition, pour valable qu'il soit, ne parvient pas à cerner la spécificité du genre. On le sait, le roman n'obéit à aucune règle ou loi particulière, sauf peut-être à l'exigence voulant qu'il serve à raconter une histoire fictive qui compte, pour reprendre la boutade de Forster, plus de 50 000 mots¹¹. Suivant cette idée — et que l'on pardonne la tautologie —, la définition du roman tiendrait précisément au fait qu'il est indéfinissable. Or, pour mieux apprécier la nature du roman, il convient de faire intervenir un autre critère, moins concret parce que non formel, mais autrement plus décisif, en ce qu'il tient à une certaine manière de représenter et de concevoir le monde, ou mieux : à un certain *esprit*, ainsi que l'on nommait jadis l'humour. Ne peut-on pas penser que c'est par le rire, de ses manifestations les plus franches (burlesque, grotesque) aux plus

11. Edward Morgan Forster, *Aspects du roman* (préface de Gérard-Georges Lemaire), Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1993 [1927]. Forster propose de définir le roman comme « toute œuvre de fiction en prose qui compte plus de 50 000 mots [*any fictitious prose work over 50,000 words*] » (*ibid.*, p. 13).

subtiles (ironie, parodie), que le roman en vient à trouver sa voix, et même, à prendre conscience de ses moyens et de ses possibilités? L'existence d'un tel esprit expliquerait qu'au cours de son histoire, le roman n'ait pas eu besoin de se figer dans une forme précise, qu'il ait pu au contraire emprunter à toutes les formes et à tous les discours, qu'il ait pu s'écrire d'abord en vers puis en prose, sans que l'acuité de son regard s'en trouve altérée et que son identité soit compromise.

Le rire de la comédie et la tradition humaniste

Si la relation privilégiée entre le rire et le roman ne fait pas de doute, il reste à voir s'il est possible de définir un rire qui soit propre au roman. Existe-t-il un rire « romanesque », qui se distingue du rire de la comédie ou de la farce, c'est-à-dire des premières formes qui, historiquement, ont donné au rire une légitimité artistique? En outre, en quoi l'art et l'imaginaire romanesques se trouvent-ils transformés par l'œuvre du rire? Pour tenter de répondre à ces questions, il convient de prendre un peu de recul afin de nous intéresser aux principaux travaux qui ont tenté de définir le rire.

Les discours théoriques cherchant à rendre compte du rire et de ses effets se sont généralement fondés sur la conviction que le rire témoigne de la distance parfaite — et de la parfaite indifférence — du rieur à l'égard de l'objet de son rire. Aux yeux de l'homme de pensée, le rire procure la jouissance de l'éloignement. « Placé dans la fonction d'observateur, écrit Anne Richardot au sujet du philosophe des Lumières, étranger aux comiques gesticulations du commun des mortels, il fait œuvre de dénonciation, presque de violence [...]. Le lieu éclairé qui l'abrite et d'où fuse son rire, signe non équivoque de la vérité qu'il détient, dessine la géographie de ce sage : un réduit lumineux, retranché¹². » Un tel constat reprend une idée répandue chez les penseurs de la tradition humaniste voulant que le rire exprime une domination — sociale, morale, intellectuelle. Suivant cette perspective, le rapprochement n'intervient jamais entre le rieur et l'objet de sa dérision, mais uniquement entre les rieurs, réels ou imaginaires, censés partager un même idéal, une même position de force. Ainsi, aux yeux de Cicéron, le rire sert avant tout à désigner l'inconvenance ou l'indignité; pour Quintilien, il permet de se glorifier par rapport à celui qui souffre

12. Anne Richardot, *Le rire des Lumières*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 58.

« d'une faiblesse ou d'une infirmité méprisable¹³ » ; Laurent Joubert, dans son *Traité du ris* (1579), estime que le rire est suscité par une chose « laide et meséante, indigne toutefois de pitié et compassion¹⁴ » ; Hobbes, dans les *Éléments de loi* (1640), ne modifie guère le constat : « la passion du rire n'est rien d'autre qu'une gloire soudaine, et dans ce sentiment de gloire, il est toujours question de se glorifier par rapport à autrui, de sorte que lorsqu'on rit de vous, on se moque de vous, on triomphe de vous et on vous méprise¹⁵ ».

Dans leurs études sur le rire, Baudelaire et Bergson font écho à cette tradition tout en cherchant à l'infléchir. Pour Baudelaire, le rire ne se présente plus comme une occasion de se rassurer sur sa propre supériorité, mais comme le moyen de maintenir temporairement l'*illusion* de cette supériorité : en même temps qu'il souligne la grandeur de l'homme, le rire ne cesse en effet de souligner sa « misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception¹⁶ ». Si Bergson insiste lui aussi sur la différence entre le rieur et l'objet de son rire, il congédie cependant le critère moral, dont Baudelaire n'avait fait que relativiser l'application. Pour lui, ce n'est pas l'indignité qui suscite le rire, mais le décalage — perceptif, spatial, cognitif — qui se trouve révélé entre celui qui sait et celui qui ne sait pas, entre celui qui se sait vivant et celui qui, peut-être à son insu, n'est plus qu'un mécanisme. Ici, c'est l'ignorance, voire l'innocence — et non plus la faute — de celui qui tombe qui suscite le rire : « un personnage comique est généralement comique dans l'exacte mesure où il s'ignore lui-même. Le comique est *inconscient*¹⁷. »

Par-delà leurs différences, ces diverses conceptions ne s'éloignent jamais beaucoup de l'évocation homérique des dieux se moquant, depuis les hauteurs de leur balcon métaphysique, des malheurs d'Héphaïstos, ou encore, dans un ordre à peine différent, de la position des spectateurs de la comédie, qui se repaissent en toute impunité des travers de

13. Quintilien, *De l'institution oratoire* (trad. Jean Cousin), Livre VI, Paris, Les Belles lettres, « Collection des Universités de France », 1976, p. 72.

14. Laurent Joubert, *Traité du ris, contenant son essence, ses causes et merveilleux essais curieusement recherchés, raisonnés & observés*, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 18.

15. Thomas Hobbes, *Éléments de loi naturelle et politique* (traduit de l'anglais par Arnaud Milanese), Paris, Éditions Allia, 2006, p. 72.

16. Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1954, p. 716-717.

17. Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1991, p. 13. Nous soulignons.

quelques sous-hommes. Il ne nous est pas possible, dans le cadre restreint de cette introduction, de voir si les penseurs de la tradition humaniste ont défini le rire uniquement à partir de leur expérience du théâtre comique ou des propositions d'Aristote, elles-mêmes tributaires de la comédie, même si plusieurs indices, dont Quentin Skinner a récemment fait état¹⁸, vont en ce sens. Ce qui est sûr, en tout cas, c'est que la comédie a exercé une influence déterminante sur la pensée de Baudelaire et de Bergson. Le rire qui intéresse Bergson, c'est celui qui jaillit à la vue de la « grimace de pitre », du « quiproquo de vaudeville », « d'une scène fine de comédie¹⁹ ». Et quand il évoque l'exemple fameux de l'homme qui trébuche en tentant de traverser la rue²⁰ — un exemple que Baudelaire emploie déjà et dans des termes à peine différents —, Bergson suppose et présume, comme si cela allait de soi, que la réaction naturelle du passant témoin de l'incident consisterait à rire de bon cœur de la chute comme s'il s'agissait d'une pitrerie de clown ou d'une pantalonnade. Ne pourrait-on pas plutôt penser que la réaction spontanée de ce passant consiste, non pas à se désolidariser par la moquerie, mais à s'assurer que le pauvre homme, après être tombé, ne soit pas de surcroît renversé par une voiture ? Il semble qu'aux yeux du philosophe, la rue soit l'équivalent d'une scène de théâtre, ou alors que la fréquentation du théâtre comique, sans qu'il y ait fait bien attention, lui ait « inculqué » un certain nombre de réactions et d'attentes. Si Baudelaire, quant à lui, prend bien soin de se distancier de l'héritage du comique français — des œuvres de Molière et Voltaire notamment, qu'il désigne comme relevant du comique « significatif » (c'est-à-dire d'un comique rationnel, « qui vise naturellement et directement à l'utilité²¹ ») —, il ne peut pourtant se passer de la référence théâtrale : il

18. Voir notamment Quentin Skinner, « Hobbes and the Classical Theory of Laughter », dans Tom Sorelle et Luc Foisneau, *Leviathan After 350 Years*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 139-166 ; « La philosophie et le rire », *Conférences Marc Bloch*, 2001, en ligne : <http://cmb.ehess.fr/document54.html>.

19. Henri Bergson, *op. cit.*, p. 1-2.

20. « Un homme, qui courait dans la rue, trébuche et tombe : les passants rient. On ne rirait pas de lui, je pense, si l'on pouvait supposer que la fantaisie lui est venue tout à coup de s'asseoir par terre. On rit de ce qu'il s'est assis involontairement. Ce n'est donc pas son changement brusque d'attitude qui fait rire, c'est ce qu'il y a d'involontaire dans le changement, c'est la maladresse. Une pierre était peut-être sur le chemin. Il aurait fallu changer d'allure ou tourner l'obstacle. Mais 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 chose. C'est pourquoi l'homme est tombé, et c'est de quoi les passants rient », *ibid.*, p. 7.

21. Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 722.

marque simplement sa préférence pour le burlesque. Le rire qui jaillit de la bouche des personnages de la pantomime anglaise peut être compris comme la célébration, morale et esthétique, de l'absence d'ordre ou d'équilibre. Le « comique absolu²² » défini par Baudelaire est plein d'une violence propre à donner le vertige, qui fait que les Léandre, Cassandre, Pierrot et autres héros de comédie « ressemblent à des moulins à vent emportés par la tempête », « sautent les uns par-dessus les autres²³ », nous transportent loin de la vie, à la frontière ténue séparant le réel du merveilleux.

À ce stade de la réflexion, on peut se demander si le modèle du spectacle comique ou burlesque rend compte du rire dans toute sa complexité, ou s'il correspond du moins au rire tel qu'on en fait l'expérience dans ce que l'on pourrait appeler, faute de mieux, la vie ordinaire, cette vie que le roman s'est donné pour tâche de représenter. Car dans le cours de cette vie ordinaire, le rieur et l'objet de sa moquerie ne sont pas séparés, nous semble-t-il, par une frontière claire pas plus que leurs rapports ne sont régis par les modalités de la représentation comique. Le rire tel que le roman et la vie nous en offrent l'expérience ne produit pas seulement de la distance et de la supériorité, c'est-à-dire, plus généralement, de la différence ; il produit aussi de l'identité.

L'ambiguïté du rire romanesque

Pour bien comprendre la nuance que nous voulons signaler, il convient de nous intéresser aux particularités de la comédie, dont nous avons déjà pu apprécier l'influence qu'elle exerce sur les penseurs du rire. La comédie se présente comme le genre communautaire par excellence : à l'exception du travail d'écriture proprement dit, tout, depuis la réécriture et la mise en scène jusqu'au dispositif de représentation et de réception, relève de l'entreprise collective. Cette nécessité touche aussi les thèmes et l'intrigue : la comédie représente le plus souvent, à travers un couple d'amoureux, une communauté menacée dans ses possibilités de renouvellement. La comédie typique se solde par leur triomphe à l'occasion d'un mariage qui leur était jusque-là refusé ; elle se conclut par une fête qui convie à la réconciliation. En somme, la conclusion de la comédie correspond toujours, comme le signale

22. *Ibid.*, p. 727.

23. *Idem.*

Northrop Frye, à l'avènement d'une sorte de printemps : elle célèbre la vie et l'avènement d'une nouvelle génération ; la loi du père — souvent représentée par un vieillard dans toute sa raideur caractéristique — se trouve supplantée par la loi du fils²⁴. La tragédie, nous le soulignons au passage, convie quant à elle à une célébration « négative » de la vie communautaire : dans le déchaînement du malheur, à l'occasion de ce qui revêt les apparences d'un sacrifice expiatoire, la Cité se trouve purgée de ce qui menaçait son équilibre et sa pérennité ; la loi du père — une loi qui peut être celle du destin, celle des dieux ou celle du plus fort — triomphe sur la loi du fils.

Quoi qu'il en soit, et c'est l'essentiel, la comédie et la tragédie représentent des univers où la différence pose problème, des univers où c'est la différence *en tant que problème* qui s'inscrit au cœur de l'intrigue. Si la tragédie sacrifie la différence, identifiable à un bouc émissaire, conformément à cette « loi d'airain », écrit Michel Meyer, « qui veut que rien ne contrevienne à l'identité de ses membres, donc de l'ensemble²⁵ », la comédie, quant à elle, met en scène une différence qui n'est pas perçue comme telle par l'un ou l'autre des protagonistes. Celui-ci prend pour du même ce qui est en réalité autre : toute comédie est fondée sur le principe d'un délai ou d'une incapacité du ou des personnages visés à voir la différence. La comédie s'écrit aux dépens de ce retardataire — et célèbre par le fait même ceux qui, au contraire, ont aperçu cette différence, en ont pris leur parti. Or ce qui fait de la comédie une comédie, c'est que la différence représentée n'y est jamais qu'une différence temporaire, destinée à se résorber dans la conclusion heureuse qui célèbre l'unité enfin retrouvée.

Mais qu'en est-il du roman ? Lui n'apparaît pas comme un genre communautaire, mais comme un genre intime, confidentiel, qui, du moins avant que son triomphe dans la modernité récente en fasse un art d'importance et qu'il se trouve investi de responsabilités nouvelles, ne s'est pas donné pour mission de représenter les aspirations ou les luttes d'une communauté. Pour Hegel, faut-il le rappeler, l'émergence des formes romanesques convie à la « dissolution » progressive de l'art

24. Northrop Frye, *Anatomie de la critique* (trad. Guy Durand), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, p. 199 et suiv.

25. Michel Meyer, *Le comique et le tragique. Penser le théâtre et son histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 19-20.

romantique et de sa communauté spirituelle²⁶. Dès les premiers romans, grecs et latins, apparaissent de jeunes amoureux qui rompent avec la communauté des hommes, hostile à leur union, et qui cherchent refuge ailleurs, en comptant sur le secours de la transcendance. Dans le roman moderne, et les exemples nous semblent innombrables, ce n'est pas le principe communautaire qui l'emporte ou se trouve célébré, mais le principe individuel, qui fait l'objet de l'idéalisation ou qui est montré comme la victime injuste d'un monde qui n'a pas su le comprendre, lui faire une place. Dans le roman, il ne s'agit plus de sacrifier la différence, de l'écarter du groupe ou de la résorber en lui, mais de trouver une manière de l'acclimater, de lui permettre de s'épanouir. C'est que le monde que découvre le roman — qui est *son* monde ou celui au sein duquel il gagne en importance — est un monde où la différence fait de moins en moins problème, un monde où les triomphes — de la loi du père sur celle du fils, ou de la loi du fils sur celle du père — se font de plus en plus malaisés, ou alors ne se font jamais sans arrière-pensée, sans la conscience d'un renversement possible, le roman ayant, en vertu de l'abondance de temps dont il dispose, la capacité de représenter le changement, de défaire ce qui a été fait, d'ébranler ce qui paraît immuable. Voilà d'ailleurs le problème du roman — qui est peut-être le problème de tout art qui s'épanouit en des temps démocratiques —, celui d'un monde où la différence ne cesse de s'amenuiser, au point où les signes qui permettaient jadis de la circonscrire en sont eux-mêmes venus à faire défaut, si bien que pour la révéler, il faut la traquer avec une attention de plus en plus grande.

Le problème du roman dans sa forme moderne consiste non pas dans une différence qu'il s'agirait de combattre, mais dans le spectre d'une absence de différence, dans ce qu'Isabelle Daunais désigne comme « l'implacable unicité du monde de l'indifférenciation²⁷ » vers laquelle le roman se dirige sans jamais l'atteindre tout à fait, mais sans qu'il lui soit possible de s'en écarter. Le monde que découvre le roman est un monde où tout peut finir par se ressembler, où tous peuvent en venir à se confondre, un monde où il devient difficile d'isoler un personnage en fonction d'une irréductible singularité. D'ailleurs, dans le roman moderne, il est frappant de constater que les conflits et les

26. G. W. F. Hegel, « L'art romantique », dans *Esthétique* (trad. Jean Hippolyte), tome 5, Paris, Aubier-Montaigne, 1964, p. 50.

27. Isabelle Daunais, « Le personnage et ses qualités », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005, p. 22.

rivalités surviennent moins entre des idées ou des êtres trop différents qu'entre des idées ou des êtres trop semblables. Le monde du roman est un monde où les héros n'ont besoin d'aucune opposition véritable pour perdre ou se défaire, un monde où les gains sont incomplets, provisoires, où le haut et le bas, le noble et le vulgaire, le sublime et le prosaïque, plutôt que d'être éloignés comme le sol du firmament, se côtoient presque familièrement. Si elles continuent d'exister et de produire du sens, ces oppositions correspondent de plus en plus à des catégories abstraites et irréalisées, qui en viennent à se contaminer les unes les autres.

C'est cet inextricable entrecroisement qui explique la présence abondante, dans la littérature des *xix^e* et *xx^e* siècles, d'un comique qui ne fait plus rire, ou d'un rire qui s'apparente à un cri tragique, et qui prend des airs de plus en plus sombres. Dans *La peau de chagrin*, au sujet de ses jeunes héros désargentés, réunis à l'occasion d'un improbable banquet, Balzac écrit : « Entre les tristes plaisanteries dites par ces enfants de la Révolution [...], et les propos tenus par de joyeux buveurs à la naissance de Gargantua, se trouvait tout l'abîme qui sépare le dix-neuvième siècle du seizième. » Et d'ajouter : « [Le siècle de Rabelais] apprêtait une destruction en riant, le nôtre riait au milieu des ruines²⁸. » Le rire de désespoir, le rire de l'agonisant, le rire de la ruine, c'est aussi celui de nombreux héros de Victor Hugo. Pensons au « rire de force » de Gwynplaine, auquel Maxime Prévost a consacré une étude importante²⁹, *L'homme qui rit* non par sa propre volonté ou pour son bon plaisir, mais parce que son visage a été déformé en un horrible rictus ; pensons également au rire lugubre et satanique de Jean Valjean, surgissant dans la solitude malheureuse, alors qu'il subit l'injustice du bagne. Pensons à la figure du clown triste, si fréquente dans la littérature de la seconde moitié du *xix^e* siècle, alliance dérisoire du rire et du malheur. Et que dire du rire strident, hystérique du Caligula de Camus, du rire noir de Bardamu et du rire vide, inquiétant de la foule réunie à l'occasion de l'audience de Joseph K. ? Bakhtine, en son temps, n'avait sans doute pas tort de conclure à la dégénérescence du rire, à son épuisement, qui ne pouvait rappeler que bien timidement l'éclat assourdis-

28. Honoré de Balzac, *La peau de chagrin*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1974, p. 81.

29. Voir Maxime Prévost, *Rictus romantiques. Politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2002.

sant des romans de Rabelais³⁰. C'est que la conscience du personnage romanesque moderne lui permet de plus en plus difficilement de faire entendre le rire joyeux, franc des géants rabelaisiens. Elle l'empêche de se dégager tout à fait de ce dont il rit, d'en jouir comme d'un plaisir innocent : à l'ère du soupçon, cet autre dont je ris, ou celui que je considère comme un autre pour mieux en rire, pourrait très bien n'être nul autre que moi-même, qu'une partie ignorée de moi-même. C'est à l'expérience d'un tel soupçon, d'une telle ambiguïté que nous convie le rire romanesque.

Présentation des articles

Dans une étude portant sur *Meraugis de Portlesgues*, un roman en vers du XIII^e siècle de Raoul de Houdenc, Isabelle Arseneau met précisément en évidence la faculté « autocritique » du rire romanesque. Pour Arseneau, le roman médiéval est en effet « pris entre une envie de rire de soi et celle de rire des autres », en vertu du paradoxe que nous avons mis en évidence qui veut que le rire puisse se retourner contre celui qui le fait entendre. Par le jeu avec les procédés narratifs et la théâtralisation du monologue intérieur où la « voix » du personnage se dédouble pour fournir à ses propres questions des réponses loufoques, Arseneau montre que le roman de Houdenc, et plus largement le roman de cette période, non seulement témoigne de la conscience de ses propres mécanismes, mais il établit avec le lecteur une connivence qui redouble l'effet comique.

Mawy Bouchard propose une analyse des romans de Rabelais qui part du point de vue du lecteur, plus précisément des données socio-historiques qui ont présidé à leur réception au XVI^e siècle. Elle montre

30. Selon Bakhtine, le rire a connu dans le roman moderne une marginalisation progressive, qui lui aurait fait perdre sa valeur de conception du monde : « L'attitude du XVII^e siècle et des siècles suivants à l'égard du rire peut être caractérisée de la façon suivante : le rire ne peut être une forme universelle de conception du monde ; il ne peut que concerner certains phénomènes partiels et partiellement typiques de la vie sociale, des phénomènes d'ordre négatif ; ce qui est essentiel et important ne peut être comique ; l'histoire et les hommes qui l'incarnent (rois, chefs d'armée, héros) ne peuvent être comiques ; le domaine du comique est restreint et spécifique (vice des individus et de la société) ; on ne peut exprimer dans la langue du rire la vérité primordiale sur le monde et l'homme, seul le ton sérieux est de rigueur ; c'est pourquoi dans la littérature on assigne au rire une place parmi les genres mineurs, dépeignant la vie d'individus isolés ou des bas-fonds de la société ; le rire est soit un divertissement léger, soit une sorte de châtiment utile dont la société use à l'encontre des êtres inférieurs et corrompus », Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 88.

que la configuration particulière de l'œuvre rabelaisienne permet de réconcilier les positions apparemment contradictoires de Bakhtine et de Pavel, le premier défendant la conception d'un roman antagoniste, rebelle, tourné vers le rire et la subversion carnavalesque, le second insistant sur le souci de la lisibilité et de l'accessibilité par le plus grand nombre qui de tout temps aurait animé le genre. Bouchard montre qu'à la Renaissance, les romans de Rabelais se servent de leur position antagoniste pour atteindre le plus grand nombre : le rire qu'ils font entendre favorise l'intégration de multiples perspectives, ce qu'elle appelle le « plurilinguisme narratif ». Cet éclatement, qui représente ici une forme d'ouverture, permet de superposer les divers niveaux de sens et de faire cohabiter les contraires, « qualité » qui non seulement permet l'adhésion du plus grand nombre, mais favorise l'émergence d'une nouvelle définition de la nature humaine.

Cette nouvelle conception de l'être humain n'est sans doute pas étrangère à l'apparition d'un phénomène qui intéresse au plus haut point Laurence Sterne : l'humour, et plus particulièrement celui qu'il découvre dans l'œuvre de Cervantès. Dans son étude, qui cherche à apprécier la nature de la « dette » de *Tristram Shandy* à l'égard de *Don Quichotte*, Yen-Mai Tran-Gervat s'intéresse à une forme inédite de rire qui naît de la parodie : le « rire d'inclusion ». Contrairement à la satire, où le rieur se coupe de son objet pour mieux en souligner les défauts ou l'indignité, la parodie maintient un équilibre délicat entre la mise à distance et « l'intégration de l'autre en soi », entre le détachement et la compassion. Tran-Gervat montre que cet équilibre ne peut être produit que si le roman, en même temps qu'il se donne à voir comme jeu formel, comme structure et comme texte (caractéristiques propres à ce que la critique anglo-saxonne appelle le « *novel* »), permet aussi au lecteur de goûter au plaisir de l'imagination et de l'identification (caractéristiques du « *romance* »).

Contrairement au Siècle des lumières, qui peut compter sur les œuvres comiques et humoristiques de Sterne, Diderot et Voltaire, le XIX^e siècle, affirme Maxime Prévost, est assez peu enclin au rire. Le romantisme affiche en effet une « profonde méfiance » « à l'égard du rire et de la gaieté », méfiance dont l'œuvre de Victor Hugo est emblématique. Chez lui, le rire est aussi bien le signe de la cruauté et de la perversité que l'expression de l'impuissance et de l'aliénation. Cette représentation n'est pourtant pas exempte de contradiction ou de paradoxe, ainsi que Prévost le montre à partir de l'exemple de *L'homme*

qui rit. Dans ce roman, Hugo veut tout à la fois accabler les rieurs et faire rire néanmoins. Pour ce faire, le romancier s'adresse à celui qu'il appelle le « lecteur pensif », un lecteur « qui entend à rire, malgré qu'il tienne entre les mains un réquisitoire contre la joie ». Prévost propose notamment de voir dans le personnage d'Ursus une subtile caricature du romancier hugolien, qui se présente à la fois comme le lieu de la parodie et de l'autodérision.

Philippe Zard montre que la critique entretient au sujet de l'œuvre de Kafka un préjugé semblable à celui qui prévaut pour le XIX^e siècle : de manière générale, on estime que l'auteur du *Procès* et de *La métamorphose* n'entend pas à rire, que son œuvre exprime l'angoisse torturée de l'être aux prises avec l'absurdité du sort. Pourtant, estime Zard, les œuvres de Kafka sont remplies « de moments de bouffonnerie et de non-sens ». Il va même plus loin : l'humour est selon lui la « maladie auto-immune de l'œuvre kafkéenne ». S'inspirant d'une remarque de Walter Benjamin voulant qu'on ne puisse apprécier pleinement l'œuvre de Kafka à moins d'avoir saisi les aspects comiques de la théologie juive, Zard contribue à définir ce que l'on pourrait appeler une « ontologie » du roman, dont le cadre « *a priori*, écrit-il, est le non-sérieux ». Entre le rire théologique et le rire romanesque, il signale un point commun, essentiel : « l'exil de Dieu ».

Se fondant entre autres sur les travaux de Philippe Zard sur le donquichottisme dans les romans d'Albert Cohen, Mathieu Bélisle propose une analyse du personnage de Solal dans *Belle du Seigneur*. Selon lui, l'intérêt de Solal réside dans la « conscience comique » qu'il partage avec l'auteur et le lecteur, conscience qui lui permet de jeter sur son aventure un regard distancié et moqueur. La possibilité pour le personnage de rire de lui-même, alors même qu'il se trouve « engagé » dans l'action, n'est toutefois pas sans conséquence : il ne s'agit plus pour lui de savoir s'il peut rire ou non d'un autre, fût-il semblable à lui, mais de décider s'il peut « rire de soi comme d'un autre », au point de se désolidariser de sa propre personne. La vie intérieure peut-elle, sans dommages, devenir le théâtre de l'affrontement entre la nécessité de l'autodérision et le besoin de demeurer solidaire de soi-même ? D'où la présence, dans l'œuvre de Cohen, d'un rire amoindri, inquiet, que Bélisle propose d'appeler le « rire perplexe ».

Michel Biron propose de voir dans le rire des grands romans québécois des années 1960 (*Le libraire*, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, *Le ciel de Québec*) l'une de leurs caractéristiques essentielles. Le rire qui se

fait entendre n'est pas un rire de fête, ce rire carnavalesque qui abolit toute distance et régénère la vie de la communauté, mais bien *un rire de tête*, l'expression d'une « ironie privatisante », à l'instar de celle qui permet à Hervé Jodoin d'observer avec un air de moquerie les ridicules de la petite société de Saint-Joachim. Cette hypothèse donne l'occasion à Biron de revenir sur certains travaux critiques d'importance (ceux d'André Belleau, notamment, sur le carnavalesque dans le roman québécois) pour les nuancer et en relativiser la portée. Le rire de tête, conclut-il, est un rire intérieur, subtil, qui témoigne moins de l'affirmation du « nous » que de l'expression d'un « je » dissident.

Dans sa célèbre étude sur l'œuvre de Rabelais, Bakhtine concluait que la modernité présidait à la « dégénérescence » du rire, qui ne pouvait plus exprimer une vision de l'existence généreuse et entière, mais se trouvait réduit, affaibli. C'est cette idée que l'étude d'Élisabeth Nardout-Lafarge consacrée à l'œuvre de Réjean Ducharme contribue à illustrer. Par « l'effet d'accumulation, de surplus, d'excès », le rire de Ducharme témoigne en effet d'une usure qui confirme la disparition du « vrai » carnavalesque. Nardout-Lafarge constate que l'usage de la « mauvaise blague » (le calembour, le mot-valise, la métanalyse) s'amplifie et se systématisé au fur et à mesure que l'œuvre progresse, si bien qu'il faut parler de romans « doublement risible[s] », c'est-à-dire à la fois comiques et ridicules, remettant en cause toute conception sérieuse du roman, opposant au poids insoutenable de la littérature instituée la liberté de l'écriture.

En complément à ce dossier, Thomas Pavel propose une lecture de *L'art du roman* de Kundera, étude qui coïncide avec le vingt-cinquième anniversaire de la publication du célèbre essai et avec l'entrée de l'œuvre du romancier dans la collection de La Pléiade. Pavel insiste particulièrement sur la valeur de l'ironie, dont la présence apparaît comme le signe distinctif des œuvres des romanciers chers à Kundera (Cervantès, Richardson, Sterne, Diderot, Balzac, Flaubert, Proust, Mann) et permet de mettre en lumière, au sein des œuvres, le décalage entre l'identité du personnage et son action, entre les attentes et les résultats, entre l'idée qu'il se fait de lui-même et la difficulté qu'il éprouve à s'en rendre digne. Pour Pavel, si la mise en évidence de ce « déficit » est une « grande source » d'humour, elle est surtout l'occasion de rappeler que le personnage romanesque, y compris jusque dans ses incarnations les plus dérisoires, ne saurait jamais se passer de l'idéal qui guide son existence.