Fonctionnement du discours humoristique dans le texte littéraire. Le cas de l'œuvre romanesque d'Amélie Nothomb

Souâd BENALI
Université d'Oran, Algérie

Abstract: The Humorous Speech used in the novels of the Belgian writer Amelie Nothomb is a critique of literary material reuse, based on a stra-tegy to reactivate the statement in a new context for humorous effect, generally demeaning and provocative. The Humorous Speech intertextual depletes several figures including: literary works cited, and materials analysis undetermined: genres, discourse, style, tone.

Keywords: discourse, genres, tone, effect, strategy.

Le discours humoristique employé dans les romans de l'auteure belge Amélie Nothomb correspond à une réutilisation critique de matériau littéraire, basé sur une stratégie de réactivation de l'énoncé dans un nouveau contexte, visant un effet humoristique, généralement rabaissant et provocateur.

Le discours humoristique épuise plusieurs figures intertextuelles à savoir: œuvres littéraires citées, et matériaux d'analyse indéterminés: genres littéraires, discours, style, tonalité, etc. Ce réemploi enrichit les romans d'Amélie Nothomb, les assoit sur de bonnes bases pour leur attribuer une grande crédibilité littéraire.

Textes antérieurs, et techniques littéraires fonctionnent dans un contexte moderne voire contemporain, Nothomb se sert pour le fait le 'Discours humoristique' qui tend à critiquer les

BDD-A17799 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:33 UTC)

figures génériques traditionnelles, ré-exploitant des textes anciens dans des contextes nouveaux pour démontrer leur dysfonctionnement.

Ce discours conjugue ses objectifs, il se bâtit sur ce qui a été précédemment construit, il mise sur l'incongruité liée à l'effet humoristique, sans omettre la mise en opposition du matériau original et de sa réactivation critique dans le texte nothombien.

L'effet humoristique naît de ce décalage. Une perpétuelle opposition est mise en œuvre par la romancière qui n'exclut pas non plus une certaine contiguïté ressentie en effectuant une lecture critique des romans d'Amélie Nothomb.

Cette ambivalence technique qu'emploie Nothomb comprend un désir d'initiation (rapprochement des deux textes ancien et nouveau) et une volonté de subversion (rabaisser et détruire le texte originaire pour en construire un nouveau: le sien).

Il s'agit là d'une relation intertextuelle qui oscille entre dépendance et indépendance et rattache les deux textes ou techniques littéraires.

Le texte de Nothomb épuise sa force de ses prédécesseurs, il détient des rapports de forces avec les textes antérieurs, tout comme la réaction de son personnage problématique devant son interlocuteur direct qui demeure tantôt attaqué et victime, tantôt attaquant et bourreau.

L'effet humoristique produit naît de ce réemploi subversif et inattendu, créant un décalage entre ce qui est désormais présenté au lecteur et ce qui a été intériorisé par cet avide consommateur.

Le discours humoristique doit créer son propre équilibre entre l'interpellation d'un matériau antérieur (texte ou technique), appartenant à la communauté et la tentative risquée d'un remplacement du texte nothombien (le texte cible).

La tache de la romancière est complexe puisqu'elle tente à travers des écrits de prendre pour objet l'analyse littéraire (d'où les noms des personnages; Prétextat-Texel Textor) sous un prétexte fictif.

BDD-A17799 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:33 UTC)

La dénonciation d'un monde absurde développé dans la fiction n'est qu'un motif pour l'énonciation d'un discours savant et doublement tranchant: 'le discours humoristique'.

Ce dernier semble tantôt rabaissant et dénigrant de l'Autre (personnage ou matériau littéraire), tantôt valorisant et transcendant toute structure, dite infaillible: (structure sociale et structure textuelle…).

La métatextualité[1] est la notion créée par Gérard Genette pour désigner le discours critique sur un texte donné, alors que la métafiction[2] est le concept forgé par Margaret Rose pour définir le refonctionnement générique dans le texte cible, ayant pour but la réflexivité.

Nous remarquons que Amélie Nothomb se sert de 'métatextualité' et de 'métafiction' pour donner naissance à une écriture nouvelle qui oscille entre la critique discursive et celle qui s'acharne sur les genres littéraires.

Elle nous présente sous un nouvel aspect le roman autobiographique dans: LSA- MDT- SET- BDLF, reflétant un conflit interne qui exerce une pression sur l'auteure et qui se trouve désormais extériorisé, évacué grâce à la parole dans l'espace de l'écriture. Amélie Nothomb opte pour le 'métadiscours'[3].

Le discours humoristique n'accorde pas beaucoup d'importance au niveau de l'histoire qu'il prend pour prétexte pour asseoir une nouvelle version de choses.

L'ultime intérêt va à la narration sur laquelle l'auteure et par le biais d'un narrateur, plus ou moins présent, va agir au niveau contenu et du contenant de la fable contée.

[1] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, pp.11-12.

[2] Margaret Rose, *Parody / Meta – Fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, Croom Helm, Londres, 1979, p.197; Robert Scholes, *Fabulation and Meta-Fiction*, University of Illinois Press, Urbana.

[3] Maingueneau, Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, 1ère Edition, Hachette, Paris, 1987, p. 66.

BDD-A17799 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:33 UTC)

Le discours humoristique se fonde sur les propos entre les personnages qui dialoguent, sur les discours et même les descriptions faites par le narrateur s'adressant à son narrataire.

Dès lors, nous pouvons distinguer un triple écart: entre l'auteur et ce qu'il écrit, entre le texte écrit et son environnement (le contexte) et au sein du texte produit lui-même, d'où l'essence du décalage humoristique.

Pour déceler ces différents niveaux d'écarts, il faut se fier à une série d'indices repérable grâce à une analyse, touchant aussi bien l'univers de production du corpus et son rapport avec le contexte social dans lequel il est incrusté, la situation énonciative dans laquelle les propos inter-personnages sont produits, sans oublier l'impact des énoncés extérieurs, cités dans le nouveau texte (Texte cible).

Le discours humoristique, tel que nous l'analysons dans ce travail est produit par une instance qui tente une autocritique, une ridiculisation de l'Autre ou la transcendance d'une situation dépassant ses capacités mentales, ses appréhensions éthiques et logiques. Ceci débouchera sur la formation d'un jugement négatif, visant la cible en question. Pour détecter le discours humoristique, il n'est pas lieu de naïveté chez le récepteur. Le producteur sera par contre supérieur et narcissique parce qu'il tient les ficelles de ce théâtre de marionnettes, obligeant les autres instances à s'appliquer et à participer à ce jeu de rôles ou de postures d'énonciation.

Le spectateur sera donc un éventuel 'lecteur' complice de l'auteure, ou de l'un des personnages, lui faisant des clins d'œil en guise d'indice pour qu'il puisse cerner l'humour à thèse dans le discours proféré. La cible sera double:

1 – Un 'Autre': personnage second et allocutaire direct, généralement naïf et indifférent aux propos du locuteur.

2 – Une situation donnée qui reflète un contexte réel dans lequel se trouvent les interlocuteurs directs (les deux protagonistes fictifs), et qui vise un niveau plus important touchant les deux interlocuteurs indirects (auteure et lecteur) qui dialoguent à travers le texte nouveau texte 'cible'.

BDD-A17799 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:33 UTC)

Le garant de l'énonciation dans tous les écrits nothombiens demeure l'Auteure, créatrice 'Amélie Nothomb' qui s'attribue la tache d'écrivaine pour délimiter son champ de création et de créativité. Cette instance peut être confondue au 'Je' énonciateur, quand ce dernier se trouve occupant un statut de conteur-personnage dans ses écrits autobiographiques.

Dans les autres romans, le narrateur, rappelons-le, est un personnage comme un autre, fictif et chargé de conter et nous présenter la fable. Il porte en lui-même une grande responsabilité, surtout quand il se voit contraint de changer de modes de narration, ou de statuts, oscillant entre 'Conteur' et 'Personnage'. Plus le dédoublement narratif est important, moins le discours humoristique est fin. Son effet s'accroît et se multiplie.

Prenons à titre d'exemple le roman autobiographique BDLF, où la narratrice-personnage étant adulte juge la narratrice 'enfant' et lui fait des reproches.

Vu le genre autobiographique de ce roman, l'auteure exerce dans un autre temps sa propre critique 'autocritique', marquant une distanciation entre elle et elle-même dans des cadres temporels différents, en s'appuyant sur les deux instances citées (Amélie l'enfant et Amélie l'adulte). Il s'agit d'une autocritique déguisée en aveu:

> «*Je vivais une formidable aventure de la mémoire. J'avais vingt et un ans mais j'avais cinq ans. Il me semblait être partie pendant cinquante ans et c'était comme si je m'étais absentée qu'une saison.*» p. 231. BDLF

La romancière émane ses sentiments en redécouvrant son pays natal, le Japon à l'âge de vingt et un ans, après seize ans d'absence et de séparation. Elle bouscule dans des propos anéantissant toute valeur dite temporelle pour faire ressentir sa nostalgie.

Elle fait confirmer à son instinct de narratrice-personnage, touchée profondément par une expérience, et espérant partager ces valeurs et ces sensations avec le lecteur en faisant éclater la temporalité logique et linéaire.

BDD-A17799 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:33 UTC)

Elle s'est perdue, mais elle finit par se retrouver, en embrassant une seconde fois des repères géographiques et spatiaux.

Les annotations co-textuelles et les procédés stylistiques, tels que: les adjectifs superlatifs, l'oxymore, la comparaison aident le lecteur à s'orienter, découvrant une romancière qui se réclame d'une transparence extrême, portant des jugements d'une manières indirecte mais très expressive.

Quant à la question des points de vue, déjà abordée dans la première partie de ce travail, elle nous éclairera sur le statut qu'occupe le narrateur, ses diverses visions des choses qui peuvent éventuellement nous sensibiliser, en tant que lecteur, aux changements effectués lors de la narration.

La version du personnage qui raconte ses sensations, son état d'âme, le vocabulaire et les expressions employées peuvent remodeler l'idée première que s'est faite le lecteur.

Il sculpture sa propre vision du monde à travers celles des personnages, pendant la progression narrative.

Rien n'est fortuit, tout est construit pour que le lecteur ne reste pas indifférent, y participe inconsciemment et accomplisse un contrat, dit de lecture.

Le choix du point de vue est le domaine de l'auteure qui le voit comme atout pour servir une cause. Il n'est nullement gratuit si Amélie Nothomb adopte dans ses écrits autobiographiques une focalisation du type 'zéro', où elle s'énonce 'haut et fort', retraçant le trajectoire d'une expérience propre.

Ces romans nous proposent le récit d'une vie, celle de l'écrivaine en question où le 'Je' est une narratrice personnage, omnisciente et organisatrice des repères spatio-temporels. Cette narratrice pénètre dans les consciences des autres personnages pour nous faire part de leurs sentiments, c'est LSA- MDT - SET - BDLF.

- LSA: «*(…). Quand j'ai eu la syncope, c'est parce que Elena m'avait demandé de courir sans arrêt. Et elle l'a demandé parce qu'elle savait que j'avais de l'asthme et parce qu'elle savait que je lui obéirais. Elle voulait que je me sabote mais elle ne savait pas que j'irai si loin, parce que là, si je*

BDD-A17799 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:33 UTC)

vous raconte tout ça, c'est aussi pour lui obéir. Pour être complètement sabotée.» pp 121 –122. LSA

- MDT: «*Avoir trois ans n'apportait décidément rien de bon. Les Nippons avaient raison de situer à cet âge la fin de l'état divin.»* p.153. MDT

- SET: «*Le cas de monsieur Saito était très différent. Il semblait profondément ennuyé de cette histoire. J'avais pu m'apercevoir qu'il crevait de peur devant Fubuki: elle dégageait quarante fois plus de force et d'autorité que lui.*» p.131. SET

- BDLF: «*J'ai faim de Nishio-san, de ma sœur et de ma mère: j'avais besoin qu'elles me prennent dans leurs bras, qu'elles me serrent, j'avais faim de leurs yeux posés sur moi. J'avais faim du regard de mon père, mais pas de ses bras. Mon lien avec lui était cérébral.»* p. 52. BDLF

- Dans l'autre cas de figure, nous avons le point de vue d'un personnage, il organise les scènes à sa guise pour nous livrer sa propre vision des choses.

Le lecteur ne saura pas plus que ce qui est présenté par cette instance, car toute pénétration dans la conscience d'un autre protagoniste s'avère impossible.

Il partage seulement les connaissances du personnage focal qui est le narrateur dans le récit à la première personne: CAT- PEP- ATT - ANT- MER (le journal de Hazel seulement).

- Quant aux récits à la troisième personne, la focalisation peut s'effectuer sur un ou plusieurs personnages.

Nous retrouvons ce dernier cas dans les quatre romans restants, sans oublier MER dans lequel l'auteure change de point focal plusieurs fois dès l'incipit, proposant vers la fin du roman deux possibilités de clôture romanesque (cf. théorie de possibles romanesques), voici les romans écrits à la troisième personne: HDA- LCO- CDE- RDNP.

BDD-A17799 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:33 UTC)

Le changement volontaire du point de vue au sein d'un seul et même produit romanesque consiste en un procédé très efficace du discours humoristique.

Toute une philosophie, celle de l'auteure, émane des propos des personnages, prenant comme forme générique: le discours humoristique engagé autrement nommé: à visée(s).

Généralement, le lecteur perçoit l'effet humoristique après avoir constaté un décalage entre le point de vue du narrateur, et celui du personnage, mais ce cas est très élémentaire, voire évident dans tous les textes comiques.

Que peut-on dire lorsque ces deux instances se confondent, lorsque leurs propos s'avèrent opaques et impénétrables au premier lecteur ?

LSA: «*J'entends dire que la Chine est un pays communiste. Je vais analyser ça. (…). J'ai cinq ans et trop le sens de ma dignité pour demander aux adultes ce que cela veut dire (…). Ne nous emballons pas. Le communisme est ici, c'est certain, mais ne lui donnons pas un sens à la légère. (…). Je gambade à travers l'aéroport en tournant comme une toupie. Et brusquement, je tombe nez à nez avec le communisme*» pp. 9 -11. LSA

Dans ce passage, le discours humoristique réside dans l'écart narratif. Il fonctionne sur le décalage entre les deux points de vue de la narration:

- une narratrice adulte, Amélie Nothomb qui devient écrivaine et marque une distanciation avec les évènements racontés, tirés de ses souvenirs.

- une narratrice enfant, Amélie de cinq ans qui par son regard innocent et naturel nous délivre ses souvenirs à l'état pur. Elle embrasse strictement l'acte narratif dans cet extrait.

Double regard: celui d'une enfant, primaire, naturel, et innocent, et celui de l'adulte qui ne vient pas dissiper son erreur enfantine, soumettant le jeune personnage à un double ridicule: celui d'une instance narrative adulte ayant pris du recul et celui qui provoque le rire du lecteur.

BDD-A17799 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:33 UTC)

Le projet d'un tel roman autobiographique qui tente d'inculquer un savoir et de transmettre un gain d'expérience (roman didactique ou de formation) autorise le narrateur adulte à se montrer sadique vis-à-vis du jeune narrateur.

Dans le passage qui suit, extrait de l'autobiographie MDT, nous avons un exemple de curiosité enfantine lors de la découverte du monde qui nous entoure, ce passage est altéré de discours ironique vers la fin.

Le personnage-bébé, âgée de deux ans et demi s'identifie à Jésus- Christ, elle se crée un lien de contiguïté situationnelle et remet leur malheur commun (du bébé et de Jésus) sur leurs semblables: les humains:

MDT: «*Donc, Jésus était en train de mourir devant la foule - et personne ne venait le sauver! Ça me rappelait quelque chose. Moi aussi, je m'étais trouvée dans cette situation: être entrain de crever en regardant les gens me regarder.*

Il eût suffit que quelqu'un vint retirer les clous du crucifié pour le sauver: il eût suffit que quelqu'un vint me sortir, ou simplement que quelqu'un prévint mes parents. Dans mon cas comme dans celui de Jésus, les spectateurs avaient préféré ne pas intervenir. Sans doute les habitants du pays du crucifié avaient-ils les mêmes principes que les Japonais: sauver la vie d'un être revenait à le réduire en esclavage pour cause de reconnaissance exagérée. Mieux valait le laissait mourir que le priver de sa liberté.» pp 84-85. MDT

- Un des moyens les plus efficaces pour énoncer un discours humoristique est de recourir au discours indirect libre (DIL). Nous nous appuyons sur les propos d'Anne-Marie Paillet-Guth qui considère ce discours comme l'outil privilégié de l'écrivain pour confondre les statuts du narrateur et des personnages, et inscrire une certaine polyphonie au sein du récit:

- «Le discours indirect libre est un cas privilégié d'énonciation paradoxale, où la discrimination narrateur-personnage,

BDD-A17799 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:33 UTC)

adhésion-distanciation, n'est jamais aisée, et qui donne lieu à une ambiguïté savamment ménagée.»[4]

Nous citons Flaubert, père du roman moderne qui voit dans le DIL le moyen adéquat pour que l'auteur exprime ses idées et extériorise sa vision du monde à travers ses personnages et ses instances narratives: «C'est, dit Flaubert, le moyen le plus efficace qui permet à l'auteur de se transporter dans le personnage.»[5]

L'emploi du DIL est fréquent dans les écrits d'Amélie Nothomb. L'auteure dissimule ses idées derrière la multiplicité des voix de personnages.

Elle laisse entendre différentes voix à travers le discours d'un même énonciateur.

L'intérêt du DIL pour le discours humoristique réside dans son aspect d'irrepérabilité, car il se veut difficilement accessible au lecteur non averti et naïf.

Le discours indirect libre mêle les aspects et les caractéristiques des discours directs et indirects:

- CAT: «*Quand un obèse de soixante-dix ans meurt dans son lit, personne ne se pose de question*.» p.149

- ANT: «*L'orthographe donnait raison à Christa. (…), il était difficile de ne pas entendre le 'mal me dit' contenu dans ce toponyme.(…), je devais en savoir plus sur Antéchrista.*» p. 124.

Dans ces extraits, nous remarquons que les DIL ne sont pas introduits par des marques typographiques spéciales, ni de mots subordonnants, ni des verbes exprimant la pensée ou introduisant la parole.

Le DIL ne se sert d'aucun moyen explicite pour dégager une vision ironique, satirique ou parodique de l'énonciateur qui oscille par son statut entre personnage(s) et narrateur.

[4] Paillet-Guth, Anne-Marie, *Ironie et paradoxe. Le discours amoureux romanesque*, Honoré Champion, Paris, 1998, p. 313. Version remaniée d'une thèse de stylistique soutenue en 1993 à l'Université de Paris IV- Sorbonne.

[5] *Idem*, p. 313.

BDD-A17799 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:33 UTC)

Dans le premier extrait de CAT, le repérage du DIL sa fait grâce à l'emploi d'une forme impersonnelle qui traduit une vérité générale.

Une évidence ou un constat fait par le narrateur ayant été l'actant principal dans un récit d'aventure, faisant bénéficier son narrataire de sa propre expérience.

Le deuxième extrait nous présente le discours indirect libre comme étant un moyen d'intégration des remarques des personnages au sein du récit.

Tout intérêt du DIL réside dans cette fine fusion des propos des protagonistes et le commentaire du narrateur qui ne se dissocie pas des personnages protagonistes.

- Dans les deux extraits qui suivent, nous remarquons l'originalité de l'énonciation des propos d'autrui, l'énonciateur purement textuel se situe à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du personnage censé produire ces propos:

> - ATT: «*Il y quelque chose de mal digéré à propos de Quasimodo: (…). Quand il s'éprend d'Esméralda, on a envie de crier à la belle: 'Aime-le! Il est désarmant! Ne t'arrête pas à son aspect extérieur!' (…), mais pourquoi attendrait-on plus de justice de la part d'Esméralda que de Quasimodo? Qu'a-t-il fait d'autre, lui, que s'arrêter à l'aspect extérieur de la créature? (…): Quasimodo, c'est moi.*» pp.12- 13. ATT

> - CAT: «*Palamède Bernardin, lui, avait ce courage: il restait assis, ne regardant rien, l'air abruti et mécontent à la fois. Était-il conscient de la grossièreté de son attitude? Comment le savoir?*» p. 25. CAT

L'instance énonciatrice marque une distanciation entre le personnage et sa vision propre des choses. Il n'y a pas de marques linguistiques appropriées à ce genre de discours, ce qui accentue l'effet d'ambiguïté lorsqu'il s'agira de délimiter les frontières entre énonciateurs-personnages ou narrateur.

BDD-A17799 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:33 UTC)

Cette forme de discours exclut le ‘je’ et le ‘tu’, la subordination syntaxique tout en conservant l’intonation du discours direct.

L’ambiguïté stylistique voulue, l’indemnisation des frontières énonciatives, la polyphonie recherchée, provoquant une dissonance ironique.

Pour interpréter ce genre de discours, il faut procéder par: aborder la connaissance du contexte de production des paroles et des pensées émanées, rechercher des signaux énonciatifs qui servent d’embrayeurs aux paroles des personnages et qui font entendre plusieurs voix qui viennent rejoindre celle du narrateur.

Dans le second extrait, tiré des CAT, nous remarquons l’emploi de l’imparfait, temps commun à l’encadrement narratif, mais aussi au discours indirect libre: «Palamède Bernardin lui, avait ce courage: il restait… Était -il conscient ?»

L’imparfait permet le passage d’un registre à un autre, d’un simple constat au commentaire d’une situation, confondant les deux instances: Émile et le narrateur.

Les assertions et la structure emphatique qui débutent l’extrait: «Palamède Bernardin, lui, avait ce courage» est une sorte d’hypothèse employée par le narrateur, mais l’utilisation des attributifs péjoratifs: ‘abruti ‘et ‘mécontent’ rejoint celle du discours d’Émile, le personnage principal.

Par défaut d’omniscience de ce protagoniste, il s’exprime à travers un vocabulaire sélectif bien approprié, renforcé par une série d’interrogations rhétoriques à l’indirect qui clôture l’extrait.

Une multitude d’interrogations mine le premier extrait, tiré de ATT:

«*(…), mais pourquoi attendrait-on plus de justice de la part d’Esméralda que de Quasimodo? Qu’a-t-il fait d’autre, lui, que s’arrêter à l’aspect extérieur de la créature?…*» p.12.

Il s’agit d’un monologue d’Épiphane, parfaitement intégré à un discours narratif qui se fait oublier, mais aussi laisse entendre une argumentation du type philosophique.

Ce monologue relaie une double ‘énonciation, celle d’un personnage ancré dans le récit, mais qui passe au statut de nar-

BDD-A17799 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:33 UTC)

rateur, prenant une distance et se situant à l'extérieur des rouages narratifs.

Ce n'est que vers la fin de l'extrait, que le personnage reprend son statut d'actant pour s'assimiler et se rapprocher d'un personnage fictif 'Quasimodo', cassant toute confusion, il s'énonce: ' Quasimodo, c'est moi'.

Ce discours feint d'adopter pour mieux subvertir, reposant sur une dialectique d'adhésion et de disjonction qui définit l'ironie.

Il ne s'agit pas seulement d'une déstabilisation des normes ou un simple moyen d'agression de la doxa, c'est d'abord un détournement rhétorique qui fonctionne et se base sur l'antiphrase, la non-énonciation directe.

Il s'agit d'un discours implicite qui se glisse avec finesse dans les propos de personnage et de narrateur, tous les deux confondus.

L'ironie employée dans ce passage s'exprime à travers le double discours: le regard du personnage porté sur Quasimodo et la relation qui le liait à Esméralda, cachant celui du narrateur qui se moque d'un personnage passif qui tente de revivre l'expérience de ce personnage légendaire, misant sur son extrême laideur et son amour éprouvé pour une créature sublime.

Un regard caricatural du narrateur dénonce la sournoiserie déguisée d'Épiphane. L'exagération par l'utilisation des adjectifs superlatifs: horrible-, superbe-, etc.

Le caractère confus et vague du commentaire: «*Il y a quelque chose de mal digéré à propos de Quasimodo - il est censé nous montrer la supériorité de la beauté intérieure par rapport à la beauté visibl*e», ou les contradictions (beauté intérieure, beauté visible)-(une vieille édentée, une superbe bohémienne) - (l'âme pure, basse et corrompue): le narrateur prend une distanciation par rapport au personnage d'Épiphane pour nous livrer un diagnostic réel et fondé de ce protagoniste.

Le DIL permet de laisser de débiter des absurdités sans les rapporter à une énonciation explicite:

BDD-A17799 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:33 UTC)

- CAT: «*Au fond sa figure n'exprimait rien d'autre que la tristesse. Mais ce n'était pas la tristesse élégante que l'on prête aux Portugais, c'était une tristesse pesante, imperturbable et sans issue, car on la sentait fondue dans sa graisse*» p. 31.

- MER: «*(…), il marcha vers les deux jeunes femmes. (…). Il se rappela les paroles d'un sages éthiopien rencontré lors d'une escale africaine: ' L'amour est l'affaire des grands marcheurs'. (….). Ensuite, il courut jusqu'au bout de la flèche de la pierre qui marquait le lieu du suicide d'Adèle et se jeta à la mer*.» pp.181-182.

Ce discours fait porter le ridicule sur l'énonciation elle-même, prenons à juste titre les majuscules ironiquement anoblissant et traduisant l'emphase et le déférence circonstancielle:

MER: «*Découvrir une telle beauté, c'était guérir de tous ses maux pour contracter aussitôt une maladie plus grave encore et que la Mort en personne ne rend pas plus supportable. Celui qui la voyait était sauvé et perdu*.» p.148

CAT: «*En une heure, la maison est devenu la Maison. Elle ne coûtait pas cher, il n'y avait pas de travaux à faire. Il nous paraissait hors de doute que la chance avait tenu les rênes dans cette affaire*.» p.12.

CAT: «*Messager de la Grande Dame, je ne pris pas une faux, mais un oreiller. Je commis mon acte de compassion*.» p. 149.

- Quant aux écrits nothombiens où le 'je 'énonciateur se révèle narrateur et se confond à l'aveu, le DIL y est employé aussi pour inscrire la polyphonie, oscillant entre narrateur-personnage et auteure, fonctionnant sur l'adhésion-distanciation de l'instance énonciative malgré le caractère autobiographique de l'écrit.

«*La faim, c'est moi »* à la page 22 de BDLF n'est qu'un moyen efficace qui permet à Nothomb de se transporter dans une

BDD-A17799 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:33 UTC)

situation. Il est difficile de détecter les lieux communs entre l'Auteure et cet État naturel, d'où tout l'intérêt du discours ironique et le discours indirect libre 'DIL' qui mêle des spécificités du discours direct 'DD' et du discours indirect 'DI'.

La jeune Amélie, narratrice et principal personnage dans BDLF, est préoccupée par des problèmes littéraires et philosophiques engendrés par sa faim du savoir, sa curiosité maladive et incurable:

«*Qu'est-ce qu'une histoire, quand on a quatre ans? C'est un concentré de vie, de sensations fortes. Une princesse enfermée était torturée. Des enfants abandonnés étaient réduits à la misère la plus douloureuse (…). Quand Rimbaud, (…), évoque avec dégoût la poésie 'horriblement fadasse' de ses contemporains, sa revendication est celle du gosse qui exige du puissant, du vertigineux, de l'insupportable, de l'écœurant, du bizarre, car enfin, 'une musique savante manque à notre désir'. Le fond des histoires que je me racontais importait moins que la forme, qui jamais ne fut écrite (…).*» pp. 31-32. BDLF

L'extrait ci-dessus s'ouvre sur une interrogation basée sur un faux présent qui indique que le souvenir évoqué est lointain. L'auteure pouvait dire: «*Qu'est-ce que c'était une histoire, quand on avait quatre ans?*»: ce faux présent volontairement employé vise à rendre plus vivant le récit rétrospectif de cette enfance marquée.

Mis à la place du passé, ce présent feint l'importance du discours indirect libre.

La réponse à cette interrogation est donnée sous forme assertive, ayant comme contenant rhétorique l'accumulation pour appuyer et justifier le point de vue enfantin.

La combinaison du présent et du DIL entraîne une véritable polyphonie entre la vision des choses étant 'enfant' et celle d'une adulte qui prend une distanciation pour la juger et présenter la version enfantine sous un angle approprié.

La définition d'une histoire pour un enfant Amélie de quatre ans se limite à son contenu évoqué.

BDD-A17799 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:33 UTC)

Ces contenus formels cités dans cet extrait participent à donner en fait l'esquisse d'une transposition au DIL des pensées de l'enfant à quatre ans.

La seconde partie de l'extrait témoigne un savoir savant de l'instance énonciatrice, l'évocation de la philosophie rimbaldienne dessine les fines frontières qui existent entre la version enfantine des choses et la portée adulte, forgée et modelée pendant des années. Cette portée bénéficie d'un gain de savoir, d'expériences et de connaissances.

La citation de Rimbaud installe la vision de l'adulte qui ne se fie plus à son instinct, ni à son innocence. Contrainte de justifier son point de vue, de s'exprimer pour convaincre ses interlocuteurs. Amélie s'appuie sur une référence incontournable.

La superposition des deux voix illustre ironiquement la perception juste et instructive de l'enfant qui, comme une grande auteure, voit l'essence de «l'histoire» à travers le contact et l'exercice.

Les deux points de vue: Enfant et Adulte se rejoignent pour n'en faire qu'un. L'énoncé basé sur le DIL donne raison à la version enfantine, perçue instinctivement; la doxa adoptée sera celle d'un enfant de quatre ans et non pas celle des adultes qui balise les terrains de l'exploitation intellectuelle.

- Voici un extrait, tiré de MDT, qui reste l'écrit autobiographique le plus marquant d'Amélie Nothomb. L'auteure nous délivre le secret de son propre début d'existence sur cette terre. Anormal, le personnage principal, dès sa naissance, ne réagit pas comme un bébé ordinaire. L'extrait est structuré autour de deux thèmes: Dieu et le tube:

MDT: «*Les seules occupations de Dieu étaient la déglutition, la digestion et, conséquence directe, l'excrétion. Ces activités végétatives passaient par le corps de Dieu sans qu'il s'en aperçoive. (…). Dieu ouvrait tous les orifices nécessaires pour que les aliments solides et liquides le traversent. C'est pourquoi, à ce stade de son développement, nous appellerons Dieu le tube.*» p. 9. MDT.

BDD-A17799 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:33 UTC)

L'organisation du passage est assurée par la transition d'un thème à un autre, le passage du statut divin à un statut objectal.

Nous remarquons l'inégalité de ces deux ensembles thématiques, le second thème n'est énoncé que vers la fin de l'extrait, obéissant à une stratégie discursive bien déterminée, créant un contraste frappant, une chute descriptive de la situation du personnage.

Quant à l'énonciateur, il s'efforce d'effacer sa présence pour donner à voir l'objet de son énonciation. Cette absence n'est que provisoirement effectuée puisqu'il use du 'nous' pour désigner la collectivité, et l'entourage du bébé-tube.

En accordant plus d'attention au mécanisme d'énonciation, nous remarquons une prise en charge de l'ensemble de la description par une voix ambiguë qui reste indéfinissable, pouvant être celle de la narratrice-personnage, prenant du recul; ou celle d'un descripteur ou simplement d'un énonciateur qui se fait aussi métaphysicien par ses relevés subjectifs et emphatiques.

Abréviations des romans d'Amélie Nothomb, cités dans l'article:

Hygiène de l'assassin - Éditions Albin Michel, 1992: HDA
Le Sabotage amoureux - Éditions Albin Michel, 1993: LSA
Les Combustibles - Éditions Albin Michel, 1994: LCO
Les Catilinaires - Éditions Albin Michel, 1995 (pièce théâtral): LCA
Péplum - Éditions Albin Michel, 1996: EP
Attentat - Éditions Albin Michel, 1997: ATT
Mercure - Albin Michel, 1998: MER
Stupeur et tremblements - Éditions Albin Michel, 1999: SET
Métaphysique des tubes - Éditions Albin Michel, 2000: MDT
Cosmétique de l'ennemi, Éditions Albin Michel,2001: CDE
Robert des noms propres - Éditions Albin Michel, 2002: RDNP
Antéchrista - Éditions Albin Michel, 2003: ANT
Biographie de la faim - Éditions Albin Michel, 2004: BDLF
Acide sulfurique - Éditions Albin Michel, 2005: ACS
Journal d'hirondelle - Éditions Albin Michel, 2006: JDH

BDD-A17799 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:33 UTC)

Bibliographie

*** *Dictionnaire de la philosophie poétique*, 2ème édition, PUF, Paris, 1998.
ELGOZY, Georges, *De l'humour*, Denoël, Paris, 1979.
ESCARPIT, R, *L'Arc-en-ciel des humours*, Hatier, Paris, 1996.
ESCARPIT, R, *L'Humour*, «Que sais-je ?», PUF, Paris, coll. 1960.
ESCARPIT, R, *Lettre ouverte à Dieu*, Albin Michel, Paris, 1966.
FONTANILLE, J.; C. ZILBERBERG, *Tension et signification*, Pierre Mardaga, Liège, 1998.
GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, et alii, *Décrire la conversation*, PUL, Liège, 1987 (surtout Kerbrat-Orecchioni, "la Mise en places", pp. 319-352).
KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Implicite*, Armand Colin, Paris, 1986 (surtout p.196-252, pour les lois du discours et la théorie des faces).
KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Interactions verbales*, 3 vol., Armand Colin, Paris, 1992,
MAINGUENEAU, Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, 1ère Edition, Hachette, Paris, 1987,
MARGARET Rose, *Parody / Meta-Fiction: An Analysis of Parody as a Critical Miror to the Writing and Reception of Fiction*, Croom Helm, Londres, 1979.
PAILLET-GUTH, Anne-Marie, *Ironie et paradoxe. Le discours amoureux romanesque*, Honoré Champion, Paris, 1998. Version remaniée d'une thèse de stylistique soutenue en 1993 à l'Université de Paris IV- Sorbonne.
SCHOLES, Robert, *Fabulation and Meta-Fiction*, University of Illinois Press, Urbana.

BDD-A17799 © 2010 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:00:33 UTC)