



HAL
open science

L'humour en fantasy de jeunesse

Stephania Page

► **To cite this version:**

| Stephania Page. L'humour en fantasy de jeunesse. Littératures. 2020. dumas-03113555

HAL Id: dumas-03113555

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03113555>

Submitted on 18 Jan 2021

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.

L'humour en fantasy de jeunesse

Stephania Page

Directrice de mémoire : Anne Besson

M2 Littératures d'enfance et de jeunesse 2019-2020

UFR Lettres & Arts, Université d'Artois

Table des matières

Remerciements.....	2
Introduction.....	3
Première partie – Lexique et procédés : formes de l’humour en fantasy.....	17
1.1 L’onomastique	17
1.2 Les jeux de mots et doubles sens.....	27
1.3 Les métaphores et comparaisons	35
1.4 Les hyperboles et euphémismes.....	42
1.5 Les contrastes et inversions.....	52
Deuxième partie – Modalités et thématiques traitées : portée de l’humour en fantasy.....	62
2.1 La scatologie.....	62
2.2 L’humour noir.....	73
2.3 L’absurde.....	85
2.4 La parodie.....	100
Conclusion	116
Bibliographie.....	118
Corpus primaire	118
Corpus secondaire	118
Sur l’humour	118
Sur la fantasy.....	119
Sur la littérature de jeunesse / littérature générale	120
Sur les auteurs du corpus.....	121
Sitographie	121

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement les personnes qui ont contribué à la réalisation de ce mémoire.

Merci à Mme Anne Besson, pour son encadrement sans failles, sa bienveillance et son regard expert.

Merci à Mme Isabelle Olivier, qui a accepté de faire partie de mon jury.

Merci à toutes les enseignantes du Master Littérature de Jeunesse, dont les cours m'ont inspirée pour écrire mes propos.

Merci à Mme Virginie Douglas, qui m'a donné des conseils et m'a envoyé quelques ressources de sa plume.

Merci à Mme Audrey Alwett, qui a aimablement répondu à mon questionnaire sur son œuvre.

Merci à Mme Chantal Ricci, bibliothécaire à la médiathèque Victor Hugo de Montpellier, qui m'a facilité l'accès à certaines œuvres de jeunesse.

Merci à ma chère collègue de master Sandrine Trocmez, qui m'a encouragée pendant les moments difficiles.

Enfin, merci à ma famille et à mes amis pour tout le soutien qu'ils m'ont apporté.

Introduction

La fantasy s'est définitivement affirmée comme un genre majeur dans les différents médias actuels et dans l'édition contemporaine. Si André-François Ruaud la considère comme « la nouvelle figure de proue de l'imaginaire »¹ dans la littérature générale, Denise Escarpit affirme que « l'*heroic fantasy* [est] une source prolifique du récit pour la jeunesse »² et Anne Besson souligne « l'extraordinaire vitalité du genre »³ en littérature de jeunesse de par son expansion quantitative et sa tendance à se renouveler malgré son caractère assez homogène. Parmi son abondante production, il est possible de distinguer en particulier des ouvrages se servant de l'humour, selon des modalités diverses.

En effet, la fantasy est riche en situations et détails magiques, parfois extravagants, en mondes et géographies parallèles, en peuples imaginaires au caractère bien trempé et créatures extraordinaires, en possibilités d'invention langagière, ne serait-ce que par les néologismes nécessaires pour rendre compte d'objets merveilleux inexistantes dans notre réalité plus prosaïque. Il y a donc là un terrain fertile pour l'absurde, les quiproquos, les jeux de mots, autant de ressorts comiques qui viennent contrebalancer les interrogations existentielles et les profondes quêtes initiatiques qui en général composent les histoires de ce genre littéraire. En fantasy, il est tout à fait possible de plaisanter face à des araignées géantes, d'énumérer les singularités amusantes des excréments des Nains, de voir un zombie-fonctionnaire taquiner une sorcière ou une jeune fille ensorcelée se débattre avec des bottes de sept lieues incontrôlables. Le tout sur fond de découverte de soi et au milieu d'un combat entre le Bien et le Mal⁴.

¹ André-François Ruaud, « La fantasy, nouvelle figure de proue de l'imaginaire », in Léa Silhol et Estelle Valls de Gomis (dir.), *Fantastique, fantasy, science-fiction – Mondes imaginaires, étranges réalités*, Paris, Autrement, coll. « Mutations » n° 239, 2005, p. 149-161.

² Denise Escarpit (dir.), *La Littérature de jeunesse, itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Magnard 2008, p. 427.

³ Anne Besson, « La *fantasy* pour la jeunesse, stagnation ou mutation ? », in « *La fantasy*, Le tour d'un genre », *Lecture Jeune* n° 138, juin 2011, p. 15.

⁴ L'imaginaire et l'humour ne sont pas incompatibles avec une certaine profondeur littéraire, et la fantasy participe d'ailleurs à cette valorisation d'un questionnement existentiel. La lutte entre le bien et le mal souvent mise en scène amène le héros à effectuer des choix difficiles et à tâtonner à la recherche du but de son parcours de vie. Cette tendance se vérifie aussi bien dans les ouvrages destinés aux adultes que dans ceux tournés vers le public jeune. En effet, « [l']illusion habituelle selon laquelle la littérature de jeunesse épargne ses personnages et leur permet d'apprendre en ménageant des dénouements résolument optimistes ne semble pas s'illustrer en fantasy. Les héros sont confrontés à la réalité de la souffrance, de la séparation, de la mort », Silène Edgar, entrée « Jeunesse », in Anne Besson (dir.), *Dictionnaire de la fantasy*, op. cit., p. 210.

Si ces situations comiques bien particulières ne peuvent exister que dans ce contexte générique, elles n'exigent pourtant pas forcément des modalités d'humour inédites. Ainsi, l'humour, lorsqu'il vient colorer les œuvres de fantasy, n'acquiert pas de spécificités liées aux caractéristiques intrinsèques du genre, gardant ainsi ses mécanismes récurrents (décalages, double sens...) : « La fantasy n'a peut-être rien de nouveau à nous apprendre sur l'humour. En revanche, l'étude de l'humour au sein des œuvres de fantasy est un excellent moyen de révéler la richesse et la diversité d'un genre complexe qui a su, très vite, s'approprier et se jouer de ses propres clichés »⁵. Par conséquent, ce ne sont peut-être pas les singularités du genre qui déterminent les formes d'humour pratiquées, mais plutôt l'humour qui, d'une certaine manière, façonne les œuvres du genre et y apporte des nouveautés. L'humour servirait donc comme une clé de lecture intéressante pour mettre en lumière les thématiques traitées en filigrane dans les œuvres de fantasy de jeunesse.

Il faut tout d'abord garder à l'esprit la complexité de cette question, car autant la fantasy que l'humour revêtent plusieurs facettes. Dans un rapide panorama, Jacques Baudou⁶ montre que la fantasy constitue un genre protéiforme composé de plusieurs sous-genres : épique, animalier, arthurien et urbain, auxquels nous ajoutons la *dark fantasy* qui, ces dernières années, a remporté un grand succès auprès du public et acquis ses lettres de noblesse parmi les chercheurs. Il y a même un courant humoristique du genre, « la *light fantasy* des anglosaxons, avec ses deux hérauts, l'américain Piers Anthony et sa série de *Xanth* et l'anglais Terry Pratchett avec ses *Annales du disque-monde* »⁷. Ce sous-genre de la fantasy présente des caractéristiques spécifiques :

Des héros enfantins, du nonsense, des mondes qu'on démonte comme des montres, un tragique latent (celui des malédictions parentales, toujours incomprises et – à vrai dire – toujours incompréhensibles), tempéré par un humour parfois truculent, parfois léger, des superpouvoirs plus amusants qu'inquiétants, des quêtes initiatiques telles qu'on peut les vivre à douze ans, les lire à huit ans et les voir à quatre ans sur les écrans, des histoires qu'on raconte sans trop y croire et qui valent par l'enchantement et la fantaisie... oui, la fantaisie du sens français – telle est la **light fantasy** [...] ⁸

⁵ Yann Boudier, « Humour », in Anne Besson (dir.), *Dictionnaire de la fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018, p. 182.

⁶ Jacques Baudou, « La fantasy, historique et définition du genre », dossier « La fantasy, Le tour d'un genre », in *Lecture Jeune* n° 138, juin 2011, p. 4-10.

⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁸ Jacques Goimard, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, Pocket, coll. « Agora », 2003, p. 495.

Cependant, il faut noter qu'il y a une certaine porosité entre les sous-genres de la fantasy, qui présente une extrême plasticité. Anne Besson⁹ affirme que malgré le « caractère répétitif et stéréotypé de ses publications », ce qui est tout à fait naturel dans « une littérature “de genre” (dont le contrat de lecture impose le respect d'un certain nombre de codes) et de “grande diffusion” (dont le modèle économique ne valorise pas la prise de risque) », la fantasy représente « un marché en perpétuel renouvellement » du point de vue éditorial et bénéficie d'« hybridations inédites ». Parmi les éléments qui construisent ces hybrides, on trouve l'humour, qui vient s'ajouter au maelström d'influences, de styles et de thèmes empruntés par la fantasy. Ainsi, au même titre que des œuvres à l'accent globalement plus léger peuvent comporter des scènes tristes ou tragiques (la mort au combat d'un personnage captivant, par exemple), des histoires plus sombres sont susceptibles de distiller ici et là des moments plus désinvoltes (notamment des dialogues empreints d'ironie et de sarcasme). La fantasy peut donc osciller entre des tonalités plus légères et plus sombres. Nous pouvons dès lors émettre l'hypothèse que l'humour participerait à un équilibre global au sein du genre : tout se passerait comme si l'existence d'une fantasy humoristique permettait que perdure une fantasy sérieuse et vice-versa.

Or, il se trouve que l'humour est une notion fuyante. Dans un ouvrage important sur le sujet, Henri Bergson renonce à établir une définition théorique du comique, lui préférant une démarche plus empirique. Il présente trois observations sur le rire en général, à savoir que le comique est indissociable de ce qui est proprement humain, qu'il exige une sorte d'insensibilité et qu'il ne se concrétise qu'en relation avec l'Autre – donc, pour le philosophe, le rire exerce une fonction sociale¹⁰. Il décrit aussi plusieurs typologies du comique, exemples à l'appui : le comique des formes (une physionomie comique, une difformité corporelle, une caricature), le comique des mouvements (les attitudes du corps humain qui révèlent une simple mécanique, l'imitation de gestes), le comique de situation (des actions et des événements agencés mécaniquement dans le but de faire rire, la répétition, l'inversion), le comique de mots (non pas le comique que le langage exprime, mais le comique que le langage crée) et le comique de caractère (l'objet du rire est l'homme lui-même, son caractère, ses vices, ses passions)¹¹.

⁹ « La *fantasy* pour la jeunesse, stagnation ou mutation ? », *op. cit.*, p. 15-20.

¹⁰ Henri Bergson, *Le Rire – Essai sur la signification du comique*, 273^e édition, Presses Universitaires de France, 1969, p. 2-6.

¹¹ L'ouvrage fondamental d'Henri Bergson, *Le Rire – Essai sur la signification du comique* (*op. cit.*), est divisé en sections suivant les procédés énumérés ici.

Selon Jean-Charles Chabanne¹², le registre comique provoquerait trois types de sentiments, que l'on retrouvera lorsque l'on analysera de plus près les différentes formes que l'humour assume dans notre *corpus*. Il y a d'abord le rire déclenché par l'impression de sa propre supériorité, dans le sens où « le rieur réagit au spectacle ou à l'imagination d'un défaut ou d'une erreur qui le met, par contraste, personnellement en valeur »¹³, comme lorsqu'un personnage est tourné en ridicule ou raillé. Ensuite, l'humour peut contribuer à une logique de tension et détente, c'est-à-dire que « le comique proviendrait alors de la possibilité d'exprimer des sentiments habituellement refoulés ou de faire et dire des choses habituellement interdites »¹⁴, comme lorsque les insultes ou les gros mots fusent dans la bouche des personnages. Enfin, le rire peut être suscité par une impression d'incongruité, notamment par un discours absurde ou truffé de double sens. Dans ce dernier cas, plus complexe, le texte fournit les clés pour que le lecteur puisse déchiffrer entre les lignes : « le comique de l'incongruité-résolution permettrait soit de dire quelque chose qu'on souhaite masquer par une espèce de discours oblique, soit sous une forme originale, irréductible à une paraphrase équivalente »¹⁵. Cependant, il existe une différence entre le comique et l'humour :

Contrairement au bon gros comique qui veut ostensiblement faire rire, l'humour se dissimule *presque* comme tel. Bien sûr, ce *presque* est important. Si l'humour se dissimulait totalement, s'il ne se signalait par aucun signe, même imperceptible, il ne serait pas reconnu comme tel, il n'existerait pas. L'humour est tout sauf involontaire. Même quand il semble ne s'adresser à personne, il suppose, pour fonctionner, un destinataire qui le comprend. C'est un message crypté qui demande à être décrypté. Mais, comme il fonctionne, nous l'avons vu, dans la subtilité, dans l'anticipation des pensées d'autrui, il peut se faire dans l'invisibilité et le silence. En tout cas, sans cette manifestation d'adhésion relativement grossière et bruyante que peut être le rire.¹⁶

¹² Jean-Charles Chabanne. « Bref survol des théories du comique », in *Le comique*, Gallimard, chap. 3, 2002, Bibliothèque Gallimard, « Registres ». URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00917979>.

¹³ *Ibid.*, p. 1.

¹⁴ *Ibid.*, p. 3.

¹⁵ *Ibid.*, p. 5.

¹⁶ Dominique Noguez, « L'humour contre le rire », in Jean Birnbaum (dir.), *Pourquoi rire ?*, coll. Folio essais, Paris, Gallimard, 2011, p. 163.

Dans une tentative pour cerner la question, Patrick Charaudeau définit des catégories pour l'acte humoristique, qui peut s'effectuer soit par le jeu énonciatif, soit par le jeu sémantique¹⁷. Mais le linguiste précise que « les actes humoristiques relèvent rarement d'une seule catégorie. [...] Le sens d'un fait humoristique dépend de la combinaison de plusieurs catégories qui peuvent coexister »¹⁸. Il en résulte que « les effets possibles peuvent correspondre à différents types de connivence que l'on appellera ludique, critique, cynique et de dérision, lesquels, tout en se distinguant, peuvent se superposer les uns aux autres »¹⁹. Nous verrons plus loin que les formes d'humour s'entremêlent : une réplique ironique de tel personnage s'appuie sur un jeu de mots, une métaphore amusante s'établit par un procédé de contraste d'idées, etc. Les effets de sens générés ne s'en trouvent que mieux enrichis.

À l'aune de toutes les subtilités de l'humour qui viennent d'être évoquées, on serait en mesure d'objecter que l'humour n'a pas lieu d'être en littérature de jeunesse en raison du moindre niveau de compétence en lecture du public-cible, de son manque d'expérience du monde et de culture littéraire. Cependant, il est intéressant de noter que l'humour, par son fréquent recours au double sens, épouse la nature même de la littérature de jeunesse, marquée par l'ambiguïté. Selon Nathalie Prince, les œuvres visant le jeune lectorat sont soumises à différentes contraintes, à commencer par son double destinataire : « il faut plaire à l'enfant et complaire à l'adulte, faire sourire l'enfant et, à son insu en quelque sorte, faire sourire l'adulte qui lui présente l'ouvrage »²⁰, celui-ci intervenant soit en le lisant aux enfants plus jeunes, soit en le prescrivant en tant que médiateur pour les plus grands. De plus, il faut prendre en compte sa double vocation d'éducation et d'évasion : « Vue ainsi, la littérature de jeunesse, entre esprit pédagogique et imaginaire ludique, se laisse prendre dans des faisceaux d'intenses oppositions »²¹. Nous verrons que les jeux de contrastes se prêtent très bien aux effets humoristiques. Il est donc opportun d'étudier ce thème en littérature de jeunesse – les deux sont intimement liés. En effet, selon Jean Perrot, l'humour entretient une relation étroite avec l'univers de l'enfance :

¹⁷ L'humour par le jeu énonciatif opérerait une dissociation entre ce qui est dit et ce qui est pensé – l'ironie et la parodie en font partie. L'humour par le jeu sémantique tire profit de la polysémie des mots pour créer plusieurs niveaux de lecture – la loufoquerie et l'absurde en font partie.

¹⁸ Patrick Charaudeau, « Des Catégories pour l'Humour ? », *Questions de communication*, 10 | 2006, p. 39. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7688>

¹⁹ *Ibid.*, p. 35.

²⁰ « Introduction », in *La littérature de jeunesse en question(s)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 6. URL : <<http://books.openedition.org/pur/39706>>.

²¹ *Ibid.*, p. 18.

De fait, lorsqu'on en cherche une définition précise [de l'humour] dans les ouvrages des spécialistes français aujourd'hui, il est difficile d'atteindre un consensus et on a l'impression de tourner en rond et d'être pris dans une constellation de notions aussi difficiles à cerner les unes que les autres. Les termes qui reviennent inmanquablement sont d'un nombre limité pourtant : très curieusement, ce sont le « jeu » et « l'enfance » ou « l'esprit d'enfance ».²²

L'humour, par son aspect ludique, trouve sa place auprès du public jeune. Selon Dominique Noguez, il exige d'ailleurs une attitude particulière, celle de l'enfant, avec son indiscipline et sa liberté²³. La fantasy destinée à ce public ne saurait échapper à cette tendance et si, comme nous le verrons plus loin, son caractère stéréotypé se prête à des parodies littéraires, la transposition du monde opérée par les auteurs de fantasy depuis les débuts du genre confère un caractère politique aux œuvres, qui permettent de réfléchir sur la réalité sous le prisme du comique associé à la féerie.²⁴ Le rire serait alors subversif – encore un aspect qui paraît essentiel en littérature de jeunesse, car il ouvre l'enfant à une distance critique face au monde. Ainsi, le comique sollicite l'intellect de l'enfant, qui en tant que lecteur actif doit aussi jouer un rôle dans le processus de déchiffrement de l'intention humoristique :

L'humour est un processus qui suppose la participation du témoin. [...] On croyait que celui qu'on lisait ou qu'on écoutait était sérieux, qu'il délirait proprement ou insultait, on s'apprêtait à le plaindre ou à protester vivement, or, non, quel soulagement, il plaisantait ! Mais la révélation qu'il s'agit d'une plaisanterie est à la charge du témoin. Certes,

²² Jean Perrot, « Introduction », in Jean Perrot (dir.), *L'humour dans la littérature de jeunesse*, actes du colloque d'Eaubonne de 1997, Institut International Charles Perrault, coll. « Lectures d'enfance », Paris, In Press Editions, 2000, p. 11.

²³ « Il y a bien plus : la posture, la *figure* la plus spontanément adoptée par l'humoriste semble bien être celle de l'enfant. L'enfant suave, inattendu, désarmant, naïf, profond, l'enfant terrible – celui qui ne connaît nul tabou, nulle limite, à qui l'on passe tout. L'enfant sauvage. Mais aussi l'enfant triste. », Dominique Noguez, *L'arc-en-ciel des humours*, Paris, Hatier, 1996, p. 19.

²⁴ À ce sujet, Alexandra Zervou affirme : « En Angleterre du XIX^e siècle le genre littéraire, destiné à l'enfance, appelé *fantasy* ne fait que travestir l'élément politique par le féerique. [...] Grâce à cette attitude le parodique, le jeu raffiné et secret des règles et des infractions peut être réalisé. Le créateur d'une *fantasy* prétend être soumis aux conventions pédagogiques qui exigent l'expurgation complète du politique ; cependant lui, au lieu de l'exclure complètement, préfère, parfois, le transposer dans le féerique. », « Le comique e(s)t le parodique dans la littérature d'enfance », in Jean Perrot (dir.), *op. cit.*, p. 32-33.

l'humoriste donne parfois des indices, mais ce ne sont que des indices, assez discrets pour que l'ambiguïté soit maintenue, le jeu et le plaisir tenant à cette ambiguïté.²⁵

Au-delà d'une posture littéraire spécifique et d'une façon d'être au monde suggéré par l'humour, il faut reconnaître aussi son rôle psychologique en tant que vecteur cathartique des préoccupations liées à la période charnière de l'adolescence. Le psychanalyste Jean-Pierre Kamieniak met en avant, par exemple, l'importance de l'expression de l'humour par les adolescents pour régler des questions psychiques²⁶. Cette fonction d'équilibre des humeurs peut facilement s'intégrer dans un genre qui joue justement sur des procédés permettant à l'enfant de retrouver un certain réconfort parmi des éléments familiers.

En effet, la fantasy regorge d'ouvrages qui s'insèrent dans des cycles romanesques mettant à l'honneur la répétition de l'intrigue, des personnages, de la logique spatio-temporelle. Et, dans une bonne partie des cas, ces « ensembles s'adressent à la jeunesse, dont on suppose qu'elle recherche, dans ses lectures, à prolonger le premier contact avec les textes dans l'enfance, redondant, ritualisé, rassurant... »²⁷. Selon Anne Besson, « la spécificité du genre [...] consiste précisément en une valorisation explicite de sa tendance à la reprise éternelle des mêmes motifs, relue positivement comme inscription dans une tradition, comme le prolongement des plus anciennes fictions, contes, mythes et légendes »²⁸. Force est de constater donc que la fantasy constitue une littérature à stéréotypes. Des thèmes récurrents composent le cheminement personnel des personnages de fantasy, parmi lesquels :

[L]a prédestination du héros, arraché à sa vie quotidienne puis jeté malgré lui dans l'aventure, la présence d'un mentor, ce passeur qui devra s'écarter pour laisser le héros voler de ses propres ailes, la lutte contre les éléments déchaînés, la confrontation à la nature brute, l'errance dans un milieu exotique (qui contraint le héros à réévaluer ses valeurs), l'expérience de la destruction et de la Mort, la capacité du héros à toujours surmonter les épreuves, même, et

²⁵ Dominique Noguez, *L'arc-en-ciel des humours*, *op. cit.*, p. 18.

²⁶ « C'est pourquoi l'usage de l'humour, au sens strict, ne peut être qu'une conquête : il est le témoignage de la relation apaisée que le sujet adolescent entretient avec lui-même, alors en mesure de supporter les désagréments de l'existence sans trop de souffrance, constituant une activité salubre garante de la santé psychique de son auteur. », Jean-Pierre Kamieniak, « Le rire adolescent », in *L'humour – Qu'est-ce qui fait rire les adolescents ?*, *Lecture jeune* n° 130, juin 2009, p. 11.

²⁷ Anne Besson, « Ensembles romanesques et genres populaires : proposition de formalisation », *La revue des livres pour enfants*, n° 256, Paris, BNF / JPL, 2010, p. 100.

²⁸ Anne Besson, « La *fantasy* pour la jeunesse, stagnation ou mutation ? », *op. cit.*, p. 15.

surtout, dans les circonstances les plus désespérées, et enfin le retour chez soi transformé par l'aventure ; c'est le schéma initiatique habituel.²⁹

La fantasy constitue ainsi un genre bâti sur un canevas thématique bien défini. Odile Gannier définit le stéréotype en précisant qu'il s'agit d'un ensemble d'éléments constants qui perdurent face à des variations circonstancielles.³⁰ Elle s'interroge, entre autres, sur la nécessité de ces motifs récurrents pour l'économie du roman, sur la constitution d'un genre littéraire à partir de cette base commune d'éléments plus ou moins homogènes, sur la limite au-delà de laquelle la reprise de ces derniers composerait un ouvrage de mauvaise qualité, sur les relations du stéréotype avec l'intertextualité et sur les différentes raisons pour l'utilisation du stéréotype, dont le détournement parodique. Pour l'auteure, « Ce n'est finalement que dans des cas assez rares que le roman peut se permettre l'usage parodique de ces motifs [stéréotypés]. [...]. Mais ces textes susceptibles d'une double lecture, 'paralittéraire' et 'littéraire', pour reprendre la distinction de Daniel Couégnas, déterminent une zone catégorielle incertaine »³¹.

Quoi qu'il en soit, il est indéniable que la fantasy pour la jeunesse use et abuse des stéréotypes, même si Jacques Baudou estime que « la *fantasy* jeunesse s'est montrée bien plus innovante, plus imaginative que la *fantasy* adulte souvent corsetée dans ses schèmes narratifs et thématiques »³². Ainsi, elle se prête volontiers à des parodies, qui donnent aux ouvrages une allure amusante susceptible d'interpeller les jeunes, en leur procurant aussi beaucoup de plaisir de lecture, aspect non négligeable quand il s'agit d'encourager cette pratique auprès de ce public. Pour comprendre les rouages de la parodie, Gérard Genette nous apporte des éclaircissements fondamentaux. Il distingue les procédés littéraires qui créent un effet de comique en les classant en fonction de leur rapport à l'hypotexte (celui qui sert de base au détournement ou à la reproduction) : « la parodie stricte et le travestissement procèdent par transformation de texte, le pastiche satirique (comme tout pastiche) par imitation de style »³³.

Cependant, l'humour en fantasy ne se cantonne pas à la parodie. Certains auteurs émaillent leurs récits avec des scènes, des dialogues ou des commentaires ironiques, insolites ou cocasses

²⁹ Stéphane Manfrédo, « Du merveilleux pour les jeunes », *op. cit.*, p. 9.

³⁰ Odile Gannier, « Editorial : Littérature à stéréotypes. Réflexions sur les combinatoires narratives », *Loxias*, n° 17, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1741>.

³¹ *Ibid.*, p. 5.

³² « La *fantasy*, historique et définition du genre », *op. cit.*, p. 8.

³³ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, 1982, p. 33.

sans pour autant prendre pour cibles les clichés du genre, au point de créer des œuvres à mi-chemin entre la fantasy et la comédie. L'humour apparaît donc aussi de manière plus subtile, dans une simple raillerie entre personnages lors d'un dialogue ou dans l'apparition incongrue de tel sortilège ou objet magique bizarre. Le ton comique peut ainsi contribuer à la composition des caractères et des relations entre les personnages ou alors renforcer l'aspect extravagant du monde imaginaire évoqué. L'humour peut lui-même être représenté. À des degrés divers, certains romans mettent en scène l'humour lui-même à l'aide, par exemple, des manifestations d'hilarité de la part des personnages. Parfois, tout se passe comme si l'auteur voulait soit aiguiller le lecteur en lui suggérant « ceci est censé être drôle ». D'autres fois, s'il veut dévoiler le caractère malfaisant d'un personnage, il peut le faire en exposant le sens de l'humour douteux de ce dernier (pensons à Dudley et sa bande qui se moquent de la détresse d'Harry Potter). Comme l'écrit Yann Boudier à propos d'un extrait emprunté à Tolkien,

l'humour *représenté* n'a pas toujours comme objectif premier, aussi paradoxal cela puisse sembler, le rire du spectateur. Pour drôle qu'elle puisse être pour les enfants [dans le passage cité], sa fonction première est de *construction* : elle contribue à créer l'ambiance du Comté, une ambiance de village, insouciant et légère, loin des contrées que les héros seront amenés à traverser par la suite.³⁴

L'humour « représenté » participe donc à l'élaboration de l'atmosphère d'un espace ou d'un moment de l'œuvre. Il faut alors dissocier l'humour interne et l'humour externe d'un roman. Le premier inclurait les blagues ou les scènes explicitement amusantes dans le cadre du récit, faisant rire d'abord les personnages entre eux. Le deuxième regrouperait les plaisanteries que l'auteur adresse au lecteur à travers ses tournures stylistiques ou par le biais de tableaux cocasses dont l'aspect comique n'est pas forcément perçu par les personnages. Le rire n'est par ailleurs pas garanti non plus du côté du lecteur, car le sens de l'humour est très subjectif et varie selon les individus : « la drôlerie d'une chose est, comme la beauté, "dans l'œil du regardeur" »³⁵.

Il convient de faire une distinction au sein des œuvres de fantasy, qui regroupe des textes « sérieux » où l'humour apparaît de manière diffuse, par petites touches, et d'autres plus

³⁴ Yann Boudier, « Humour », in Anne Besson (dir.), *Dictionnaire de la fantasy*, op. cit., p. 181.

³⁵ Matthew M. Hurley, Daniel C. Dennett et Reginald B. Jr. Adams, « Phénoménologie de l'humour », in *Terrain*, n° 61, septembre 2013, p. 10. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/15144>.

franchement comiques, ayant recours à la parodie comme modalité principale. Ces deux modalités d'humour correspondent, respectivement, à « l'humour comme condiment » et à « l'humour comme aliment »³⁶, c'est-à-dire, « dans le premier cas, ce qui est en jeu est un humour placé, dans l'économie du texte, sur un plan secondaire, sans importance majeure ; dans l'autre cas, tout au contraire, l'humour est en position de déterminer l'ensemble de l'édifice théorique [dans notre cas, narratif] »³⁷. Bien évidemment, ces deux catégories ne sont pas étanches – il est possible de trouver des passages parodiques entremêlés aux textes plus sérieux et vice-versa. Il nous semble qu'il s'agit d'une simple question de dosage.

Le sujet qui nous intéresse ici ne semble pas avoir été l'objet d'études plus approfondies en critique littéraire : en amorçant une recherche dans les ouvrages de référence, nous avons constaté une absence de travaux autour du thème spécifique de l'humour en fantasy pour la jeunesse. Par exemple, le numéro de *Lecture Jeune* sur l'humour est très incomplet de ce point de vue – une bonne partie des articles sont consacrés aux autres supports médias. Le numéro de la même revue dédié à la fantasy ne se penche pas sur la question de l'humour. L'ouvrage essentiel dirigé par Jean Perrot sur l'humour en littérature de jeunesse ne comporte aucun article sur ce genre de l'imaginaire³⁸. Ainsi, la question n'est jamais abordée dans son intégralité : soit on parle d'humour, soit on parle de fantasy, soit on parle de littérature de jeunesse, parfois mêlant deux variables de cette équation, mais sans articuler les trois idées dans une seule réflexion.

L'humour constitue un angle peu exploré de la fantasy pour la jeunesse, en dépit de l'importance que cette pratique acquiert pour susciter une prise de distance chez les jeunes lecteurs, un recul qui leur permettrait de développer leur esprit critique, primordial pour leur formation et évolution personnelle. Cette posture est tout à fait pertinente en fantasy, car « [l]oin de constituer un refuge ou une alternative face à un ordre social oppressant, les univers imaginaires traitent bien souvent des questions de la vie quotidienne »³⁹. Plus largement, l'approche thématique de l'humour nous permet de réfléchir sur plusieurs facettes de la littérature de jeunesse, car, comme nous l'avons vu plus haut, il revêt une fonction sociale, ludique, politique, littéraire et psychologique, se conformant ainsi à une tendance prononcée du roman contemporain pour

³⁶ Laurent Zimmermann, « De l'humour dans la théorie littéraire », in *Littérature*, n°132, 2003. « Littérature et phénoménologie », p. 102.

³⁷ *Ibid.*, p. 102.

³⁸ Jean Perrot (dir.), *L'humour dans la littérature de jeunesse*, op. cit.

³⁹ Denise Escarpit, op. cit., p. 436.

adolescents. En effet, loin de simplement offrir des plaisanteries sans autre but que de faire rire le lecteur, les sujets traités en disent long sur la sensibilité et la vision du monde de chacun, dans un esprit en accord avec les tendances d'une partie de la littérature de jeunesse.

À partir de ces réflexions préalables, nous constatons que l'humour peut assumer plusieurs fonctions au sein de la fantasy, et celles-ci découlent essentiellement des thématiques abordées et des modalités stylistiques employées. Ce sujet d'étude est tellement riche et complexe qu'il se révèle opportun de rassembler nos idées en de grandes catégories plus générales. Concernant les spécificités du comique en fantasy de jeunesse, nous avons vu plus haut que l'humour garde malgré tout ses principales caractéristiques et que c'est plutôt lui qui enrichit le genre. Nous avons ainsi constitué deux problématiques pour guider notre réflexion : 1) Au vu des différents effets de sens et modalités stylistiques que le comique déploie dans le corpus étudié, peut-on dégager des constantes de l'humour en fantasy de jeunesse ? 2) Dans quelle mesure ces éléments humoristiques s'articulent-ils avec les codes du genre ou bien les renouvellent-ils ?

Partant du constat des deux principaux types d'humour pratiqués par les auteurs de fantasy, à savoir la parodie et l'humour diffus, nous avons choisi un éventail large d'ouvrages. Nous allons nous pencher essentiellement sur *Les Poisons de Katharz* d'Audrey Alwett (2016)⁴⁰, *La Quête d'Ewilan*, *D'un monde à l'autre* de Pierre Bottero (2003)⁴¹, *Le Monde merveilleux du caca* de Terry Pratchett (2012)⁴², et *Le Château de Hurle* de Diana Wynne Jones (1986)⁴³. Notre corpus secondaire se compose d'œuvres jugées comme phares ou significatives du point de vue du sujet étudié : *Le Donjon de Naheulbeuk – La Couette de l'oubli*, de John Lang (2008)⁴⁴, *L'École des Massacreurs de Dragons – Le nouvel élève*, de Kate McMullan (1997)⁴⁵, *Harry Potter à l'école des sorciers*, de J.K. Rowling (1997)⁴⁶, et *Bilbo le Hobbit*, de J.R.R. Tolkien (1937)⁴⁷. Les ouvrages de McMullan, Rowling et Bottero constituent les premiers tomes de ces ensembles

⁴⁰ Pocket, 2018 (édition utilisée pour les paginations).

⁴¹ Rageot Poche, 2012 (édition utilisée pour les paginations).

⁴² L'Atalante, 2013 (édition française). *The World of Poo*, Doubleday, 2015 (édition américaine). Illustrations de Peter Dennis (éditions utilisées pour les paginations).

⁴³ Le Pré aux Clercs, 2002 (édition française). *Howl's Moving Castle*, HarperCollins, 2009, illustrations de Tim Stevens (édition anglaise) (éditions utilisées pour les paginations).

⁴⁴ J'ai lu, 2008.

⁴⁵ Gallimard-Jeunesse, 2002 (édition française). *Dragon Slayers' Academy – The New Kid At School*, Grosset & Dunlap, 2012, illustrations de Bill Basso (édition américaine) (éditions utilisées pour les paginations).

⁴⁶ Gallimard-Jeunesse, 2011 (édition française). *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Bloomsbury, 1997 (édition anglaise) (éditions utilisées pour les paginations).

⁴⁷ Le livre de poche jeunesse, 2012 (édition française). *The Hobbit*, HarperCollins, 2012 (édition anglaise) (éditions utilisées pour les paginations).

romanesques. Le choix de limiter le corpus aux premiers volumes de ces ensembles s'explique par le fait que les traits qui nous intéressent ici y sont déjà posés. Les ouvrages de Wynne Jones, Pratchett, Lang et McMullan comportent des illustrations, qui seront commentées dès lors qu'elles présentent un intérêt pour le sujet traité ici⁴⁸.

Les Poisons de Katharz est un roman parodique destiné à un public *young adult* qui raconte les intrigues politiques de la Trisalliance contre la ville-prison de Katharz, qui vit déjà sous la menace d'un dragon endormi dans ses souterrains. La « tyranne » Ténia et la sorcière Carasse vont tout faire pour sauver les habitants contre tous ces dangers.

D'un monde à l'autre est le premier roman de la trilogie *La Quête d'Ewilan*, adressée à des jeunes à partir de la préadolescence, et raconte les aventures de Camille (alias Ewilan) dans le monde parallèle de Gwendalavir : à l'aide de son art du Dessin (une sorte de « magie mentale » qui se déroule dans la dimension de l'Imagination), elle va sauver l'empire des griffes des monstres T'sliches.

Appartenant à la série du Disque-Monde, *Le Monde merveilleux du caca* est un roman satirique et illustré destiné aussi bien à des enfants à partir de 8 ans qu'à des fans de l'univers *light-fantasy* de Pratchett, tous âges confondus. Il raconte les déambulations du petit Geoffroy à travers la ville d'Ankh-Morpork à la recherche d'échantillons d'excréments pour en constituer une collection très originale.

Le Château de Hurle est un roman jeunesse qui présente une intrigue complexe sur une tonalité légère : dans le pays d'Ingary, l'héroïne Sophie est une jeune fille qui, ayant subi un maléfice de la Sorcière des Landes, se voit transformée en vieille femme. Elle s'installe par hasard au château du sorcier Hurle et, au fil de nombreux quiproquos et situations rocambolesques, aide celui-ci à sauver le royaume contre la méchante magicienne.

La Couette de l'oubli est le premier roman qui fait suite au feuilleton audio *Le Donjon de Naheulbeuk*, diffusé gratuitement sur Internet à l'intention d'un public adolescents-jeunes adultes et largement parodique des jeux de rôle. Il narre les péripéties d'une compagnie d'aventuriers amateurs, constituée d'un ranger, d'un nain, d'une elfe, d'une magicienne, d'un ogre et d'un barbare en quête d'une statuette pour empêcher qu'une malédiction ne s'abatte sur la terre de Fangh.

⁴⁸ Il convient juste de noter que, dans le roman de Wynne Jones, les illustrations ne figuraient pas dans l'édition originale, contrairement à celles des autres romans du corpus.

Le nouvel élève est un court roman parodique et illustré pour des enfants à partir de 8 ans, le premier de la longue série *L'École des Massacreurs de Dragons*. Il met en scène un jeune garçon d'origine modeste, Wiglaf, et son apprentissage des techniques d'élimination de dragons, jusqu'à sa confrontation contre le terrible Gorzil.

Harry Potter à l'école des sorciers, roman qui a révolutionné l'édition jeunesse à la fin des années 1990, est le premier tome du cycle homonyme où l'on suit l'évolution personnelle d'un jeune sorcier et sa lutte contre les puissances du Mal afin de protéger les créatures fantastiques et toutes les personnes, qu'elles soient dotées de pouvoirs magiques ou non.

Enfin, *Bilbo le Hobbit* est l'un des romans fondateurs du genre : un récit de fantasy épique qui retrace le périple d'un hobbit (petite créature poilue et pacifique) aux côtés d'une compagnie de nains, jusqu'à la montagne sous laquelle vit Smaug, un dragon qui a volé le trésor du peuple des nains. Le but de leur aventure est évidemment de récupérer tout cet or et de se venger de la créature féroce.

Ce corpus nous a semblé pertinent dans la mesure où il laisse une large place à l'humour dans les récits, sous des formes très diverses. Parfois le comique se manifeste de façon évidente, parfois de manière plus discrète⁴⁹, mais il relève toujours d'une recherche et d'un travail très élaboré, attestant de la qualité littéraire des œuvres choisies. Les thématiques et le style de chaque ouvrage sont très différents, en raison de la vaste tranche d'âge de leur public-cible, composé d'enfants à partir de 8 ans (pour McMullan) jusqu'aux jeunes adultes entre 15 et 25 ans (pour Alwett) – la longueur des romans, d'ailleurs, est proportionnelle à l'âge des jeunes lecteurs. Cela résulte aussi en des modalités d'humour assez variées, selon le degré de maturité des lecteurs, ce qui représente un avantage pour couvrir la grande diversité de formes que le comique peut incarner en fantasy pour la jeunesse et, plus largement, en littérature de jeunesse. En effet, chaque roman emploie des stratégies particulières pour faire rire les jeunes lecteurs, exprimant par-là des attitudes distinctes vis-à-vis de l'humour.

Notre corpus a la spécificité d'être constitué d'œuvres francophones et anglophones, ce qui rend la critique d'autant plus complexe que le sens de l'humour est étroitement lié à la culture d'un pays : « Selon Pierre Desproges, il existe une recette pour '*reconnaître l'humour anglais de*

⁴⁹ Dans le premier groupe, nous avons *Les Poisons de Katharz*, *Le Monde merveilleux du caca*, *L'école des massacreurs des dragons*, *Le donjon de Naheulbeuk*, et dans le deuxième, *La Quête d'Ewilan*, *Le Château de Hurle*, *Harry Potter*, *Le Hobbit*.

l'humour français : l'humour anglais souligne avec amertume et désespoir l'absurdité du monde. L'humour français se rit de ma belle-mère. »⁵⁰. D'après l'humoriste, les sujets qui prêtent au rire sont différents entre les deux sociétés avec une hiérarchie nette, mais nous verrons que les thèmes traités ici restent assez « universels ».

Notre approche consistera à définir un aspect comique spécifique dans chaque section et à traverser le corpus à la recherche d'exemples pertinents dans le but de l'illustrer. Nous avons divisé notre travail en deux parties : il s'agira d'analyser tout d'abord les traits stylistiques des auteurs afin de mieux connaître leur écriture et les ressorts humoristiques récurrents, pour ensuite nous plonger dans les catégories d'humour qui sous-tendent les sujets explorés au fil des récits. Pour être plus précis, la première partie traitera des formes et des procédés, et la deuxième, des modalités et des thématiques de l'humour, avec des sous-parties qui balayeront les œuvres du corpus à l'affût de citations et des effets de sens déployés (à chaque fois, les œuvres secondaires sont rapidement traitées au départ et les œuvres principales bénéficient d'une attention plus soutenue par la suite).

Notre démarche implique donc de commencer par l'étude des éléments comiques les plus explicites, de manière à acquérir assez de familiarité avec le corpus, et à tenter, par la suite, d'identifier des trames plus subtiles dans les romans : du plus évident et détaillé au plus caché et large. En revanche, l'ordre des sous-parties n'obéit pas forcément à une logique prédéfinie. L'enchaînement des sections se fait au gré de nos trouvailles, ce qui ne nous paraît pas poser de problème, étant donné que les différents procédés et thématiques du corpus partagent des caractéristiques et s'entremêlent les uns aux autres. Ce sera une belle aventure, que nous espérons ponctuée d'éclats de rire !

⁵⁰ Catherine Dufour, entrée « Terry Pratchett », in André-François Ruaud (dir.), *Panorama illustré de la fantasy & du merveilleux*, Paris, Les Moutons Electriques, 2004, p. 471.

Première partie – Lexique et procédés : formes de l’humour en fantasy

Dans cette partie, nous allons procéder à l’analyse stylistique de notre *corpus*, qui laisse une large place à l’humour dans les récits, sous des formes très diverses. Parfois le comique se manifeste de façon évidente, parfois de manière plus discrète, mais il relève toujours d’une recherche et d’un travail très élaboré, attestant de la qualité littéraire des œuvres choisies. Celles-ci dialoguent entre elles du fait de partager des procédés humoristiques communs. Ainsi, nous allons parcourir le *corpus* sous le prisme des possibilités comiques de l’onomastique, des jeux de mots, des métaphores et comparaisons, des hyperboles et euphémismes, des contrastes et inversions.

1.1 L’onomastique

De par son caractère imaginaire, la fantasy se détache volontiers de la recherche de réalisme. Cette attitude dénote une posture critique par rapport à la vie, car « privilégier l’invention plutôt que le mimétisme peut être considéré comme une façon de marquer sa désapprobation à l’égard du principe de réalité, si bien que le recours à l’imaginaire peut être tenu pour le symptôme d’un certain malaise au monde et l’envie de lui substituer d’autres univers plus attractifs »⁵¹. Souvent, dans ces univers, le refus de la technologie cède le terrain à l’exubérance de la nature, la magie nous permet de rêver de pouvoirs incroyables, les missions qui jalonnent les parcours des personnages supposent des valeurs honorables. Par conséquent, la fantasy instaure un contrat de lecture où elle « sollicite de la part du lecteur une forme d’adhésion naïve et crédule dans un cadre romanesque jouant des interactions entre le réel et l’imaginaire »⁵². La fantasy ne peut pas nier complètement ses repères dans la réalité (au risque de devenir incompréhensible) et elle respecte en particulier celui de la cohérence :

L’auteur doit créer des univers crédibles. Cette capacité de l’écrivain à imaginer et à produire un enchantement par son art pose plus profondément la question de la recherche des effets

⁵¹ Laurent Bazin, « Mondes possibles, lendemains qui chantent ? Projections utopiques dans la littérature de jeunesse contemporaine », *TRANS-*, 14 | 2012, p. 1-2. URL : <http://trans.revues.org/567>.

⁵² Marie-Hélène Routisseau, « Les classiques de la fantasy britanniques », dossier « La *fantasy*, Le tour d’un genre », *op. cit.*, p. 11.

produits sur le lecteur par la narration car au-delà d'une posture naïve ou du pur plaisir suscité par l'évasion dans des mondes fictifs, la *fantasy* déploie la puissance de l'imaginaire en interrogeant les mécanismes singuliers de la création fictionnelle.⁵³

L'un de ces mécanismes consiste dans le choix des noms des personnages et des lieux, sur lesquels le narrateur attire souvent l'attention du lecteur à travers des commentaires sur les patronymes et toponymes ou en retraçant ouvertement le processus de création d'un nom⁵⁴. Lorsque l'on observe plus attentivement cette galaxie onomastique, ce qui nous frappe immédiatement, c'est la grande liberté prise par les auteurs, faisant parfois fi de la vraisemblance au profit d'analogies et de connotations plus ou moins explicites. En effet, pourquoi nommer « Jean » le cuisinier d'une école de massacreurs de dragons alors qu'il peut s'appeler « Potaufeu »⁵⁵ ? Et que dire de l'auteur des *Chroniques des Aventuriers Célèbres en Terre de Fangh*, Glibzergh Moudubras⁵⁶ ? Dans le *corpus* qui nous intéresse, l'onomastique constitue des opportunités pour produire de l'humour.

Le choix de son propre nom est au cœur de l'intrigue de *Howl's Moving Castle*. Selon les endroits qu'il fréquente, le sorcier protagoniste de l'histoire adopte des noms différents : « Il adore se donner de faux noms et se faire passer pour quelqu'un d'autre. Et pas seulement quand il courtise les filles. Vous ne l'avez pas remarqué ? Il est le sorcier Berlu aux Havres, l'enchanteur Pendragon à Magnecour et l'horrible Hurle au château »⁵⁷. Étant un sorcier vaniteux et frivole, le résultat escompté est toujours dans l'ordre du spectaculaire : l'allitération dans « horrible Howl/Hurle » atteste d'une certaine recherche esthétique et la référence à la tradition arthurienne établie par le patronyme « Pendragon » dénote une volonté de se démarquer du commun des mortels en associant sa personne au roi légendaire⁵⁸. La traduction française souligne à point nommé

⁵³ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁴ Par exemple, dans *Le Donjon de Naheulbeuk*, la compagnie des aventuriers entame un long débat sur le nom qu'ils vont s'attribuer, le Nain imposant le choix de « Fiers de Hache » pour le jeu de mot. Audrey Alwett reprend cette idée en ce qui concerne les conspirations secrètes contre la tyranne de Katharz : celles-ci réalisent des réunions interminables pour décider de la signature la plus prestigieuse à leurs yeux (et la plus ridicule aux yeux du lecteur).

⁵⁵ VO : « Frypot » – « Who needs a nickname with a real name like Frypot? », Kate McMullan, *Dragon Slayers' Academy – The New Kid At School*, Grosset & Dunlap, 2012, p. 104.

⁵⁶ John Lang, *Le Donjon de Naheulbeuk – La Couette de l'oubli*, J'ai lu, 2017, p. 7.

⁵⁷ Diana Wynne Jones, *Le Château de Hurle*, Le Pré aux Clercs, 2002, p. 96. VO : « He loves giving false names and posing as things. He does it even when he's not courting girls. Haven't you noticed that he's Sorcerer Jenkin in Porthaven, and Wizard Pendragon in Kingsbury, as well as Horrible Howl in the castle? », *Howl's Moving Castle*, HarperCollins, 2009, p. 85.

⁵⁸ « Pendragon's a lovely name, much better than Jenkins », dit Howl, p. 162.

l'excentricité du personnage en juxtaposant « Hurle » et « Berlu », ce qui forme une sonorité très proche du terme « hurluberlu », parfaitement adapté à son comportement.

Sur ce point, le narrateur joue avec les attentes du lecteur. Celui-ci se demande d'où vient ce nom si particulier, qui fait penser à des hurlements. Il croit trouver la réponse dans l'épisode de la crise hystérique du sorcier, qui pousse des cris de détresse avant de produire de la vase verte à cause de la mauvaise couleur de ses cheveux. Cependant, plus loin dans le récit, on apprend que le vrai nom de Howl⁵⁹ est tout simplement Howell Jenkins, plutôt banal dans le monde « réel » d'où il est originaire (Pays de Galles). Le lecteur a donc la surprise de s'être « fait avoir » et réalise le contraste entre son expectative grandiose et sa vulgaire découverte : « le fin mot de l'histoire » fonctionne ainsi comme un potentiel déclencheur du rire.

Cependant, si le sorcier s'attribue des appellations diverses, c'est dans le but de se cacher, de se déguiser. L'onomastique met en relief ici le thème du déguisement, omniprésent dans ce roman. S'il soulève la profonde question de l'identité, il crée également des scènes drôles. Par exemple, les déguisements peuvent être ridicules, comme ceux des capes qui transforment la personne qui les porte en barbu roux ou en cheval⁶⁰, faisant rire jusqu'au démon Calcifer, d'ordinaire si ronchon. Howl peut également se métamorphoser en chien ou en chat, provoquant un joyeux chahut lorsqu'il se retrouve nez à nez avec l'homme-chien, qui invariablement lui court après.

Enfin, le déguisement le plus remarquable, c'est Sophie dans la peau d'une vieille femme à cause du sortilège jeté par la Sorcière des Landes. Howl l'accuse de se complaire dans ce rôle : « J'ai essayé plusieurs fois de vous en libérer quand vous ne regardiez pas, mais rien n'a marché. [...] J'en suis venu à conclure que vous aimiez les déguisements »⁶¹. Le lecteur se sent encore une fois berné, car aucun indice ne lui permettait de déduire que le sorcier était au courant du mauvais sort de la jeune fille. La réaction exagérée de Sophie clôt la scène avec force représailles – elle jette des objets sur ses amis, tandis que Howl essaie de la raisonner. Ce passage évoque un duo comique avec un auguste (Sophie, la déraisonnable) et un clown blanc (Howl, pour une fois rationnel et sensé). Par ailleurs, tout au long du roman, ces deux personnages se taquinent, et l'une des formes de railleries du sorcier, c'est de trouver des surnoms à son amie selon les défauts ou

⁵⁹ Le nom original se prête mieux à l'interprétation ici. Dans la version française, le sorcier s'appelle Hubert Berlu.

⁶⁰ Diana Wynne Jones, *op. cit.*, p. 243 de l'édition française et p. 215 de l'édition anglaise.

⁶¹ *Ibid.*, p. 294. VO : « I had several goes at taking it off you when you weren't looking. But nothing seems to work. [...] I came to the conclusion that you liked being in disguise », p. 261.

lubies dont il veut l'incriminer : Mrs Nose, Mrs Moraliser, Mrs Longnose, Mrs Snoop, Mrs Mad Scientist. L'association dissonante entre la forme de traitement respectueux « Mme » et le sobriquet détracteur témoigne de l'insolence de Howl et suscite l'effet humoristique.

L'allusion irrévérencieuse à une personnalité distinguée constitue un ressort comique dans un autre roman de notre *corpus*, *La Quête d'Ewilan*. En effet, lorsque Camille et Salim se retrouvent seuls et sans ressources dans le monde parallèle de Gwendalavir, ils se voient obligés de demander de l'aide à un natif. Pour tenter de passer inaperçus en cachant leur vraie identité, à savoir des adolescents originaires de France, les personnages doivent inventer des mensonges en puisant de l'inspiration dans leur réalité. Pour être plus précis, les jeunes interpellent Ivan Wouhom, plus communément appelé Wouwou, qui conduit une charrette tirée par les chevaux Sac à Puces et Grand Gosier. Le surnom familial de l'homme et les noms fantaisistes mais affectueux donnés aux animaux annoncent déjà la tournure légère que va prendre cette scène. À la question du charretier à propos de la personne qui les a abandonnés à leur sort au milieu de la prairie, Salim répond : « je crois bien que c'était Gus Gil' Eiffel »⁶².

L'aspect amusant de cette tirade découle du détournement du nom de cette figure si célèbre dans notre réalité⁶³ et le dépaysement causé par l'ignorance de Wouwou, qui bien entendu n'avait jamais entendu parler du père de la Tour Eiffel, chose difficilement imaginable pour un lecteur français de notre monde. Cependant, l'auteur rajoute une couche de comique par la maladresse de Salim. Wouwou s'étonne que ce prétendu Gus Gil' Eiffel soit un noble, suite à quoi Camille sauve la mise en précisant qu'en vérité il s'agit simplement de « Gus Eiffel, sans Gil' »⁶⁴.

Quand son ami lui demande comment elle savait qu'il fallait enlever la particule du nom, la jeune fille rétorque : « La logique, Salim, la logique ! Edwin Til' Illan, Duom Nil' Erg, Altan Gil' Sayan, le point commun à ces personnages est la partie centrale de leur nom. Selon toute probabilité, c'est le signe de leur noblesse »⁶⁵. Par conséquent, au-delà de l'effet humoristique, l'onomastique représente ici une belle opportunité d'expliquer la hiérarchie sociale de Gwendalavir, dans une optique de créer un « effet de monde », pour emprunter la formule d'Anne

⁶² Pierre Bottero, *La Quête d'Ewilan, D'un monde à l'autre*, Rageot Poche, 2012, p. 87.

⁶³ De la même façon, le nom de l'enchanteur Merlin est détourné tout en respectant une certaine logique, puisqu'il est mélangé au toponyme d'un haut lieu de la littérature arthurienne : Merwyn Ril' Avalon.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 88.

Besson⁶⁶. Il convient de noter également que, dans ce roman de Bottero (ainsi que dans d'autres œuvres de fantasy), l'onomastique symbolise surtout l'épanouissement de l'héroïne, qui de Camille devient Ewilan : « En fuite, lancés sur la route, les acteurs des romans de fantasy doivent surmonter de nombreuses épreuves périlleuses ou effrayantes, mais qui se révéleront formatrices pour eux. Ils en ressortent plus forts, se découvrant eux-mêmes, se trouvant une nouvelle identité avec un (nouveau) nom »⁶⁷.

Sous des allures anodines, les auteurs jeunesse peuvent se servir de l'onomastique pour soulever des interrogations plus élevées ou même glisser des références obscures pour un enfant. Ainsi, dans *Le Monde merveilleux du caca*, sous couvert d'une petite blague autour du nom d'un personnage central, Pratchett fait allusion à l'écrit d'un philosophe sur un sujet fort différent de celui qui est traité dans cette œuvre de fantasy :

Mon nom, comme il est écrit sur mon acte de naissance, est Humphrey Faribole, mais on ne m'appelle plus comme ça de nos jours parce que je flanque des coups de fourche à ceux qui s'y risquent. Tu peux m'appeler Humphrey Tout-Court. Mais je dois à mes ancêtres de t'expliquer, jeune homme, que, loin d'avoir le sens de bêtise, la "faribole" est un ingrédient précieux entrant dans la composition de la limonade.⁶⁸

Même si ce nom si particulier sied bien à un jardinier qui travaille dans la rue Sanspareille⁶⁹, il ne se limite pas à une simple plaisanterie aux parfums d'absurde (la faribole comme ingrédient de la limonade). En réalité, Pratchett évoque l'attaque à la chrétienté lancée par

⁶⁶ *Le Cycle d'Ewilan* présente un glossaire à la fin de chaque volume. Ainsi, selon Anne Besson, « l'expérience du monde fictionnel se fait englobante et complète : pour prendre le cas de la fiction narrative écrite comme point de comparaison, tout se passe comme si on avait accès au "mode d'emploi" et aux travaux préparatoires d'un romancier, et que l'encyclopédie mentale construite et sollicitée par chaque lecteur se trouvait rédigée et mise à disposition de tous », « De l'ensemble à la totalité : l'effet de monde dans les littératures de l'imaginaire contemporaines », *Belphégor*, 14 | 2016, p. 4. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/650>.

⁶⁷ Stéphane Manfrédo, « Parcours dans la fantasy », *La Revue des livres pour enfants* n° 216, p. 86.

⁶⁸ Terry Pratchett, *Le Monde merveilleux du caca*, L'Atalante, 2013, p. 19. VO : « My name, as writ down on my birth certificate, is Humphrey Twaddle, but no one calls me that nowadays on account of when they do I hits [sic] them with my fork. You can call me Plain Old Humphrey. Although I owe it to my ancestors to tell you, young man, that far from meaning a load of old rubbish, twaddle is a valuable ingredient in the making of lemonade », *The World of Poo*, Doubleday, 2015, p. 11.

⁶⁹ VO : « Nonesuch Street ».

Kierkegaard en 1854. Le philosophe emploie en effet les concepts de « faribole » et de « limonade » dans une métaphore pour critiquer l’Eglise⁷⁰.

Dans une logique similaire, Pratchett utilise le nom très éloquent du célèbre créateur de sanitaires d’Ankh-Morpork pour adresser un reproche aux grandes figures de l’histoire qui ont poursuivi le bien de l’humanité tout en soutenant comme devise que « la fin justifie les moyens ». Ainsi, lorsque Geoffroy demande au seigneur Charles Toilettes⁷¹ s’il aime porter ce nom, l’industriel lui fournit, les larmes aux yeux, une longue réponse, pleine de jeux de mots, de pathétique et d’héroï-comique. Il conclut de la manière suivante :

Parfois, le soir, quand je descends aux ateliers silencieux et que j’observe le travail en cours sur le modèle de cette année, avec le chauffe-siège et les barres d’effort brevetées, je ne peux pas m’empêcher de penser que j’ai fait tout mon possible pour le bien de l’humanité. Je me demande combien d’hommes aux mains plus propres que les miennes pourraient en dire autant.⁷²

Le ton comique est donné tout d’abord par le contraste entre des objets matériels considérés comme bas et une valeur abstraite jugée comme très élevée, à savoir des pièces composant des sanitaires et le salut de l’humanité. Ensuite, l’auteur joue avec le double sens de l’expression « avoir les mains propres ». Or, le lecteur peut l’interpréter au premier degré et se dire que le personnage parle de l’hygiène de ses mains – surtout après avoir lu la description du rituel observé au sein de la guilde des plombiers : se laver scrupuleusement les mains après chaque salutation. Mais il peut aussi comprendre ce passage au sens figuré : combien de personnes n’ont rien à se reprocher dans leur quête de bonheur universel ?

⁷⁰ « The sort of men who now live cannot stand anything so strong as the Christianity of the New Testament (they would die of it or lose their minds), just in the same sense that children cannot stand strong drink, for which reason we prepare for them a little lemonade — and official Christianity is lemonade-twaddle for the sort of beings that now are called men, it is the strongest thing they can stand, and this twaddle then in their language they call “Christianity,” just as the children call their lemonade “wine” », Kierkegaard, *Attack on Christendom*, p. 277 (1854).

⁷¹ VO : « Charles Lavatory ».

⁷² Terry Pratchett, *op. cit.*, p. 88. VO : « There are times of an evening when I go down to the workshops, all silent, and look at the work that’s going on on this year’s model, with the seat warmer and the patented straining bars, and I can’t help thinking that I’ve done my best for mankind. I wonder how many men with hands cleaner than mine can say that », p. 82.

Ainsi, Charles Toilettes érige son patronyme en symbole de « satisfaction » et de « bien-être »⁷³. De façon similaire, sire Henri Roi incarne la royauté à travers la richesse ostentatoire de son apparence, agrémentée de « grosses bagues en or à chacun de ses doigts et [d'une] imposante chaîne, en or elle aussi, autour de son cou »⁷⁴. C'est une parfaite caricature du bourgeois nouveau-riche par l'accumulation de signes d'opulence. Si ces deux personnages reproduisent *a posteriori* l'esprit de leurs noms, il y en a un autre qui, à l'inverse, tire son nom de son comportement : le chien Pissou. Étonnamment, c'est la grand-mère très solennelle de Geoffroy qui le conseille : « Ma foi, au vu de la petite flaque qu'il vient de laisser devant la porte de ta chambre pendant qu'on attendait avant d'entrer, je crois que je l'appellerais Pissou si j'étais toi »⁷⁵. De quoi faire rire sans arrière-pensée les lecteurs les plus jeunes... Et même les plus grands, à l'instar de Sire Henri Roi : « C'est un bon nom pour un chien, ça, dit sire Henri en riant »⁷⁶. On n'est peut-être jamais trop vieux pour rire du scatologique !

Dans ce sens, le roman d'Alwett, destiné à un public *young adult*, tire profit de cette thématique humoristique à plusieurs reprises, y compris dans la toponymie de son univers. À propos de la capitale du royaume de Malicorne, nous pouvons lire : « “Purpurine, la deux fois pure”, l'appelaient-ils entre eux, mais Phaïs penchait pour une autre étymologie : “Purpurine, la ville de pur purin”. »⁷⁷ L'onomastique chez Alwett revêt plusieurs aspects. Tantôt elle rattache l'œuvre à un héritage érudit – les quartiers de l'Esquiline, de l'Aventine et de la Quirinale, avec le fleuve Tiber, font référence aux sept collines de Rome, et le nom du capitaine Phoebus renvoie au nom du bel amant dans *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, et à l'appellation latine du dieu Apollon, dont le personnage emprunte les attributs physiques d'ailleurs, étant d'une beauté parfaite. Tantôt l'onomastique inscrit l'intertextualité au cœur du récit : le nom de la sorcière Dame Carasse nous fait penser à celui de la fée Carabosse, et les références du Baron de Nahalbeuk et de Jeeves sont très claires et rendent hommage aux œuvres humoristiques correspondantes (*Le*

⁷³ *Ibid.*, p. 88.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 89. VO : « Geoffrey couldn't help noticing the big golden rings on every finger and the large golden chain around his neck », p. 83. Le nom original du personnage est Sir Harry King.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 23. VO : « Well, from the little puddle he's just left outside your bedroom door while we were waiting to come in, I think I'd call him Widdler if I were you », p. 16. Ce gentil chiot est très différent d'un autre chien de notre corpus secondaire, le Touffu/Fluffy de *Harry Potter*, qui pourtant fait rire lui aussi avec un nom affectueux très discordant de sa terrifiante allure, similaire à celle du Cerbère de la mythologie grecque. Lorsque Hagrid dévoile le nom de sa créature, l'étonnement du protagoniste est souligné par l'emploi de l'italique : « *Fluffy* ? » demande-t-il à son ami (J.K. Rowling, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Bloomsbury, 1997, p. 141).

⁷⁶ *Ibid.*, p. 103. VO : « 'Good name for a dog that,' said Sir Harry with a laugh », p. 97.

⁷⁷ Audrey Alwett, *Les Poisons de Katharz*, Pocket, 2018, p. 58.

Donjon de Naheulbeuk, de John Lang, et *My Man Jeeves*, de P.G. Wodehouse). Le dragon Sälbeth parodie les noms habituellement inventés par les auteurs de fantasy : cette « sale bête » s’écrit avec tréma et « th », comme un pastiche de l’onomastique « exotique » employée couramment dans le genre.

Il arrive aussi à l’auteur de détourner certains noms existants dans notre réalité pour se moquer des personnalités ou des marques qui les portent. Ainsi, la tyranne de Katharz confère un important titre honorifique à un tueur pour avoir décapité le banquier Beuneupeu (BNP) et massacré Chaina la Barbare (un mélange de Xéna la Guerrière et de Conan le Barbare). Quant à l’odieux Sérik Yemmour (Éric Zemmour), qui a tué les enfants de la veuve Lochet, les couturières de la Maison Bauthier et le cordonnier Mouret (références à des marques de luxe françaises), il est condamné à la peine de mort. Toutes ces allusions facilement identifiables créent une complicité avec le lecteur contemporain, qui est pris à partie dans les railleries dirigées envers des figures auxquelles on le suppose réfractaire. Le lecteur de fantasy parodique est imaginé ici par l’auteur comme un individu subversif qui ne cautionne pas des valeurs capitalistes et réactionnaires.

Dans le même sens, toujours chez Alwett, quelques personnages symboliques sont tournés en ridicule par les noms qui leur sont attribués. Lilian Monboudin, qui incarne la figure du Nain, demande à être appelé Hastard Double-Hache. Le zombie Eustache Badufond représente la lourdeur administrative dont les Français aiment tant se moquer (à l’instar de John Lang avec ses fonctionnaires de la Caisse des Donjons⁷⁸ ou des créateurs d’Astérix⁷⁹). Il justifie son patronyme très proche de l’expression « bas du front » du fait d’être « atteint d’administratite aiguë » et d’avoir « rempli ses fonctions à Katharz avec la même scrupuleuse incompétence toute sa vie »⁸⁰. C’est par ailleurs un grand fan de l’auteur de l’ouvrage fictif *L’Art de la sclérose par la paperasse* qui a un nom on ne peut plus éloquent : Frances Respublicae⁸¹. Quant aux moines qui recueillent Azarel, ils portent des prénoms très singuliers : frère Jean-Fulgence, frère Jacques-Édouard, frère Dominique-Hubert. Étant donné le stéréotype des catholiques selon lequel ils baptisent leurs enfants avec des prénoms composés assez traditionnels, on peut supposer que l’auteur insère ici

⁷⁸ Voir, par exemple, *Le Donjon de Naheulbeuk*, p. 17-18 ou encore p. 106.

⁷⁹ Nous nous référons ici, bien entendu, au film d’animation *Les Douze Travaux d’Astérix*, réalisé par René Goscinny et Albert Uderzo, en particulier à « la maison qui rend fou », belle parodie de la bureaucratie française.

⁸⁰ Audrey Alwett, *op. cit.*, p. 45 pour les deux passages cités.

⁸¹ *Ibid.*, p. 217.

une critique sous-jacente à la chrétienté. Surtout que ces moines résident au Monaustère, dont le jeu de mot résume la vision qui est donnée de cette institution.

L'onomastique chez Alwett peut servir aussi de ressort narratif. Le prince de Malicorne s'appelle Alastor I^{er}, mais « s'était déjà débrouillé pour attraper le surnom d'Alastor l'Indolent – ou même Totor pour ses sujets les plus irrespectueux »⁸². Il est toujours réjouissant de tourner en dérision un personnage de la noblesse, et les sobriquets nous en donnent les moyens ici. Cependant, ce qui est intéressant, c'est que cet élément va servir d'argument à Mâton l'Ancien (notons ici le jeu de mot entre « maton » et « mâtin ») pour convaincre le prince à se lancer dans la guerre qui structure tout le récit du roman :

– Tenez, on pourrait vous appeler plutôt... le Téméraire, par exemple. Ça vous plairait, Alastor le Téméraire ?

Le Prince eut une petite moue.

– Je préférerais Alastor le Hardi. Pour les femmes, c'est mieux.

– Va pour le Hardi ! Une petite guerre, et c'est réglé !⁸³

La superficialité, l'enfantillage du prince tranchent avec l'image qu'il est censé renvoyer en tant que représentant majeur d'un royaume. Il n'est pas sans rappeler certains dirigeants du monde réel qui prennent des décisions par pure vanité. Par contre, ce personnage masculin pusillanime est très éloigné du profil des personnages féminins forts de ce roman. Au-delà de Dame Carasse déjà citée, la tyranne Ténia, malgré ses dehors intraitables, est prête à tout, même à se sacrifier, pour sauver l'humanité. Elle est déterminée comme une teigne, même si son prénom renvoie plutôt au ver solitaire ou « ténia », car elle reste seule face à sa malédiction. À sa naissance, son père dit à Dame Carasse : « Si vous étiez arrivée avant qu'IL ne la perçoive, et que vous l'aviez emportée loin d'ici, je l'aurais appelée Rose. Mais désormais, elle est maudite, elle aussi. Alors ce sera Ténia »⁸⁴. Cette observation d'un personnage de fiction reflète bien le soin accordé au choix des noms par les auteurs de fantasy⁸⁵.

⁸² *Ibid.*, p. 56.

⁸³ *Ibid.*, p. 72-73.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁸⁵ Dans *Harry Potter*, cette question est d'ailleurs explicite avec Voldemort, plus communément appelé You-Know-Who, avec toutes les confusions plus ou moins drôles que ce zèle extrême peut entraîner. Mais Dumbledore rappelle à Harry : « Call him Voldemort, Harry. Always use the proper name for things. Fear of a name increases fear of the thing itself », J. K. Rowling, *op. cit.*, p. 216.

À l'image de Ténia, les jeux de mots l'emportent aussi en ce qui concerne la fiancée du prince Alastor. Celle-ci doit toujours être pure et s'appeler Grace, ainsi que l'ordonne la tradition. Or, Mâton l'Ancien manigance pour que sa libidineuse nièce prenne cette place, quitte à raconter des mensonges outranciers. Ainsi, elle doit changer de nom pour remplir sa part du contrat. Après maintes allusions à ses exploits sexuels, elle avertit sa femme de chambre :

- D'ailleurs, si quelqu'un me demande, rappelez-vous que je m'appelle Grace, désormais.
- C'est dommage, mademoiselle. J'aimais bien Virginie, moi.⁸⁶

L'effet comique provient du contraste entre la connotation virginale de son prénom et sa notoire lascivité. Mais le prénom Grace recèle aussi des ressources humoristiques. Quand Mâton l'Ancien montre à Alastor une photo de sa nièce, s'établit le dialogue suivant :

- OUAAH ! Elle a l'air... Elle a l'air...
 - Vraiment très pure, hein ?
 - Oui, très, fit le Prince. Excusez-moi, je cherchais une rime à « Grace ».
- Il avait pensé à « bonnasse ».⁸⁷

Le lecteur a souvent l'impression que le roman est parsemé de blagues qui se développent au fur et à mesure jusqu'à leurs chutes inattendues et bien précises. Ainsi, on peut lire pendant un bon moment les quiproquos relatifs aux différentes couleurs des aubes utilisées par la « Conspiration Secrète des Flamboyants Vengeurs », dont les membres empruntent leurs noms de guerre aux tons de leurs cagoules. On ne s'attend pas à un quelconque sous-entendu derrière l'amusante confusion causée par les noms tirés de tonalités aussi sophistiquées que parme, coquille d'œuf, pêche, carmin, taupe... Sauf que la couleur de l'aube de l'espionne de Ténia est « taupe », soit le surnom habituellement donné aux agents sous couverture ! Lorsque celle-ci le découvre, elle bougonne : « Taupe. Cette espionne était complètement idiote »⁸⁸. Les jeux de mots sont omniprésents dans ce roman parodique, mais ils apparaissent dans tout le *corpus* dès lors que l'auteur ou l'auteurice veut produire de l'humour.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁸⁷ *Ibid.*, 74.

⁸⁸ *Ibid.*, 187.

1.2 Les jeux de mots et doubles sens

Le jeu de mot se définit comme un « procédé linguistique se fondant sur la ressemblance phonique des mots indépendamment de leur graphie et visant à amuser l'auditoire par l'équivoque qu'il engendre »⁸⁹. Un mot à double sens, pour sa part, possède « une signification ambiguë sur laquelle le locuteur joue de façon à ce que les deux acceptions soient possibles dans le contexte »⁹⁰. Comme déjà évoqué plus haut, il peut paraître étonnant que des ouvrages destinés à la jeunesse misent sur cette forme d'humour, étant donné l'incapacité supposée de ce public pour discerner les sous-entendus. En effet, pour comprendre l'humour, il faut être capable de lire entre les lignes : « l'humour est une retenue et un appel : pour qu'il ne tourne pas à vide, il faut savoir le décoder, par-delà les mots : il faut lire »⁹¹. En matière de développement cognitif, cela semble être justement un excellent moyen d'entraîner les enfants à appréhender un texte avec un esprit critique, à questionner tous les sens cachés derrière les mots. Il faut se « méfier » des mots, les décortiquer, à l'instar de Gandalf, qui pousse cette logique à l'extrême.

À leur toute première rencontre, lorsque Bilbo le salue avec un simple « bonjour », le vieux magicien l'interroge sur le vrai sens de ce mot : « Qu'entendez-vous par là ? dit-il. Me souhaitez-vous le bonjour ou constatez-vous que c'est une bonne journée, que je le veuille ou non, ou que vous vous sentez bien ce matin, ou encore que c'est une journée où il faut être bon ? »⁹² Tant d'élucubrations à propos d'un simple « bonjour » peuvent surprendre et faire sourire le lecteur, mais c'est une belle leçon d'interprétation littéraire que Gandalf nous donne là !

Surtout que, quelques instants après, le hobbit tente de prendre congé de lui en employant ce même mot. À quoi le magicien rétorque, avec finesse : « À combien de choses vous sert ce mot de "bonjour" ! fit remarquer Gandalf. Vous voulez maintenant dire que vous désirez être débarrassé de moi et que le jour ne sera pas bon tant que je n'aurai pas poursuivi mon chemin »⁹³. C'est amusant de voir les vraies intentions du hobbit démasquées d'emblée par un vieux sage, qui

⁸⁹ Dictionnaire du Centre national de ressources textuelles et lexicales : <https://www.cnrtl.fr/definition/jeu/>.

⁹⁰ *Ibid.* : <https://www.cnrtl.fr/definition/sens>.

⁹¹ Yvonne Chenouf, « L'intelligence heureuse ou le parti d'en rire », « Des enfants, des écrits », *Les Actes de Lecture* n°94, juin 2006, p. 21.

⁹² J.R.R. Tolkien, *Bilbo le Hobbit*, Le livre de poche jeunesse, 2012, p. 12. VO : « "What do you mean ?" he said. "Do you wish me a good morning, or mean that it is a good morning whether I want it or not; or that you feel good this morning; or that it is a morning to be good on?" », p. 5-6.

⁹³ *Ibid.*, p. 13. VO : « "What a lot of things you do use *Good morning* for!" said Gandalf. "Now you mean that you want to get rid of me, and that it won't be good till I mode off." », p. 6.

ne se laisse pas méprendre par les allures de politesse de la formulation. En fin de compte, un mot peut avoir plusieurs sens, selon le point de vue et le contexte à partir duquel on le considère.

Les jeux de mots non seulement consistent en un stimulant pour la jeunesse, mais ils répondent aussi à son énergie débordante. Cette forme d'humour favoriserait le défolement car elle « permet un jeu libre avec la langue, avec le corps, avec les autres, jeu qui permet une régulation des tensions intérieures, de même que la fête, le carnaval, permettent une régulation des tensions sociales : c'est une sorte de retour à l'enfance (la régression) »⁹⁴. Ce rapport ludique à la langue qu'est le jeu de mots a donc parfaitement sa place en littérature de jeunesse, aussi bien dans les ouvrages destinés aux « adolescents »⁹⁵ qu'à ceux destinés aux plus jeunes.

Le jeu de mot inclut plusieurs façons de manipuler la langue. John Lang, par exemple, s'adonne à la création d'un mot-valise lorsque son narrateur dit à propos du Ranger : « Il fulminait, fumait, ahanait, maudissait, pestait, et aurait sans doute troubligrondé si le verbe avait existé »⁹⁶, – mélange de « troubler » et « gronder » qui complète l'accumulation des verbes exprimant la colère. De son côté, Kate McMullan a tout loisir d'inscrire des jeux de mot plus classiques au cœur de son intrigue, plus précisément dans son dénouement. Wiglaf cherche à atteindre le point faible du dragon Gorzil. Or, la créature adore les bonnes blagues (en particulier les devinettes, un peu comme le légendaire Smaug⁹⁷), mais perd de sa vitalité lorsqu'elle entend une mauvaise plaisanterie. Wiglaf le découvre au fur et à mesure qu'il enchaîne des calembours⁹⁸ « tirés par les cheveux » en jouant à « toc toc toc, *qui est là ?* »⁹⁹. Le brave garçon finit par tuer le dragon et, paradoxalement, fait rire le lecteur avec ses « blagues pourries ». L'humour de bas étage sert ici d'arme fatale, il devient un pouvoir magique, celui qui terrasse enfin le terrible Gorzil.

⁹⁴ Jean-Charles Chabanne, *op. cit.*, p. 3-4.

⁹⁵ *Public young adult*.

⁹⁶ John Lang, *op. cit.*, p. 10.

⁹⁷ McMullan semble adresser un clin d'œil au dragon du roman *Le Hobbit*. Smaug est captivé par les énigmes débitées par Bilbo au moment de se présenter, car « aucun dragon ne peut résister à la fascination de propos énigmatiques et ne peut se retenir de perdre son temps à essayer de les comprendre », J.R.R. Tolkien, *op. cit.*, p. 326. Gollum est un autre personnage qui apprécie les charades, nous en parlerons plus loin.

⁹⁸ Le calembour se définit comme un « jeu d'esprit fondé soit sur des mots pris à double sens, soit sur une équivoque de mots, de phrases ou de membres de phrases se prononçant de manière identique ou approchée mais dont le sens est différent » (<https://www.cnrtl.fr/definition/calembour>).

⁹⁹ Liste des calembours produits par Wiglaf suite au jeu « Toc toc toc ! Qui est là ? » : « Lucie – Lucie qui ? – Lucie-nous tranquilles !; Théo – Théo qui ? – T'es horrible comme dragon !; Vlad – Vlad qui ? – V'là d'autres sales blagues pour le dragon !; Sam – Sam qui ? – Sam dit rien de me faire croquer par un dragon ! », Kate McMullan, *op. cit.*, p. 95-98. VO : « Knock! Knock ! Who's there? » : Lettuce – Lettuce who ? – Lettuce alone! (Let us alone!); Arthur – Arthur who? – Arthur any dragons uglier than you? (Are there any dragons uglier than you?); Howard – Howard who? – Howard you like to hear another rotten joke? (How hard you like to hear another rotten joke?); Ivan – Ivan who? – Ivan to stay alive! (I want to stay alive!), p. 81-83. Il faut noter que la traduction des jeux de mots est très réussie.

Il semblerait que la littérature de jeunesse offre cette liberté : on peut mettre en œuvre une pluralité de formes d’humour et même avoir recours à des blagues éculées, à condition qu’elles soient utilisées à bon escient. Dans le cas de McMullan, la piètre qualité des blagues est mise en évidence par la créature, qui en souffre physiquement les conséquences. Il y a donc une prise de distance vis-à-vis de ce procédé comique. Chez Rowling, nous assistons à un mécanisme similaire dans l’utilisation du double sens. Peeves, le poltergeist de Poudlard, incarne toutes les bêtises et mauvaises plaisanteries qu’il est possible de faire. Lorsque Rusard lui pose une question, il répond :

- Je dirai quelque chose quand on me dira s’il te plaît, chantonna Peeves de son ton le plus exaspérant.
- Bon, d’accord. S’il te plaît.
- QUELQUE CHOSE ! Ha ! Ha ! Ha ! Je vous avais prévenu. Je dirai « quelque chose » quand on me dira s’il te plaît ! Ha ! Ha ! Ha !¹⁰⁰

Ce genre de facétie, mille fois répétée, acquiert son aspect comique de par l’interlocuteur auquel elle s’adresse. En effet, le concierge du château est un personnage méchant et ronchon, et le lecteur éprouve ici le plaisir cathartique de le voir berné par l’insolence d’un esprit farceur. Le fait que ce type de blague soit très rebattu ne pose, en soi, pas de problème pour le lecteur jeune. Soit il ne l’a jamais vue auparavant en raison de son manque d’expérience, soit il en tire la jouissance de la répétition. C’est d’ailleurs assez pertinent dans le contexte de la fantasy, dont « la spécificité [...] consiste précisément en une valorisation explicite de sa tendance à la reprise éternelle des mêmes motifs, relue positivement comme inscription dans une tradition, comme le prolongement des plus anciennes fictions, contes, mythes et légendes »¹⁰¹.

Dans cette même veine, chez Bottero on ne trouve qu’un seul jeu de mots et, encore une fois, il s’agit d’un rapprochement qui ne présente pas d’originalité outre mesure. Après sa fanfaronnade à l’auberge, Bjorn est malmené par Edwin. Lorsque le chevalier se rend compte de sa bévue, il s’excuse :

¹⁰⁰ J.K. Rowling, *op. cit.*, p. 168. VO : ‘Shan’t say nothing if you don’t say please,’ said Peeves in his annoying sing-song voice. / ‘All right – please.’ / ‘NOTHING! Ha haaa! Told you I wouldn’t say nothing if you didn’t say please! Ha ha! Haaaaaa!’, p. 119.

¹⁰¹ Anne Besson, « La fantasy pour la jeunesse, stagnation ou mutation ? », *op. cit.*, p. 15.

- Je vous prie de me pardonner, je suis vraiment un âne bête.
- C’est plutôt un âne battu, souffla Salim à Camille qui pouffa.¹⁰²

Le jeu de mots amuse l’héroïne et atténue le pathétique du *mea culpa*. Le lecteur découvre une autre facette de Bjorn : il est honnête, capable de reconnaître ses erreurs. Là où le bât blesse, c’est sa fâcheuse tendance à la vantardise. Bottero privilégie d’autres formes d’humour, comme nous verrons au fur et à mesure, et il réserve le double sens comme astuce dans le combat final d’Ewilan contre le Mentali. Grâce à sa grande capacité intellectuelle, la jeune fille réinterprète le sujet d’étude de son frère, à savoir « l’impact du changement de matière sur la perception que l’homme a de son milieu »¹⁰³. L’impact au sens figuré devient l’impact au sens premier, car elle dessine le même objet avec différentes matières, d’abord molles puis dures, pour attaquer son adversaire. L’objectif est de surprendre l’assassin et lui infliger des chocs, et ça fonctionne !

Les subtilités du double sens servent également à l’héroïne de Wynne Jones lorsqu’elle se voit obligée d’aider le comte de Catterack. Dans l’univers d’Ingary, la magie adopte plusieurs formes : des sorts qui peuvent être lancés, des métamorphoses, des paroles obscures à interpréter, des poudres magiques... Le jour où l’aristocrate, de petite taille, toque à la porte du château afin d’obtenir un sortilège qui lui permette de lutter d’égal à égal lors d’un duel, Sophie se retrouve seule avec Calcifer. Ignorant ses propres pouvoirs, elle doit donc jouer le rôle d’imposteur et trouver une solution non magique, une sorte de placebo, pour que la confrontation soit équitable :

Sophie se munit d’un couteau pour exécuter sur le monticule de poivre ce qui, espérait-elle, ressemblerait à des passes mystiques.

– Tu vas te battre vaillamment, psalmodia-t-elle. Vaillamment, c’est compris ?

Elle ferma le sachet et l’apporta au jeune homme trop petit.

– Jetez cette poudre en l’air quand le duel commencera, lui enjoignit-elle. Elle vous donnera la même chance qu’à votre adversaire. La suite dépendra de vous, que vous soyez vainqueur ou non.¹⁰⁴

¹⁰² Pierre Bottero, *op. cit.*, p. 133.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 258 et 268.

¹⁰⁴ Diana Wynne Jones, *op. cit.*, p. 155. VO : « Sophie took up a knife and made what she hoped would look like / mystic passes over the heap of pepper. “You are to make it a fair fight,” she mumbled. “A fair fight. Understand?” She screwed the paper up and hobbled to the door with it. “Throw this in the air when the duel starts,” she told the

L'effet comique provient tout d'abord du simulacre de magie effectué de façon ostentatoire par Sophie, car en général les imitations grotesques font rire. Mais l'humour émane aussi du double sens de ses propos, tellement vagues qu'ils peuvent s'appliquer aussi bien à une poudre magique qu'à du piment. En effet, si le résultat recherché est d'avoir un duel juste, le piment jeté en l'air piquera les yeux des deux adversaires, les mettant en pied d'égalité. Sauf que, comme les deux hommes seront affectés par cet artifice, cela revient au même que de les laisser combattre normalement. Michael se tord de rire en apprenant cette anecdote¹⁰⁵. D'ailleurs, le fait que le personnage réagisse en exprimant son hilarité vient souligner les effets humoristiques – il s'agit de l'humour « interne » dans la distinction de Boudier¹⁰⁶, qui fait rire non pas seulement le lecteur mais d'abord les personnages.

Ce qui est drôle, c'est que le personnage du comte comprend les paroles de la prétendue sorcière d'une certaine façon (il pense qu'elle se réfère à un sortilège), tandis que le lecteur perçoit la finesse de Sophie. Celle-ci ne dit finalement aucun mensonge, même si elle laisse son interlocuteur croire autre chose que ce qu'elle dit¹⁰⁷. Cette astuce narrative crée une complicité avec le lecteur, qui peut se sentir fier d'être plus « malin » que le comte. Et, plus tard, ce même lecteur se rendra compte que Sophie avait vraiment donné un sortilège « fonctionnel », car elle enjoint à la poudre : « Tu vas te battre vaillamment ». Or, son pouvoir consiste précisément à insuffler la vie ou des propriétés aux choses à travers ses paroles.

Par ailleurs, malgré son état d'esprit et son apparence de vieille femme, Sophie a toujours la langue acérée. Tout au long du roman, les réparties fusent entre elle et Howl. Ces deux personnages ne cessent de se taquiner mutuellement, souvent pour cacher leur penchant amoureux (un peu comme Hermione et Ron dans le cycle *Harry Potter*). C'est un puissant dispositif humoristique du roman, en particulier parce que ces railleries ont lieu entre une dame âgée et un sorcier (deux figures traditionnellement respectées, mais désacralisées ici) et qu'elles ciblent les points faibles de chacun. Ainsi, lorsque Howl rentre au petit matin en état d'ébriété (ce qui en soi

undersized young man, "and it will give you the same chance as the other man. After that, whether you win or not depends on you." P. 137-138

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 156 dans la version française et 139 de la version anglaise.

¹⁰⁶ Voir l'Introduction, p. 11.

¹⁰⁷ Le même mécanisme est à l'œuvre chez Alwett lorsque Ténia improvise un discours pour calmer la population de Katharz. La tyranne leur promet qu'à partir du lendemain (jour prévu pour la déflagration de la bombe alchimique), tous les habitants seront égaux : « Et rien n'était plus juste. Y a pas plus égaux que deux cadavres » (p. 327). Sauf que ceux qui écoutent ces paroles pensent qu'il s'agit d'égalité sociale...

engendre déjà plusieurs gestes comiques de sa part), Sophie fait preuve de sarcasme afin de le rabaisser :

- Réunion du club de rugby, répondit Hurlé avec une dignité pâteuse. Saviez pas que je jouais ailier pour mon université, hein, madame Nez-indiscret ?
- Si vous avez des ailes, vous ne savez plus vous en servir, ronchonna Sophie.¹⁰⁸

Au-delà du comportement pitoyable du sorcier, de sa vaine tentative de paraître sérieux et de prendre le dessus, ce qui est intéressant dans ce passage du point de vue humoristique, c'est le jeu de mot entre le rôle d'ailier dans le rugby et l'idée de voler. Le lecteur est surpris par la rapidité avec laquelle l'héroïne s'approprie une notion évoquée par son interlocuteur et en détourne le sens afin de se moquer de lui. Howl l'a bien mérité pour avoir « tendu la perche ». Le sorcier est, bien entendu, capable de voler par magie, mais l'implacable Sophie le ramène à son statut de simple être humain, sujet aux faiblesses du commun des mortels, en l'occurrence l'excès d'alcool. Elle renforce encore plus le ridicule de son attitude d'homme ivre.

L'ivresse d'un personnage est l'occasion parfaite pour introduire des jeux de mots. Ainsi, Alastor I^{er}, les pensées embrumées par l'alcool, voit sa langue qui fourche : « Vous voulez dire qu'il faudrait que je me magne de trouver une nouvelle épouse ? Histoire de faire oublier la précédente... la précédéte... enfin, l'autre, quoi ? »¹⁰⁹. À première vue, la simple confusion des syllabes peut déjà prêter au rire, mais en y regardant de plus près, il est possible d'y déceler une contrepèterie¹¹⁰ assez amusante et révélatrice. D'un côté, le prince semble faire un lapsus à propos du caractère indécent (« pré-décent ») de son ancienne fiancée. De l'autre, il semble prédire sa propre chute, sa « pré-descente » qui a commencé avec le déshonneur causé par cette même jeune fille. Libre au lecteur de l'interpréter comme il le souhaite. En tout cas, la polysémie enrichit ce passage, qui ne se contente pas d'une blague « juste pour faire rire ».

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 299-300. VO : « "Rugby Club Reunion," Howl replied with thick dignity. "Didn't know I used to fly up the wing for my university, did you, Mrs Nose?" / "If you were trying to fly, you must have forgotten how," Sophie said. », p. 265.

¹⁰⁹ Audrey Alwett, *op. cit.*, p. 72.

¹¹⁰ La contrepèterie se définit comme la « permutation de sons, lettres ou syllabes dans un énoncé de manière à obtenir un autre énoncé de sens cocasse et souvent obscène » (<https://www.cnrtl.fr/definition/contreper%C3%A8terie>). Nous pouvons en donner un exemple trouvé dans *Le Donjon de Naheulbeuk*. Lorsque le Ranger salue un magicien rencontré sur leur chemin en disant « Bien le bonjour, fier ami à la riante livrée d'enchanteur », le Nain ne comprend pas et demande « Tu vas lui livrer des rillettes ? » (p. 92). Cette contrepèterie « involontaire » met bien en relief de la stupidité du Nain, une caractéristique qui offre de multiples ressources humoristiques dans ce roman.

Le concept d'humour facile semble par ailleurs être décrié dans cet ouvrage de la même manière que dans celui de McMullan. Sinus Maverick, le sorcier de pacotille de Katharz, commercialise des sorts à l'échelle industrielle, les fameux « bonbons ». Pour bien vendre sa marchandise, il assure à ses clients que « la création d'un bonbon n'[est] en elle-même pas sorcière (ha ha !) »¹¹¹. En note de bas de page – procédé humoristique hérité de Pratchett¹¹² –, le narrateur s'en prend à ce type de jeux de mots douteux issus des discours des « communicants » (c'est-à-dire des publicitaires), « une espèce à abattre avant qu'ils aient contaminé l'ensemble du monde avec leurs jeux de mots consternants »¹¹³. Il est donc intéressant de noter que certaines modalités d'humour donnent lieu à des réflexions métalinguistiques dans notre *corpus*.

Dépréciant les jeux de mots banals, Alwett privilégie les syllepSES, figures de style « consistant à employer un mot à la fois au sens propre et au sens figuré »¹¹⁴. Son roman est truffé d'expressions de ce type, et il serait fastidieux de toutes les citer. L'exemple retenu ici, cependant, permet de faire ressortir les possibilités que la fantasy offre en termes d'humour. Dame Carasse va interroger Jusquin Pitipot, le fabricant de balais magiques, à propos des origines de son apprenti Azarel. Comme l'industriel rechigne à fournir des informations, la sorcière lui jette au visage un pépin de pomme qui pousse instantanément et devient un grand arbre. Pitipot se retrouve ainsi prisonnier des branches et forcé de répondre. « Aussitôt, la sorcière avait filé, les plantant là, le pommier et lui »¹¹⁵. Le verbe planter sert donc à désigner le semis du végétal et l'abandon de l'homme, dans un but clairement humoristique. Il établit un parallèle insolite, mais il renforce surtout le ridicule de la scène.

Alwett s'adonne donc aux jeux de mot, une pratique héritée de Pratchett. Le thème des excréments a fourni de nombreuses expressions imagées aux vocabulaires des différentes cultures. Par conséquent, l'auteur peut aisément jouer sur le double sens de ces termes vulgaires, pour le bonheur des enfants. Par exemple, quand les hippopotames se soulagent dans la cour, le gardien des enclos du collège royal héraldique s'exclame : « Je vais enlever ce que j'peux tout de suite, dit-il, parce qu'une fois que ça sèche c'est la merde à décoller »¹¹⁶. Le personnage veut entendre

¹¹¹ Audrey Alwett, *op. cit.*, p. 131.

¹¹² Terry Pratchett est en effet connu pour ses notes, comme nous le verrons à la p. 92.

¹¹³ *Ibid.*, p. 131.

¹¹⁴ Dictionnaire du Centre national de ressources textuelles et lexicales : <https://www.cnrtl.fr/definition/syllepse>.

¹¹⁵ Audrey Alwett, *op. cit.*, p. 294.

¹¹⁶ Terry Pratchett, *op. cit.*, p. 100. VO : « 'I'll move what I can now,' he said, 'because once it sets it's a bugger to shift.' », p. 94.

par là que ce sera « difficile à retirer », mais le fait que la signification première puisse également s'appliquer ici rend cette réplique bien plus savoureuse. Que la matière fécale soit sèche ou pas, ce sera toujours littéralement « la merde à décoller » !

Pratchett utilise aussi les jeux de mots pour insuffler un ton héroï-comique à son récit. Il anoblit les maîtres des basses œuvres en jonglant avec les termes « night » (nuit) et « knight » (chevalier), qui se prononcent de la même manière en anglais : « Working at night, gongers, or gongfermors, are sometimes known as 'nightmen.' It requires a steady hand, nerves of steel, and the sense of smell of a turnip to do this job, although the rewards can be great »¹¹⁷. L'auteur met bien en évidence l'analogie qu'il instaure entre la vidange des fosses septiques et le maniement de l'épée sur un champ de bataille. Il énumère les qualités communes que ces deux activités requièrent et qui évoquent l'idée de bravoure. L'effet comique provient du contraste entre ces rôles et de l'inversion de l'image défavorable qu'on a des vidangeurs¹¹⁸. Celui-ci va jusqu'à obtenir des récompenses, à l'image d'un chevalier au bout de sa quête.

Dans le roman de Pratchett en effet, les excréments sont la plupart du temps abordés comme une thématique fascinante, un univers plein de mystères. Lorsque Geoffroy visite l'entrepôt de sire Henri Roi, c'est un domaine enchanté qu'il découvre : « Le monde autour de lui donnait l'impression d'être en mouvement, et, à l'odeur, il devina que c'était surtout du caca en transit »¹¹⁹. L'expression conventionnelle pour désigner les matières fécales en anglais, « bowel movement », permet à l'auteur d'explorer la vaste notion de mouvement et de créer des jeux de mots assez naturellement. Dans le passage qui vient d'être cité, le traducteur Patrick Couton a trouvé une solution remarquable pour transmettre l'idée du transport de « caca » dans des seaux et l'effet comique du double sens : le terme « transit » en français. L'image est tellement appropriée qu'elle surprend par sa précision et déclenche le sourire.

Mais parfois la traduction d'un jeu de mot est impossible, et le traducteur doit le remplacer par une métaphore. Ainsi, quand le narrateur raconte que sire Henri Roi et Geoffroy observèrent des étrons dans la rivière et « studied the movement of their movements in the current »¹²⁰, le

¹¹⁷ Terry Pratchett, *op. cit.*, p. 78. VF : Travaillant la nuit, les maîtres des basses œuvres et les longaigniers sont parfois connus sous le nom de « nuitards ». La profession exige une main ferme, des nerfs d'acier et l'odorat d'un navet, mais elle apporte parfois de grandes satisfactions », p. 84.

¹¹⁸ Ceux-ci sont par ailleurs traités de « héros fécaux » au début du roman (p. 12). VO : « faecal heroes », p. 3.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 111-113. VO : « The whole world around him seemed to be moving and, from the stink, Geoffrey guessed it was mainly poo on the move », p. 105-107.

¹²⁰ *Ibid.*, version anglaise, p. 103.

lecteur français lira plutôt qu'ils « étudient l'un et l'autre la ronde des rondins tournoyant dans le courant »¹²¹. Cette phrase présente un aspect poétique construit par la figure dérivative provenant de la juxtaposition des mots « ronde » et « rondins », par la rime entre « tournoyant » et « courant » et par un champ sémantique lié à la notion de mouvement circulaire. Elle prend toute son allure comique lorsqu'on la rattache à la chose signifiée : le « caca ». Les métaphores, aussi bien dans les traductions que dans les textes originaux, contribuent, elles aussi, à produire de l'humour.

1.3 Les métaphores et comparaisons

La métaphore et la comparaison opèrent des rapprochements entre des entités ou des concepts en fonction des possibles analogies entre eux (à ceci près que la première n'affiche pas de terme comparatif entre les deux idées, tandis que la seconde oui). Selon Pierre-Yves Raccach, les mécanismes sémantiques du trait d'esprit et de la métaphore sont similaires, car tous les deux requièrent une construction de sens qui se déroule en deux phases. Il y a l'interprétation initiale de l'énoncé et un ajustement de cette interprétation à la suite du point de vue nouveau apporté à l'objet du discours :

Lorsqu'on essaye de comprendre pourquoi un bon mot nous a fait rire, on a souvent à l'esprit une sensation de piège dans lequel on est tombé : c'est la *chute* du bon mot qui nous fait... tomber dans ce piège. Et le trait est d'autant plus drôle que le piège était inattendu et inévitable. Cette caractéristique [...] s'apparente à ce que l'on peut dire d'une métaphore intéressante : inattendue et inévitable (après coup...)¹²²

Le concept important ici, c'est le caractère *inattendu* et *inévitabile* de l'analogie. Elle serait, d'un côté, incongrue en raison d'un fort contraste ou d'une association absurde et, d'un autre côté, parfaitement logique si on y réfléchit de plus près. Notre *corpus* regorge de métaphores et de

¹²¹ *Ibid.*, version française, p. 109.

¹²² Pierre-Yves Raccach, « Humour et métaphore : quelques éléments d'une analogie pour la construction d'un sens inattendu », *Revue de Sémantique et Pragmatique* 39 | 2016, p. 1. URL : <http://journals.openedition.org/rsp/420>. Il convient de noter que le chercheur introduit une différence entre les deux procédés linguistiques. L'énoncé humoristique implique une certaine incompatibilité entre les sens de la première et de la deuxième phase d'interprétation, tandis que la métaphore conduit à appliquer à l'objet du discours le point de vue inattendu suggéré par l'analogie en question.

comparaisons très variées, et il n'est pas aisé de les regrouper dans des tendances spécifiques, même si elles s'inscrivent souvent dans cette optique d'effet de surprise. Par ailleurs, ces figures de style ne sont pas exclusives du registre comique, mais elles constituent d'excellents moyens de créer des effets humoristiques.

John Lang, par exemple, compare un personnage mineur ayant subi une mutation bizarre à une figure fantastique en proie à une situation tout aussi loufoque : « Il tournait en rond, les bras tendus tel un zombi alcoolique apprenant le patinage »¹²³. Ce parallèle non seulement fait rire par son *nonsense* (l'absurdité de l'association des trois éléments, zombi, alcool et patinage artistique), comme il renforce encore plus l'impression d'évasion dans un univers imaginaire. C'est particulièrement approprié en fantasy. De même, la ressemblance que Harry Potter perçoit entre Dudley et « un cochon avec une perruque » est drôle parce qu'il joue sur la sonorité des mots en anglais et s'oppose franchement à l'opinion de sa tante Pétunia, qui considère son fils comme « un chérubin »¹²⁴. Et, quelques pages plus loin, cette comparaison finit par se concrétiser (au moins en partie) lorsque Hagrid lance un sort sur le vilain garçon, lui greffant sur l'arrière-train une queue de cochon ridicule¹²⁵.

Tolkien, quant à lui, utilise les métaphores dans une scène qui fait écho à un mythe antique¹²⁶ : celui de l'énigme du Sphinx. Tel Œdipe devant cette figure légendaire, Bilbo se retrouve coincé par Gollum et ne peut se sauver que grâce à sa ruse. Même si le but n'est pas vraiment comique, toutes les charades proposées par les deux personnages l'un à l'autre s'appuient sur des métaphores¹²⁷ et impriment un côté ludique à la scène, pourtant extrêmement tendue à cause du danger que court le héros de se faire manger. Acculé, c'est parfois par hasard et *in extremis* que le hobbit trouve la réponse, ce qui introduit une touche d'humour dans ce passage.

¹²³ John Lang, *op. cit.*, p. 162.

¹²⁴ J.K. Rowling, *op. cit.*, p. 28 pour les deux citations. VO : « a pig in a wig », « a baby angel », p. 21.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 68 dans la version française et p. 48 dans la version originale.

¹²⁶ Ainsi, Tolkien s'inscrit dans la plus pure tradition du genre, qui tend à « s'appuyer sur une base culturelle commune pour mieux la détourner. Voilà en quelque sorte l'essence même de la fantasy, qui s'inspire des mythes et épopées antiques pour créer des récits à la fois originaux et familiers », Justine Breton et Sandra Provini, « De la Grèce antique à la fantasy », URL : <https://fantasy.bnf.fr/comprendre/de-la-grece-antique-la-fantasy/>. Il est significatif que le narrateur du *Hobbit* fasse remarquer que Bilbo « savait, naturellement, que le jeu des énigmes était sacré, qu'il remontait à la plus haute antiquité », p. 120.

¹²⁷ Par exemple, les dents sont associées à des chevaux, le soleil dans le ciel est représenté par un « œil dans un visage bleu », un œuf est décrit comme « une boîte sans charnière, sans clef, sans couvercle [où] est caché un trésor doré », J.R.R Tolkien, *op. cit.*, p. 111-120.

Wynne Jones puise elle aussi dans la mythologie grecque pour poser des analogies amusantes. Lorsque Sophie ressent de la jalousie vis-à-vis de la présumée relation entre Howl et Miss Angorian, elle lance au sorcier « son regard le plus meurtrier »¹²⁸. Aussitôt, il l'interpelle : « Bonté divine ! s'exclama Hurle. Me voilà changé en statue de pierre, dirait-on ! Que se passe-t-il ? »¹²⁹. Dans l'esprit de raillerie qui règne entre les deux personnages, le jeune homme la compare implicitement à Méduse, capable de pétrifier ses victimes par un seul regard. Son ton sarcastique tranche avec l'agacement de l'héroïne et en sape la raideur. La forte personnalité de Sophie induit Howl et Michael à la juger également au travers de métaphores climatiques assez drôles. Quand elle se met à nettoyer frénétiquement le château, elle est désignée comme un « désastre naturel »¹³⁰ ou un « ouragan de bonne femme »¹³¹. La tonalité hyperbolique de ces analogies produit l'effet comique.

Il en va de même lors de l'épisode de la vase verte, qui donne lieu à des sentiments exacerbés et à des comparaisons plaisantes. Howl se plaint pathétiquement que ses cheveux sont « poil de carotte »¹³² dans la version française, qui utilise une expression plutôt conventionnelle pour désigner des cheveux roux. Néanmoins, dans le texte original le sorcier assimile sa crinière à un « pan of bacon and eggs! »¹³³, idée saugrenue s'il en est. Après la crise d'hystérie de son ami, Sophie assène que, « s'il n'y avait pas Calcifer, il pourrait bien continuer à faire l'anguille dans sa vase toute la journée »¹³⁴. La traduction reprend l'idée de « jellied eel » et accentue son côté drôle en jouant avec l'expression française « faire l'andouille ».

Cependant, par-delà ces scènes très marquantes en termes d'émotions et de merveilleux, des détails ordinaires de la vie quotidienne prennent eux aussi chez Wynne Jones une tout autre saveur lorsqu'ils sont soumis à un point de vue humoristique. Ainsi, lorsque le narrateur décrit le caractère bavard de Mme Bonnafé et comment les gens se sentent en discutant avec elle, c'est avec une telle acuité qu'il déclenche immédiatement une identification chez le lecteur qui a déjà vécu pareille situation : « Entrer dans la conversation de Mme Bonnafé était un exercice comparable à celui de la corde à sauter. Il fallait choisir le bon moment, mais une fois engagé dans le jeu, il était

¹²⁸ Diana Wynne Jones, *op. cit.*, p. 281.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 281. VO : « She gave him her very fiercest glare. "Merciful heavens!" Howl said. "I think that turned me to stone! What's the matter?" », p. 249.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 80. VO : « Michael [...] seemed to be accepting Sophie gloomily as a sort of natural disaster », p. 71-72.

¹³¹ *Ibid.*, p. 98. VO : « one-woman force of chaos », p. 86.

¹³² *Ibid.*, p. 98.

¹³³ *Ibid.*, version anglaise, p. 87.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 101. VO : « And if it wasn't for Calcifer, he could behave like a jellied eel all day for all I care! », p. 89.

difficile d'en sortir »¹³⁵. L'analogie devient d'autant plus amusante qu'on est incité à imaginer l'interlocuteur tentant gauchement d'esquiver la corde (ou les paroles incessantes) sans y parvenir.

C'est la dérision qui est à l'œuvre ici, et nous la retrouvons également lorsque l'habituelle aversion des adolescents vis-à-vis de la poésie est gentiment moquée par le narrateur. En effet, cette idée reçue apparaît au moment où Howl cherche à savoir comment il est entré en possession d'un texte qui a malencontreusement remplacé la « recette » de son sortilège. Il soupçonne que son sort a été involontairement échangé contre un devoir scolaire de son neveu et demande alors à celui-ci de quoi il s'agit. Le garçon lui répond, entre deux parties de jeux-vidéo : « C'est un poème, grimaça Neil, avec l'intonation que prennent en général les gens pour dire : "C'est un rat mort." »¹³⁶.

La poésie occupe une place privilégiée dans ce roman, car le poème en question sert de base au mauvais sort jeté sur Howl par la Sorcière des Landes. Un peu comme le langage imagé de la poésie, la nature de la magie présente dans l'univers d'Ingary exige un décodage, car tout est dit de façon implicite, mystérieuse. À propos des sortilèges, Howl explique à son apprenti : « Tu découvriras qu'ils comportent tous une erreur voulue ou une énigme, pour empêcher les accidents »¹³⁷. Sauf que ce caractère sibyllin de la magie induit inexorablement Michael et Sophie à prendre un poème pour un sortilège et à proposer des élucubrations toutes plus farfelues les unes que les autres pour interpréter les phrases. Le côté obscur des sortilèges permet alors le quiproquo de l'échange de textes, qui culmine avec la scène où Neil manifeste son dégoût à l'égard du poème. L'expression qui métaphorise le mépris du garçon est comique car elle met en opposition un art considéré comme élevé et l'idée d'une charogne épouvantable.

Ce même mécanisme de contraste se déploie de manière inversée chez Pratchett, qui utilise une jolie métaphore musicale pour décrire la puanteur de la ville d'Ankh-Morpork¹³⁸ : « l'odeur lourde et fade du caca, dans ses nombreuses variétés, forme la mélodie de base dont les autres odeurs ne sont que les notes aiguës »¹³⁹. Le narrateur paraît évaluer, voire apprécier les nuances

¹³⁵ *Ibid.*, p. 133. VO : « Getting into Mrs Fairfax's conversation was rather like getting into a turning skipping rope. You had to choose the / exact moment, but once you were in, you were in », p. 118-119.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 170. VO : « Neil said, "It's a poem," in the way most people would say, "It's a dead rat." », p. 150.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 90. VO : « You'll find every spell of power has at least one deliberate mistake or mystery in it to prevent accidents », p. 80.

¹³⁸ Cette odeur est la grande caractéristique de la ville et revient dans tous les ouvrages, comme nous le verrons à la p. 67.

¹³⁹ Terry Pratchett, *op. cit.*, p. 12. VO : « the heavy sullen smell of poo, in all its varieties, is the main melody in which the other smells are merely the high notes », p. 4.

des relents fécaux, comme si c'était une perception sensorielle digne de la plus grande attention. La synesthésie ne s'arrête pas là, car le protagoniste de l'histoire associe des couleurs à la fétidité de la ville : « Geoffroy baignait de plus en plus dans un monde malodorant. Si le jaune verdâtre avait une odeur, se dit-il, voilà à quoi elle ressemblerait, comme si le monde entier avait pétié d'un coup »¹⁴⁰. L'exagération scatologique de cette comparaison est particulièrement susceptible de faire rire les jeunes lecteurs.

En s'approchant du centre-ville, le petit garçon constate l'odeur de plus en plus nauséabonde et conclut que « si cette odeur avait une couleur, se disait Geoffroy, ce serait sans doute le marron »¹⁴¹. Avec ces impressions variées, on accède petit à petit dans un monde « merveilleux » en termes de sensations, à ceci près que les valeurs sont inversées, créant des effets comiques. Ainsi, une déjection de chien de couleur claire peut être métaphorisée comme « une petite perle blanche qui brille comme un sou neuf »¹⁴². Cette remarque émise par sire Henri Roi exprime d'ailleurs bien sa mentalité axée sur le gain pécuniaire et la rentabilité à outrance. L'inversion des valeurs suit ici une logique : les excréments représentent la matière-première de toute une industrie lucrative, pour laquelle ils sont synonyme d'argent. Rien d'étonnant donc à ce qu'ils soient comparés à des objets précieux comme une perle ou un sou.

De même, grâce à leur propriété fertilisante, les excréments sont valorisés du point de vue d'un jardinier. Par conséquent, en rentrant chez sa grand-mère, Geoffroy « n'hésita pas à demander poliment au cocher de faire halte pour lui permettre de ramasser du crottin frais qu'Humphrey Tout-Court répandrait sur ses rosiers »¹⁴³. Ce passage est intéressant parce que dans le texte original l'expression utilisée pour désigner le crottin en anglais est « fresh horse apples »¹⁴⁴. Or, l'analogie entre les crottins de cheval et les pommes en raison de leur format similaire permet à l'illustrateur Peter Dennis de traduire en image un jeu de mots offert sur un plateau d'argent (voir illustration p. 114-115 de l'ouvrage de Pratchett).

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 10. VO : « Geoffrey's world became quite a smelly place. If greeny-yellow could have a smell, Geoffrey thought, it would smell like this, as if the whole world had farted at once », p. 2.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 12. VO : « If this smell could have a colour, thought Geoffrey, it would probably be brown », p. 2-4.

¹⁴² *Ibid.*, p. 105. VO : « a little white pearl there as bright as a penny », p. 99.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 119. VO : « he had no hesitation in politely asking the coachman to halt so that he could gather some fresh horse apples for Plain Old Humphrey to put on the roses », p. 113.

¹⁴⁴ Il s'agit d'une expression courante qui signifie « dried horse droppings » (voir la définition du dictionnaire Merriam Webster : <https://www.merriam-webster.com/dictionary/horse%20apples>).

Avec brio, l'illustration de la version française reproduit sur la pancarte la faute d'orthographe et le jeu de mots de « Fresh Apel's » avec l'expression « Paiches fraiches »¹⁴⁵, jouant sur le double sens de « pêche » : le fruit et l'action de pêcher. Mais le caca de cheval n'est pas le seul dont le format suscite des plaisanteries. Fidèle à sa veine absurde, Pratchett pousse sa logique jusqu'au bout et imagine différentes configurations d'excréments en fonction des caractéristiques de l'organisme qui les évacue. Ainsi, les pandas timides « font du caca noir et blanc, tout comme eux »¹⁴⁶ et les Nains défèquent un « produit [qui] est concentré et compact, faut laisser reposer un peu avant de s'en servir »¹⁴⁷. Tout se passe donc comme si les selles devenaient presque des « images fécales », capables de symboliser les créatures dont ils proviennent en absorbant les traits les plus marquants. Ce sont des espèces de « cacas caricaturaux » !

Avec un raisonnement similaire, chez Bottero le personnage de Salim exprime son admiration pour l'intelligence de Camille en comparant celle-ci à une volaille : « C'est un phénomène cette fille, expliqua Salim en se rengorgeant. Si c'était une poule, son premier œuf serait l'*Encyclopædia Universalis* »¹⁴⁸. Encore une fois, l'idée est que le produit physiologique du corps est à l'image de son tempérament. Mais cette comparaison est drôle non seulement parce qu'elle expose la maladresse du garçon, qui fait un compliment d'un goût douteux, mais aussi parce qu'elle tire vers le *nonsense* et l'exagération. De plus, elle évoque les moqueries généralement adressées aux « premiers de la classe », rendant ainsi sympathique le personnage d'une surdouée. En effet, l'héroïne refuse tout pédantisme malgré sa vaste culture.

Au demeurant, tout ce qui est institutionnel est rejeté par les deux adolescents, à commencer par leur collègue. L'univers scolaire tant détesté fournit alors un excellent matériau pour brosser le portrait d'êtres fantastiques à l'aide d'une comparaison amusante : « Ce doivent être de sacrés monstres ! Avec la meilleure volonté du monde, je n'arrive pas à imaginer pire qu'un croisement de lézard et de mante religieuse géants ! Même mon prof de maths est moins laid qu'un Ts'lich ! »¹⁴⁹. Tourner en dérision cette figure d'autorité qu'est l'enseignant crée un sentiment de connivence avec le jeune lecteur.

¹⁴⁵ Terry Pratchett, *op. cit.*, p. 120-121.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 73. VO : « their poo comes out in black and white », p. 66.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 114-115. VO : « that's mostly dwarfs, very concentrated and compact, needs to stand a bit before we can use it », p. 109.

¹⁴⁸ Pierre Bottero, *op. cit.*, p. 247.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 165.

Salim et Ewilan incarnent l'esprit subversif de l'adolescence. Ce n'est pas étonnant que le garçon prenne certaines libertés dans ses propos, comme par exemple lorsqu'il suggère une analogie pour le moins décalée en littérature de jeunesse : « [Le marchombre] s'est glissé dans l'ouverture en moins de temps qu'il ne te faut pour boire un verre de whisky. Jolie comparaison, non ? »¹⁵⁰. Sachant que Salim s'adresse à son amie, qui est encore très jeune et par conséquent ne boit pas, cette phrase acquiert tout son aspect aberrant (l'alcool est plutôt associé à l'attitude bravache de Bjorn dans ce roman). D'ailleurs, l'adolescent demande lui-même l'approbation de son interlocutrice concernant sa trouvaille verbale, censée épater la galerie. C'est dans le pur style de Salim, qui peut se permettre ce genre de remarque : il joue le pitre de service dans ce roman. Ce n'est pas un hasard s'il devient justement marchombre, mélange de guerrier et d'acrobate, capable de jongler avec des balles et de voltiger dans les airs, évoquant incontestablement l'univers du cirque et ses clowns.

Cet univers peut également être associé à la ville de Katharz, encapsulée dans un dôme magique tel un chapiteau et animée d'une myriade de personnages grotesques, comme le zombie Eustache Badufond ou le croquemitaine Nachlass Von Wasserman. Il y a même un magicien qui propose des tours de prestidigitation avec ses « bonbons » enchantés : Sinus Maverick. La plupart du temps, leur apparence ou leur comportement se prêtent bien aux moqueries, qui pointent du doigt leurs faiblesses. Ainsi, l'embonpoint du Baron de Nahalbeuk le fait ressembler à un « cube de gelée en train de rebondir sur lui-même »¹⁵¹. La vanité du prince Alastor I^{er} lui donne « des allures de coquelet qui fait bouffer son duvet en s'imaginant disposer d'une parure flamboyante »¹⁵². Ces analogies sont très imagées et d'une dérision impitoyable. Rien n'échappe à la plume mordante de l'autrice. Même le grimoire de Dame Carasse est comparé à « une prude bourgeoise [qui] aurait relevé ses jupes, dégoûtée, au milieu d'une flaque de purin »¹⁵³ lorsque l'aura bénéfique d'Azarel pénètre dans l'isba. Alwett en profite pour critiquer l'attitude maniérée de la bourgeoisie.

La pudibonderie est farouchement écartée dans ce roman, où les femmes sont libérées sexuellement. Ténia et Virginie prennent du bon temps sans aucune culpabilité, tandis que les puceaux de la garde royale de Purpurine apparaissent sous un jour peu flatteur. Mettant le thème

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 96.

¹⁵¹ Audrey Alwett, *op. cit.*, p. 162.

¹⁵² *Ibid.*, p. 256.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 284.

du sexe à l'honneur, l'autrice imagine même une joyeuse orgie dans les cuisines du palais de Katharz. Les ébats sont pourtant suggérés à travers des métaphores, car c'est le deuxième secrétaire très cérémonieux de Ténia qui essaie de rapporter les événements. Il raconte alors que « la cuisinière [a] eu ses... ses vapeurs », que « la brigade de la cuisine n'arrivait plus à suivre, tellement elle avait... d'énergie » et enfin qu'il « ne toucherait pas au pâté en croûte ce soir. Ni à la brioche. Tout cela avait l'air d'avoir été pétri avec beaucoup de bonne humeur, mais quand même »¹⁵⁴. Les vapeurs, l'énergie et la bonne humeur dénotent la vision positive rattachée à la sexualité. Le lecteur comprend aisément de quoi le personnage veut parler et s'amuse de voir les subterfuges qu'il utilise pour ne pas employer un langage plus cru. L'euphémisme, corrélat de l'hyperbole, constitue un autre moyen de produire de l'humour.

1.4 Les hyperboles et euphémismes

L'exagération constitue un procédé courant pour conférer une tonalité humoristique à un texte, que ce soit pour faire mieux percevoir l'ironie de certains propos ou encore pour caricaturer un personnage en en grossissant les attributs les plus marquants.¹⁵⁵ Parfois, ce trait stylistique sert aussi à pousser une notion jusqu'aux limites de l'absurde : « l'adynaton est connu comme une hyperbole qui pousse l'exagération jusqu'à l'impossible, l'irréalisable »¹⁵⁶. De manière générale, l'hyperbole¹⁵⁷ peut reposer sur un trope, comme la comparaison ou la métaphore, ou se manifester à travers une gradation, une amplification ou une accumulation.¹⁵⁸

Ainsi, c'est au travers d'une gradation que McMullan suggère de manière humoristique le charlatanisme de l'école des massacreurs des dragons (une institution à but exclusivement

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 235 pour les trois citations consécutives.

¹⁵⁵ À ce sujet, Brigitte Bouquet et Jacques Riffault observent que « l'ironie s'appuie principalement sur l'antiphrase et sur des figures telles que l'hyperbole, la litote ou la métaphore » et que « [la parodie] se base entre autres sur l'inversion et l'exagération des caractéristiques appartenant au sujet parodié », « L'humour dans les diverses formes du rire », in *Vie sociale* N° 2, Érès, 2010/2, p. 17 et 19 respectivement. URL : <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-2010-2-page-13.htm>.

¹⁵⁶ Clara Romero, « Nouvelles remarques sur l'hyperbole », in *Plus ou moins ?! L'atténuation et l'intensification dans les langues romanes*, Maria Helena Araújo Carreira (éd.), Actes de journées d'étude, Paris 8, décembre 2003. *Travaux et Documents* 24, Presses Universitaires de Vincennes, p. 9. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00131533>. Pour donner un exemple d'adynaton, nous pouvons citer cette phrase tirée de notre corpus : « Le type était tellement droit dans son armure qu'il devait repasser son épée tous les matins », Audrey Alwett, *op. cit.*, p. 65.

¹⁵⁷ Selon la définition du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, il s'agit d'une « figure de style consistant à mettre en relief une notion par l'exagération des termes employés » (<https://www.cnrtl.fr/definition/hyperbole/substantif>).

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 5.

lucratif¹⁵⁹). Parmi les quelques disciplines dispensées, se trouvent « Techniques d'approche du dragon, Comment s'approcher encore plus près, Comment s'approcher vraiment très, très près »¹⁶⁰. Par cette répétition du même sujet avec des légères variations, le narrateur annonce déjà la vacuité des enseignements proposés, qui devient évidente pendant le cours de Messire Mortimer, professeur incapable de répondre à la moindre question des enfants. À chaque demande d'explications, il se contente de complimenter la pertinence du point soulevé ou d'assurer qu'il peut répondre, mais sans aller plus loin, composant une scène très amusante¹⁶¹.

En outre, l'affiche promotionnelle de l'école met en valeur Baldrick L'Héroïque et son supposé exploit d'avoir massacré trois dragons et acheté un château de 450 pièces.¹⁶² Cette accumulation donne le vertige (il est difficile d'imaginer une habitation d'une telle opulence) et évoque les excès typiques des arguments commerciaux de notre monde réel. Par ailleurs, la publicité mensongère de l'école est démasquée par Angus L'Angoisse, censé avoir tué un nid entier de dragons, permettant à ses parents de ne s'habiller qu'en soie et velours¹⁶³ (une ostentation de richesse propre au cliché des nouveaux-riches, soit dit en passant). Or, le garçon avoue plus tard qu'il a simplement trébuché sur un vieux nid de dragons contenant des œufs pourris et que son oncle Mordred, le directeur de l'école, avait tendance à déformer la vérité¹⁶⁴. Ses intérêts commerciaux évincent tout scrupule de sa part.

L'accumulation peut permettre de critiquer la surabondance inhérente au capitalisme¹⁶⁵. Dans *Le Hobbit* déjà, le narrateur pointait du doigt l'intense avidité du dragon pour son trésor accumulé, semblable à celle des nantis. Quand Bilbo lui vole la coupe, le monstre devient furieux : « Sa rage passe toute description – c'était le genre de rage des gens riches qui, possédant bien plus

¹⁵⁹ « Please note that Dragon Slayer's Academy is a strictly-for-profit institution », Kate McMullan, *op. cit.*, p. 97.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 22. VO : « How to Get Close to a Dragon, How to Get Even Closer, How to Get Really, Really Close », p. 16.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 46-47.

¹⁶² « Baldrick a massacré trois dragons ! En récupérant leurs trésors, il a pu acheter à ses heureux parents un château de 450 pièces ! », *ibid.*, p. 22-23. VO : « Baldrick slew three dragons! With their golden hoards, he bought his lucky parents a 450-room castle! », p. 17.

¹⁶³ « Angus a massacré un nid entier de bébés dragons ! Désormais ses parents ne portent que de la soie et du velours », *ibid.*, p. 23. VO : « Angus slew a whole nest of dragon young! His parents now dress in nothing but silk and velvet », p. 17.

¹⁶⁴ « Une fois, dans la forêt, j'ai trébuché sur un vieux nid de dragon et j'ai écrasé des œufs pourris. Waouh ! Tu ne peux pas imaginer l'odeur ! », « J'ai bien peur que mon oncle Mordred embellisse parfois un peu la vérité », p. 52-53 pour les deux citations. VO : « I stumbled over an old dragon nest in the forest once and squashed some rotten eggs. Whew! Did they ever stink! », « I am afraid my Uncle Mordred sometimes stretches the truth », *ibid.*, p. 43.

¹⁶⁵ J.R.R Tolkien, *op. cit.*, p. 317. VO : « His rage passes description—the sort of rage that is only seen when rich folk that have more that they can enjoy suddenly lose something that they have long had but have never before used or wanted », p. 200.

que ce dont ils peuvent jouir, perdent soudain ce qu'ils avaient depuis longtemps sans jamais s'en servir ou sans en avoir jamais eu besoin ». De la même façon, Rowling tourne en dérision la mentalité bourgeoise de la famille Dursley en exposant le ridicule des trente-neuf cadeaux d'anniversaire de Dudley. Face au caprice de son fils, Vernon en fait un sujet de fierté : « Le petit bonhomme en veut pour son argent, comme son père. C'est très bien, Dudley ! »¹⁶⁶. Les marques d'affection de ses parents sont donc ramenées à leur statut de marchandises évaluables en termes financiers. Cette vision du monde semble par ailleurs incompatible avec une posture désinvolte dans la vie, Harry faisant remarquer plus loin que les Dursley n'ont aucun sens de l'humour¹⁶⁷.

Néanmoins, les accumulations peuvent également servir simplement de prétexte pour inclure du *nonsense* dans les romans. Chez Rowling, les nombreuses lettres d'invitation à Poudlard reçues par Harry rendent son oncle furieux, lui faisant perdre la tête. Lorsque les courriers commencent à fuser de partout au point de sortir de la cheminée comme des projectiles, Vernon se met à afficher des comportements extravagants. Il dort dans l'entrée pour surveiller la boîte aux lettres et se fait marcher dessus par Harry au petit matin, puis il essaie de planter un clou dans la porte avec un morceau de gâteau, tartine ses journaux avec de la confiture et finit par s'arracher la moitié de la moustache¹⁶⁸.

Les exagérations sont donc un terrain fertile pour l'absurde. Que ce soient des comportements bizarres ou des pensées déraisonnables, l'effet produit est toujours dans l'ordre du comique. Chez Lang, le sentiment exacerbé du Ranger pour Codie l'incite à concevoir un rêve impossible, empreint de tous les clichés de mièvrerie :

Le Ranger bondit intérieurement de joie, à une distance approximative de sept cent soixante-deux mètres. Il se vit soudain auréolé de lumière, chevauchant un gigantesque destrier blanc, avec Codie sur les genoux. Il possédait une épée lumineuse, et pourfendait des milliers d'orques, puis le cheval s'élançait par-delà des montagnes et courait sur l'arc-en-ciel jusqu'à

¹⁶⁶ J.K. Rowling, *op. cit.*, p. 28. VO : « Little tyke wants his money's worth, just like his father. Atta boy, Dudley! », p. 21.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 53. De la même manière, chez Alwett l'esprit de compétition du capitaine Phoebus l'empêche de cultiver la finesse nécessaire à l'accomplissement de l'humour : « Le capitaine Phoebus avait décidé une fois pour toutes que sa quête de l'excellence exigeait d'être premier en tout. Premier au maniement de l'épée, premier au tir à l'arc. Et premier degré aussi », Audrey Alwett, *op. cit.*, p. 149.

¹⁶⁸ J.K. Rowling, *op. cit.*, p. 34-35.

la porte d'un gigantesque château d'or et d'argent, dans lequel des milliers de gens l'acclamaient et portaient des pancartes à son effigie. Il était un demi-dieu.¹⁶⁹

Au-delà de la quantification incongrue de la métaphore initiale (sentir son cœur sauter de joie à une énorme distance mesurée en mètres), tout prend des proportions « pachydermiques », pour employer un terme qui revient souvent dans ce roman¹⁷⁰. Le cheval et le château sont gigantesques, le guerrier lui-même et son épée irradiant de la lumière, les ennemis et les adorateurs surgissent par milliers. Les pouvoirs du cheval sont magnifiques, puisqu'il est capable de voler au-dessus des montagnes et de l'arc-en-ciel, dans une surcharge très kitsch. Le mauvais goût, lorsqu'il est ainsi mis à nu, prête au rire. Mais ce qui est intéressant ici, c'est le sentiment du personnage de devenir un demi-dieu.

Si le terme est employé ici de manière figurée pour exprimer la toute-puissance que le ressent Ranger, il n'en évoque pas moins l'idée de transcendance, qui prend tout son sens lorsqu'on la confronte aux nombreuses sectes douteuses qui évoluent dans ce roman. Or, la spiritualité est un motif majeur du genre et l'antagonisme entre foi individuelle et collective émerge très souvent dans les œuvres : « La fantasy tend généralement à opposer la spiritualité personnelle, bien souvent pure et bénéfique aux personnages, à la religion institutionnalisée, source de corruption, de destruction, voire de fanatisme »¹⁷¹.

Lang revisite cette thématique sous l'angle de l'humour, et l'hyperbole contribue à mettre en relief les incohérences et les stéréotypes du genre. Ainsi, les aventuriers de la compagnie cherchent à empêcher la destruction du monde par la Grande Couette de l'Oubli Éternel de Dlul, le dieu du Sommeil et de l'Ennui. Ce motif éculé de l'apocalypse¹⁷² non seulement perd son aura terrifiante en étant relié à quelque chose d'aussi passif que la léthargie, mais il acquiert aussi des

¹⁶⁹ John Lang, *op. cit.*, p. 230.

¹⁷⁰ Quelques exemples de l'usage de ce terme se trouvent quand l'Ogre « gratifia la grande d'un bâillement pachydermique » (p. 75), lorsque le narrateur décrit l'enseigne de la Confession Réformée de Slanoush qui est « au format pachydermique » (p. 125) ou encore la rivière « et son cours pachydermique [qui] déchirait la plaine » (p. 232). Tous ces exemples suggèrent un clin d'œil métalinguistique de l'auteur à son propre humour.

¹⁷¹ Justine Breton, « Croyances et religions dans les sociétés de fantasy », URL : <https://fantasy.bnf.fr/comprendre/croyances-et-religions-dans-les-societes-de-fantasy/>. Dans le même esprit, chez Alwett la sorcière Dame Carasse met le lecteur en garde contre les contradictions des religions : « En résumé, j'ai foi en moi. Rien n'est plus puissant que la foi, puisqu'on peut même soulever des montagnes avec, à ce qu'on dit. Bon, j'ai pas essayé, mais ce qui est certain, c'est qu'il ne vaut mieux pas confier sa foi à n'importe qui des fois qu'il en fasse n'importe quoi, comme monter une religion et commencer à massacrer des tas de gens, par exemple. C'est bien plus sûr de croire en soi et ça donne une force gigantesque », Audrey Alwett, *op. cit.*, p. 129.

¹⁷² Encore selon Justine Breton, « la fantasy développe très fréquemment des thèmes apocalyptiques, comme à travers la promesse de la fin d'un monde et l'évocation de ses conséquences sur les sociétés », *ibid.*

allures ridicules s'il est amplifié, comme par exemple dans la désignation « le Gouffre de l'Ennui du Bannissement de la Terreur Éternelle du Repos Maudit de Dlul »¹⁷³. Le même mécanisme est employé afin de saper la solennité d'une prophétie : « Seul un Gnome des Forêts du Nord unijambiste, dansant à la pleine lune au milieu des douze statuettes enroulées dans du jambon, ouvrira la porte de Zalar Bak et permettra l'accomplissement de la prophétie »¹⁷⁴. L'extrême improbabilité d'un tel événement attaque de façon humoristique le carcan des prédictions en fantasy, discréditant la notion même d'oracle, largement explorée par le genre.

Alwett rend hommage à ce passage écrit par Lang en en poussant la logique encore plus loin. Au moment où Azarel impose un châtiment sacré à Sälbeth, Dame Carasse fait en sorte, à grands renforts d'exagérations, que cette prophétie ne puisse jamais se concrétiser. Ainsi, le démon est condamné à rester pétrifié non seulement pendant mille ans, mais aussi jusqu'à ce « qu'un nain unijambiste invoque [s]on retour », « en dansant la valse avec un œuf à la coque en équilibre sur le front, qui devra avoir été pondu très exactement dix minutes plus tôt par un paon noir frappé de syphilis, le tout en chantant youkaïdi, youkaïda », « et l'invocation ne pourra avoir lieu qu'au solstice d'été des années bissextiles entre minuit et minuit cinq. S'il grêle »¹⁷⁵. L'apprenti de la sorcière signale par ailleurs l'absurdité et la démesure de ces précautions, composées d'un assemblage d'éléments tellement disparates, invraisemblables et précis qu'elles en deviennent comiques.

La sorcière a pourtant raison de renchéir sur le châtiment face à la suprême méchanceté du dragon (une sorte de Léviathan souterrain). En effet, celui s'exprime par des menaces elles aussi excessives, dont la violence est renforcée par l'utilisation des majuscules, comme par exemple dans cet extrait : « TRAHIS-MOI MAINTENANT ET TU SOUFFRIRAS MILLE MORTS ! LE TEMPS DE MON RÉVEIL EST PROCHE. D'ICI LÀ, TIENS TON RÔLE, ESCLAVE ! »¹⁷⁶. Le cliché du démon entièrement méchant, sans aucune nuance, transparaît ici, mais se retrouve décrié quelques lignes plus loin : « les démons avaient quand même une prédilection pour les répliques bas de gamme. Dans chaque livre qu'elle avait lu sur l'histoire de

¹⁷³ John Lang, *op. cit.*, p. 241.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 83.

¹⁷⁵ Audrey Alwett, *op. cit.*, p. 400 pour les trois citations.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 255.

la Guerre Céleste, elle avait été navrée par leurs dialogues, où ils enfilait des poncifs comme des perles, en finissant de préférence par MOUAHAHAAA ! Ce qui était un peu facile »¹⁷⁷.

Cet extrait parodique peut donc être lu comme une critique adressée à la construction de monstres manichéens en fantasy. Que l'on songe à Smaug et à ses vantardises maléfiques, traversées de métaphores hyperboliques : « Maintenant je suis vieux et fort, fort, fort, Voleur dans les Ombres ! s'écria-t-il d'un air triomphant. Mon armure vaut dix boucliers, mes crocs sont des épées, mes griffes des lances, le choc de ma queue est semblable à la foudre, mes ailes à un ouragan et mon souffle est mortel ! »¹⁷⁸. Alwett rejoint donc une tendance très actuelle, car la figure du monstre a évolué au fil de l'histoire du genre. Si cette créature se résumait auparavant à un « faire-valoir du héros, qui prouvera sa prouesse en l'abattant, ou, à la limite, en le domestiquant, répétant le geste des nombreux saints médiévaux qui tuent ou domptent les dragons »¹⁷⁹, aujourd'hui cette entité est retravaillée par les auteurs, comme par exemple dans « *Le Trône de Fer*, [qui] met en scène des hommes bien plus monstrueux que les créatures qu'ils affrontent »¹⁸⁰.

Cependant, Sälbeth le dragon n'est pas le seul à être caricaturé dans le roman d'Alwett, car plusieurs autres personnages reflètent l'apogée des attributs de leurs catégories, qui sont exprimés à travers des hyperboles amusantes. Le nain aubergiste incarne l'attitude acariâtre de son peuple, tenant un établissement où « l'ambiance est tellement glaciale que ça fait geler la bière dans les chopes »¹⁸¹. Le majordome Jeeves est un névrosé de la couture et reprise des vêtements « avec fièvre », quitte à se voir piégé dans une armoire remplie d'habits déchirés¹⁸². La nouvelle fiancée du prince, censée être vierge, est présentée comme une jeune fille qui « a été élevée dans une cave. Une cave murée » et qui « a même jamais vu la lumière du jour. C'est vous dire si elle est pure »¹⁸³. L'excentrique baron de Nahalbeuk, qui à la Foire Obscure exhibe une coiffure avec des mèches telles des « tentacules géants » et loge dans une tente au format de « poulpe géant », finit par s'empoisonner avec une potion magique qui lui provoque une « érection monumentale » et par

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 255.

¹⁷⁸ J.R.R. Tolkien, *op. cit.*, p. 330. VO : « Now I am old and strong, strong, strong, Thief in the Shadows!” he gloated. “My armour is like tenfold shields, my teeth are swords, my claws spears, the shock of my tail a thunderbolt, my wings a hurricane, and my breath death!” », p. 207.

¹⁷⁹ Florian Besson, « Des héros forgés par leur quête », URL : <https://fantasy.bnf.fr/comprendre/des-heros-forges-par-leur-quete/>.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Audrey Alwett, *op. cit.*, p. 117.

¹⁸² *Ibid.*, p. 271.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 75 pour les deux citations.

mourir d'une « crise de priapisme »¹⁸⁴. Tous ces exemples révèlent les rouages narratifs de l'autrice, qui « [aime] aussi l'amplification, avec des personnages qui vont jusqu'au bout de leur logique si extrême soit-elle. Cela peut donner des situations absurdes très drôles, et pourtant parfaitement logiques »¹⁸⁵.

C'est dans un esprit similaire que Wynne Jones conçoit le séduisant et vaniteux sorcier Howl, qui se comporte la plupart du temps comme une vraie « diva ». Il cumule les conquêtes amoureuses, il passe deux heures à se pomponner dans sa salle de bains, il a la main lourde sur le parfum – bref, sa personnalité est une apothéose d'amour-propre et frivolité. L'illustration de Tim Stevens montre par ailleurs la surcharge de ses cosmétiques dans un bric-à-brac pas très sérieux (voir illustration p. 64 de l'ouvrage de Wynne Jones).

Ayant attrapé un rhume, Howl affecte des symptômes disproportionnés : « Les étternuements s'y mêlèrent, et le tout monta crescendo jusqu'à un paroxysme où Hurle semblait capable de tousser, gémir, se moucher, éternuer et se lamenter simultanément »¹⁸⁶. Encore une fois, l'illustration renforce ces exagérations en mettant en scène un énorme oreiller, de nombreux mouchoirs et la force avec laquelle le sorcier souffle par le nez (voir illustration p. 186 de l'ouvrage de Wynne Jones).

Howl appuie aussi un peu trop sur le pathos : « Je vais me coucher, et peut-être mourir. Enterrez-moi au côté de Mme Tarasque, dit-il d'une voix brisée en se traînant pitoyablement vers l'escalier dont il commença à gravir les marches »¹⁸⁷. Cette sortie théâtrale est volontairement tournée en ridicule pour obtenir l'effet comique désiré. Cet effet est souvent accentué par la juxtaposition de contrastes. Lorsque Howl se teint les cheveux, il remarque les reflets légèrement rosés de ceux-ci et s'exclame : « Regardez mes cheveux, ils sont poil de carotte ! Je vais devoir me cacher jusqu'à ce qu'ils aient entièrement repoussé ! »¹⁸⁸. Dans la version anglaise, la perception abusive de la couleur et la réaction dramatique sont soulignées par l'utilisation de l'italique : « Look at it! It's *ginger*! I shall have to *hide* until it's grown out! »¹⁸⁹. Il panique donc

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 242, 245 et 249 respectivement.

¹⁸⁵ Entretien avec Audrey Alwett, correspondance personnelle, 18 février 2020.

¹⁸⁶ Wynne Jones, *op. cit.*, p. 224. VO : « Sneezes mixed with the moans and the coughs, and the sounds rose to a crescendo in which Howl seemed to be managing to cough, groan, blow his nose, sneeze and wail gently all at the same time », p. 197.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 237 de l'édition française et p. 192 de l'édition anglaise.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 98-99 de l'édition française.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 87 de l'édition anglaise.

outré mesure, ouvrant les bras « d'un geste théâtral » et criant : « Désespoir ! hurla-t-il. Horreur ! Agonie ! »¹⁹⁰.

Ses excès mélodramatiques tranchent avec la futilité de son problème. Les cris poussés par le sorcier sont tellement forts que toute la population les entend et s'enfuit vers le port. Pourtant, l'apprenti sorcier s'évertue à excuser son maître avec un euphémisme : « Il n'a pas eu de chance aujourd'hui, intervint Michael »¹⁹¹. Cet euphémisme est davantage perceptible dans la version originale : « "He's a little unhappy today," Michael said »¹⁹².

En matière de réactions intenses, Sophie n'est pas en reste non plus. C'est qu'elle « ne fait jamais rien à moitié »¹⁹³, car elle possède un fort caractère. Par exemple, lorsqu'elle s'installe confortablement dans le château de Howl, elle se dit que « pour la renvoyer à présent, il faudrait avoir recours à un tour de magie particulièrement radical, et même violent »¹⁹⁴, ce qui est drôle venant d'une vieille femme en proie au rhumatisme. Plus tard, au comble de la jalousie, elle fabrique involontairement un désherbant sous la forme d'un « liquide nauséabond d'où s'échappait l'odeur la plus vénéneuse qu'elle ait jamais sentie »¹⁹⁵. Pour canaliser sa rage, elle va tuer toutes les mauvaises herbes de la villa occupée par le château ambulante. Force est de constater que, contrairement au sorcier hystérique, la jeune femme se montre plutôt agressive.

Dans cette perspective, l'autrice procède à une inversion des rôles féminin et masculin, l'hystérie étant historiquement associée à la femme, et l'agressivité étant généralement considérée comme une qualité virile. Son roman s'inscrit précocement dans la tendance au « brouillage des genres » dont parle Isabelle Smadja à propos de *Harry Potter* :

En décloisonnant ainsi les rôles, en dotant certaines femmes de caractères spontanément attribués aux hommes – l'autorité de Mrs Mac Gonagall contraste, par exemple, avec

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 99 pour les deux citations consécutives. VO : « He spread his arms out passionately. "Despair!" he yelled. "Anguish! Horror!" », p. 87.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 100, version française.

¹⁹² *Ibid.*, p. 88, version anglaise.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 295. VO : « Sophie never does things by halves », p. 262.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 48. VO : « The fire warmed her aches and the chair supported her back and she knew that if anyone wanted to turn her out now, they were going to have to use extreme and violent magic to do it », p. 43.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 286. VO : « They [the daffodils] were wet brown things trailing out of a bucket full of the most poisonous-smelling liquid she had ever come across », p. 254.

l'indulgence et la faiblesse dont Dumbledore fait parfois preuve envers Harry –, le roman de Rowling peut contribuer à une remise en question des représentations sexuées.¹⁹⁶

Bottero suit cette veine avec les personnages de Salim et Camille¹⁹⁷. Tandis que cette dernière reste focalisée sur son objectif et mène sa quête avec une tactique rationnelle (comportement traditionnellement attribué au genre masculin), le garçon nous laisse facilement deviner son dévouement amoureux pour son amie (sentimentalité associée au genre féminin). Il le déclare par exemple à travers une hyperbole amusante : « Tu veux que je te t'écrive en alexandrins sur un papier de notaire ? Si tu pars, je pars. Où tu vas, je vais, même au fond du fleuve »¹⁹⁸. Pour que la jeune fille comprenne son attachement, il imagine une manière extravagante de le révéler, à savoir un mélange de poésie classique et de protocole administratif. Sa capacité à exprimer ses émotions ne l'empêche pourtant pas de faire preuve de courage, mais toujours sur un mode humoristique.

Lorsque Camille a peur de pénétrer dans la cachette du clochard, c'est Salim qui ose explorer les lieux en premier et il dissimule son appréhension en plaisantant : « Ça roule, ma vieille, je suis en bas et j'ai liquidé les rats, les serpents, les scorpions et même un alligator des marais. Tu peux descendre, c'est génial ici, sauf qu'on n'y voit rien »¹⁹⁹. L'adolescent manie l'ironie avec beaucoup d'aisance, feignant l'héroïsme par l'accumulation de créatures répugnantes faussement abattues.

Le procédé inverse de l'exagération, c'est-à-dire l'atténuation d'une réalité, permet également de produire de l'humour par le biais de l'ironie : « les litotes et autres euphémismes sont donc à mettre au compte de ce procédé d'ironie, puisque l'énoncé exprimé de façon négative exprime un jugement inverse très fortement polarisé »²⁰⁰. Les euphémismes creusent eux aussi un écart entre l'idée véhiculée et la manière de l'exprimer. Les auteurs y ont recours notamment quand

¹⁹⁶ Isabelle Smadja, « Héros et héroïnes des romans de fantasy contemporains », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence* 2010/4 (n° 82), p. 56-57. URL : <https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2010-4-page-53.htm>.

¹⁹⁷ À ce sujet, Benoît Virole écrit : « Son innovation concerne principalement la question du genre. [...] Ewilan, dont le prénom dans le monde réel – Camille – est bisexué, présente des traits de témérité que, dans d'autres époques, on aurait attribués aux garçons. [...] Par la mise en scène narrative, assumée tout en étant intelligemment discrète, de cette bisexualité, Bottero gagne le cœur d'un jeune lectorat féminin encore au seuil des choix sexuels adultes », « D'un monde à l'autre », Dossier « Pierre Bottero », in *Lecture Jeune* n° 131, septembre 2009, p. 19.

¹⁹⁸ Pierre Bottero, *op. cit.*, p. 231.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 245.

²⁰⁰ Patrick Charaudeau, *op. cit.*, p. 29.

leurs textes portent sur des sujets tabous, comme par exemple les excréments. Il est significatif que le bateau emprunté par Geoffroy pour se rendre aux ateliers de sire Henri Roi soit baptisé « Dame Euphémie »²⁰¹ dans l'illustration de Peter Dennis (voir image p. 110-111 de l'ouvrage de Pratchett).

Dans ce roman, tandis que la chasse d'eau est désignée par une hyperbole, « le déluge suprême »²⁰², c'est parfois par une litote²⁰³ (s'appuyant sur une négation) que les déjections sont suggérées : « le gamin fila comme s'il avait des ailes aux semelles – mais ce qu'il avait en réalité aux semelles ne devait pas être des ailes... »²⁰⁴. Derrière l'effet humoristique de la métaphore et de la syllepse, l'auteur tourne en dérision la notion de sacré²⁰⁵, car l'hygiène renvoie à un mythe biblique (le déluge), alors que les résidus corporels sont ramenés au néant, s'éloignant du mythe grecque des sandales d'Hermès (les ailes aux semelles).

Un autre sujet tabou abordé en littérature de jeunesse à l'aide d'euphémismes est la violence. Chez Bottero, Salim se moque de Bjorn en disant que « ce n'est que justice que les menteurs se fassent un peu masser les côtes »²⁰⁶, faisant donc allusion aux coups (et non à un massage) que le fanfaron a reçus de la part d'Edwin. Tout en plaisantant, l'adolescent sauve la réputation du guerrier, qui n'est absolument pas méchant, mais très bienveillant. Tout autre est l'intention du narrateur dans le roman de Lang, qui ne cherche à ménager personne avec ses euphémismes. S'il raconte qu'un type au long sabre « se trouva gêné par la présence soudaine d'un poignard de jet dans son œil gauche »²⁰⁷, c'est pour mettre en relief de façon humoristique l'horreur de sa mort en concluant immédiatement après qu'« il s'éroula donc dans un gargouillis »²⁰⁸. Par conséquent, ce n'est pas une simple « gêne », mais bien une souffrance extrême, qui s'achève avec un bruit macabre. Les hyperboles et les euphémismes potentialisent leurs effets comiques lorsqu'ils sont réunis pour créer des contrastes saisissants.

²⁰¹ « Lady Euphemia » dans la version originale, Terry Pratchett, *op. cit.*, p. 104-105.

²⁰² *Ibid.*, p. 21. VO : « The Deluge Supreme », p. 13.

²⁰³ La litote se définit comme une « figure de rhétorique consistant à dire moins pour laisser entendre beaucoup plus qu'il n'est dit », <https://www.cnrtl.fr/definition/litote>.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 38. VO : « the lad was away as if he had wings on his heels – although what was really on his heels was probably not wings... », p. 30.

²⁰⁵ Cf. le passage du *Donjon de Naheulbeuk* cité plus haut (p. 45) où le Ranger est présenté comme un demi-dieu.

²⁰⁶ Pierre Bottero, *op. cit.*, p. 133.

²⁰⁷ John Lang, *op. cit.*, p. 33.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 33.

1.5 Les contrastes et inversions

Comme dans le cas des hyperboles et euphémismes, l'humour prend en effet appui sur les contrastes et les inversions pour susciter des décalages amusants. Cela crée un paradoxe dans le cas qui nous occupe ici : « L'humour fonctionne souvent en mettant en scène une exagération ou distorsion de la norme. Les œuvres [de fantasy] étant censées se dérouler dans des univers dont les lois sont différentes, ces normes devraient elles aussi être différentes. Au point, peut-être, d'être totalement incompréhensibles pour le lecteur »²⁰⁹. À l'aune de cette constatation, comment est-ce possible de miser sur des écarts pour produire de l'humour en fantasy ? Il s'agit en réalité d'un genre très codifié, dont les œuvres se calquent sur un schéma précis : « quoiqu'en vérité fort riche et diversifiée, [la fantasy] demeure en effet largement dans l'ombre de l'œuvre de Tolkien, son grand modèle »²¹⁰.

En outre, la plupart des œuvres se déroulent dans un décor inspiré du Moyen Âge occidental, qui « se compose donc d'un ensemble de stéréotypes issus de l'imaginaire médiévaliste »²¹¹. Il contribue ainsi à une sensation de connu, de « déjà vu », car « il s'agit d'une altérité totalement familière, un ailleurs proche, qui passe par l'usage massif de thèmes iconographiques : châteaux, chevaliers, princesses, sorcières, mais aussi, aujourd'hui, créatures et peuples merveilleux (dragons, elfes, nains, orques) »²¹². Tolkien, par exemple, réunit des représentants de deux peuples, le hobbit de son invention et les nains de la tradition, au sein d'une compagnie, ce qui lui permet d'introduire des contrastes très drôles, ponctués par les exclamations de Bilbo : « La peste soit de ces nains ! »²¹³.

Dès leur première rencontre, les nains se démarquent franchement du hobbit par leur remue-ménage et leur sans-gêne, bousculant les petites habitudes tranquilles de leur hôte. Au cours de l'aventure, les habitants des montagnes exaspèrent Bilbo à maintes reprises, en particulier lorsqu'ils font du bruit (les hobbits sont connus pour leur démarche silencieuse)²¹⁴. Ces moments

²⁰⁹ Yann Boudier, *op. cit.*, p. 182.

²¹⁰ Anne Besson, « Les nouveaux aventuriers : exploration des mondes fantastiques », Dossier « Mais qui sont les héros de la littérature de jeunesse ? », in *La revue des livres pour enfants*, n° 241, Paris, BNF / JPL, 2008, p. 132.

²¹¹ William Blanc, « Voyage vers ailleurs et autrefois », URL : <https://fantasy.bnf.fr/comprendre/voyage-vers-ailleurs-et-autrefois/>.

²¹² *Ibid.*

²¹³ J.R.R. Tolkien, *op. cit.*, p. 22. VO : « Confusticate and bebother these dwarves! », p. 12.

²¹⁴ Là encore, Bilbo se plaint : « La peste soit de ce vacarme de nains ! », *ibid.*, p. 262. VO : « Drat this dwarvish racket! », p. 165.

où le héros perd son sang-froid et rouspète sont toujours cocasses et brisent un peu la tension causée par le péril qu'il affronte. De même, les regrets que Bilbo ressent pour son nid douillet en plein cœur du périple tranchent avec l'esprit intrépide que l'on attend d'un héros. L'auteur a préparé le lecteur à ce déchirement intérieur dès le départ sous un mode humoristique. En effet, l'opposition entre les origines Took et Baggins de Bilbo, c'est-à-dire, son côté aventurier et son côté flegmatique, se révèle pendant cette fameuse soirée où les nains lui exposent leur projet de quête. L'indignation, l'impuissance et la peur que le hobbit éprouve devant cette périlleuse perspective culminent avec une crise hystérique où il s'écroule et se lamente pathétiquement : « Foudroyé, je suis foudroyé ! »²¹⁵.

Derrière son aspect comique, cette scène soulève la question de l'inadéquation du héros face à sa tâche – un motif très fréquent en fantasy : « les personnages appelés aux plus hautes destinées sont a priori mal adaptés à leur tâche, petits par la taille et l'ambition, ou tout simplement par l'âge et les connaissances. Projetés au cœur d'enjeux qui les dépassent, ils vont se révéler au terme d'un parcours initiatique »²¹⁶. McMullan reprend cette idée, mais, loin de dramatiser cette inaptitude du jeune héros, l'autrice la transforme en ressort comique. Wiglaf emmène partout un bout de tissu en loques, son « porte-bonheur ». Les lecteurs avertis comprennent tout de suite qu'il s'agit de son ancien doudou, mais les plus jeunes ne le découvrent qu'à la fin, quand il l'avoue à Erica : « Tu vois ce morceau de chiffon attaché à la poignée de mon épée ? demanda Wiglaf. Eh bien, euh... c'est mon doudou porte-bonheur... euh... le dernier morceau de ma couverture de bébé »²¹⁷. L'effet humoristique découle du contraste entre cet élément puéril lié au réconfort, utilisé au moment du coucher, et l'arme héroïque par excellence, destinée à massacrer les monstres.

Mais rien de plus normal qu'un objet transitionnel pour l'accompagner pendant sa trajectoire vers la maturité. Il n'est jamais évident de se lancer dans l'aventure, que le personnage soit encore un enfant ou déjà un adolescent. Dans le roman de Bottero, Salim manifeste sa difficulté à s'adapter à son nouvel environnement, et c'est une occasion pour mettre cette idée en relief avec humour. Après leur première nuit à la belle étoile, Camille constate avec étonnement comment cette expérience lui a été agréable. Son ami lui répond de mauvaise humeur : « Parle pour toi ma

²¹⁵ *Ibid.*, p. 30. VO : « struck by lightning, struck by lightning! », p. 17.

²¹⁶ Anne Besson, « Les nouveaux aventuriers : exploration des mondes fantastiques », *op. cit.*, p. 132.

²¹⁷ Kate McMullan, *op. cit.*, p. 104. VO : « See this lucky rag tied to the hilt of my sword? » Wiglaf asked. « It is... uh... the last bit of my baby blanket », p. 90.

vieille, ronchon Salim, je suis tout ankylosé »²¹⁸. La jeune fille en profite pour le taquiner : « Et avec ça, c'est moi qui suis ta vieille, se moqua Camille »²¹⁹. Elle a le sens de la répartie et se réapproprie le surnom affectueux de « ma vieille » au sens littéral du terme pour railler Salim (pour une fois, c'est lui la cible de la moquerie !).

Il est intéressant de noter pourtant que les inconvénients des péripéties (en l'occurrence, le manque de confort) sont là encore plus facilement endurés par une fille que par un garçon et, qui plus est, une fille qui a grandi dans une demeure bourgeoise, et non dans une cité comme son copain. Chez Bottero, l'humour participe au processus de dénonciation de problématiques sociales telles que les inégalités et le racisme. Salim peut par exemple se réfugier dans une blague pour oublier la misère de son quotidien dans le HLM. Cette posture de défense est pourtant considérée par Camille comme une attitude valeureuse et louable :

– T'occupe ! Chez nous, au Cameroun, les araignées on les mange, et plus elles sont grosses, plus on se régale.

Camille éclata de rire. Elle n'ignorait rien de la vie que menait Salim chez lui. Elle était au courant du balcon, du bruit, de l'absence d'affection qui valait presque celle dont elle faisait les frais et elle était émerveillée de sa manière toujours positive de prendre les choses.²²⁰

Cette « manière toujours positive » est parfois un leurre, puisque Salim cherche juste à se protéger de la cruelle injustice de sa situation. Le narrateur explique que le jeune homme se rend rarement au quartier de Camille, car « il ne l'avouait pas, mais ces somptueuses maisons mettaient en évidence la misère de sa cité et rendaient encore plus difficile le fait d'y vivre »²²¹. Au lieu d'exprimer son malaise, Salim le refoule en plaisantant : « Bon sang Camille, j'oublie toujours que tu vis dans un film. Tu n'as pas peur de te perdre ? »²²². L'ironie des propos est perceptible à travers l'exagération et la fausse naïveté, mais n'a pas pour but de blesser son amie. L'intention ici, c'est de faire ressortir l'absurdité d'une villa opulente dans une société où une bonne partie de la population vit dans des conditions déplorables.

²¹⁸ Pierre Bottero, *op. cit.*, p. 67.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 67.

²²⁰ Pierre Bottero, *op. cit.*, p. 47-48.

²²¹ *Ibid.*, p. 48.

²²² *Ibid.*, p. 48.

L'humour est non seulement un bouclier, mais aussi une arme. Lorsque Salim subit une attaque raciste dans la rue, Camille se sert de son pouvoir magique pour se venger des agresseurs en provoquant leur chute, « dans un délicieux enchevêtrement de jambes et de bras »²²³. Ce comique de gestes donne lieu à de justes moqueries de la part du jeune homme : « Il y a une justice dans ce monde, jubila Salim, tu as vu ce tas de nouilles ? », « C'est vraiment génial, continua Salim. On dirait cinq grosses bouses de vache ! »²²⁴. Les épithètes enfantines et espiègles employées par le jeune homme contrastent avec le caractère offensif de l'insulte raciste proférée par les agresseurs. L'humour est du côté des gentils, pas des méchants.

Lors des scènes d'action, le rôle dédramatisant de l'humour atténue la tension et évite le pathos des appels au secours ou des cris de terreur. Face aux araignées géantes, l'intrépide Salim réagit au danger en abusant des plaisanteries : « Laquelle je bouffe en premier ? demanda-t-il d'une voix rauque » et « D'après toi, ça se mange cru ou cuit ? continua-t-il en jetant des coups d'œil désespérés autour de lui »²²⁵. Pourtant, s'il parvient à la contenir, sa peur est tout de même évidente dans le son éraillé de sa voix et son regard affolé. L'écriture se fait subtile dans l'expression des émotions, les rendant d'autant plus saisissantes.

Tout autre est l'attitude de Sophie dans le roman de Wynne Jones. L'héroïne ne se retient pas et exprime ses sentiments plus franchement. Ses accès de colère sont parfois osés ; elle ne mâche pas ses paroles, étant capable de débiter des grossièretés sans états d'âme. Face à une cliente insatisfaite, la chapelière lui rétorque du tac au tac : « Si vous êtes assez sotte pour porter ce bonnet avec une figure comme la vôtre, c'est que vous n'avez pas de discernement. Vous ne reconnâtriez pas le roi s'il venait vous solliciter, en admettant qu'il ne soit pas paralysé d'horreur à votre vue »²²⁶. L'effet humoristique est obtenu par l'opposition entre la posture attendue d'une vendeuse et les propos impertinents de Sophie. Non seulement elle insulte l'intellect et l'apparence de sa cliente, mais elle imagine aussi une réaction exagérée de la part du monarque, dans un florilège d'outrages imputables uniquement à sa propre mauvaise humeur (les personnages bougons sont souvent comiques).

²²³ *Ibid.*, p. 23.

²²⁴ *Ibid.*, p. 23 pour les deux citations.

²²⁵ *Ibid.*, p. 49 pour les deux citations.

²²⁶ *Ibid.*, p. 33-34. VO : « "If you're fool enough to wear that bonnet with a face like that, you wouldn't have the wit to spot the King himself if he came begging – if he hadn't turned to stone first just at the sight of you" », p. 30.

Pour le public des enfants, à qui on apprend en général à bien se tenir et à être polis, il est cathartique de pouvoir « se lâcher » à travers la fiction et rire de ses élans d'incivilité souvent contenus. Aucune leçon de morale n'est donnée après l'insolence de la chapelière : « Perdre son calme signifiait perdre une cliente, telle était la règle. Elle venait de le vérifier. Mais il était troublant de constater à quel point elle avait pris plaisir à l'expérience »²²⁷. Sophie ne s'en repent pas, brisant l'horizon d'attente lié aux ouvrages de jeunesse en ce qui concerne leur vocation éducative.

L'héroïne va parfois encore plus loin en employant des termes vulgaires : « Énervée, Sophie proféra un mot appris de Martha, que ni les vieilles dames ni les jeunes filles ne sont censées connaître »²²⁸. En dépit de la remarque sexiste du narrateur, l'image d'une mamie en train de prononcer des obscénités est bien évidemment très drôle de par son allure irrévérencieuse. À travers cette liberté que Sophie s'approprie, le roman interroge les différents points de vue qu'un individu peut avoir en fonction de son expérience de vie : « Le plus étrange c'est que, jeune, elle aurait été affreusement honteuse de se conduire ainsi. Vieille, elle ne se sentait nullement embarrassée de ses actes ou de ses paroles. Cela lui ôtait un grand poids »²²⁹. Il est très révélateur que cet affranchissement des conventions s'opère sous l'égide de l'humour : « La stratégie de discours humoristique a une fonction libératrice, libératrice de soi par rapport aux contraintes du monde, avec la complicité de l'autre »²³⁰.

C'est de cette manière que Pratchett semble construire l'opposition entre la posture bourgeoise de la grand-maman et le sujet tabou des excréments. L'intérêt de Geoffroy pour les selles finit toujours par prendre le pas sur les réserves de la vieille dame distinguée, et cette libération se réalise de manière amusante. Par exemple, lorsque le garçon raconte à la doyenne qu'il vient de commencer une collection de cacas, celle-ci lui suggère, l'air de rien, un autre type de passe-temps : « Es-tu sûr que c'est bien ce que tu veux faire ? demanda grand-maman. Ton cousin Robert collectionne les timbres. Ça paraît très passionnant et les timbres ont parfois beaucoup de valeur »²³¹.

²²⁷ *Ibid.*, p. 34. VO : « Lose your temper, lose a customer. She had just proved that rule. It troubled her how very enjoyable it had been », p. 30.

²²⁸ *Ibid.*, p. 46. VO : « At this, Sophie said a word she had learned from Martha, that neither old ladies nor young girls are supposed to know », p. 41.

²²⁹ *Ibid.*, p. 73. VO : « As a girl, Sophie would have shrivelled with embarrassment at the way she was behaving. As an old woman, she did not mind what she did or said. She found that a great relief », p. 66.

²³⁰ Patrick Charaudeau, *op. cit.*, p. 40.

²³¹ Terry Pratchett, *op. cit.*, p. 41 de l'édition française.

L'intention manipulatrice de la grand-mère est évidente et abonde dans le sens d'une activité plus rentable et traditionnelle – et donc bien plus terne – que le « monde merveilleux du caca ». L'échec de sa tentative d'influence contribue à l'effet comique. Dans la version anglaise, l'utilisation de l'italique souligne l'opposition que la grand-mère établit entre les deux types de collection : « 'Are you sure that's what you want to do?' asked Grandmama. 'Your cousin Robert collects stamps. I believe *they* are quite interesting and can sometimes be quite valuable.' »²³². Pour le lecteur adulte, ce passage fera sûrement écho aux sempiternels reproches qu'en général les membres plus âgés de la famille adressent aux jeunes générations.

Et ce n'est pas le seul reproche de la grand-mère dans ce style. Plus loin, elle lance un regard sévère à son petit-fils et lui dit : « Feu ton oncle Cédric était tout comme toi. Si je me souviens bien, il avait une collection considérable de choses qui ressemblaient à d'autres choses [...] Le doute n'est pas permis, l'incongruité est héréditaire dans la famille »²³³. L'auteur tourne en dérision le thème de la désapprobation familiale, qui s'attaque à la créativité (teintée de *nonsense*) d'un de ses membres. Geoffroy s'est malgré tout imposé et a affirmé sa volonté de poursuivre sa collection. Tant et si bien qu'il a apporté un échantillon fumant éliminé par un dragon et récupéré par la grand-mère à l'heure du thé. L'illustration de Peter Dennis mise sur le contraste entre un étron et un gâteau mis côte à côte pour produire de l'humour (voir image p. 50 de l'ouvrage de Pratchett).

Progressivement, la grand-mère accepte la collection de son petit-fils, mais garde quand même son attitude hautaine. L'illustration montre le contraste entre son élégance – le chapeau, le mouchoir, la robe longue, l'ombrelle, les épaules bien droites – et l'odeur infecte des excréments entassés pêle-mêle dans la brouette. Contrairement à l'expression de dégoût de la vieille dame, Geoffroy arbore un sourire très satisfait (voir illustration p. 70-71 de l'ouvrage de Pratchett).

Un autre sujet tabou qui donne lieu à des extraits humoristiques dans ce roman est la sexualité. C'est encore la figure conservatrice de la grand-mère qui permet de jouer sur les oppositions d'idées. Pendant la visite de Geoffroy au zoo, le gardien fait allusion à des concubines d'un sultan qui avaient été envoyées à l'établissement déguisées en chrysalides géantes. Lorsque le garçon demande des explications sur la signification du mot « concubines », la vieille dame

²³² *Ibid.*, p. 33 de l'édition anglaise.

²³³ *Ibid.*, p. 58. VO : « Your late uncle Cedric was very much the same. If I remember rightly he had a very large collection of things that looked like other things [...] There's no doubt about it, incongruity runs in this family », p. 49-50.

intervient vivement pour répondre : « Des espèces de légumes »²³⁴. En anglais, le jeu de mots est plus facile à déduire dans ce contexte : « concubine » ressemble phonétiquement à « cucumber » (concombre).

La pudeur de la grand-mère lui permet néanmoins de prodiguer des conseils en ce qui concerne la reproduction des pandas timides. Lorsqu'elle recommande au gardien du zoo de préserver ces animaux des regards indiscrets, celui-ci lui demande : « Ooh, seriez-vous biologiste, madame ? »²³⁵. La bévue du gardien devient comique lorsque son interlocutrice lui rétorque : « Non, mais je suis une femme mariée, et une femme mariée qui vous dit d'accorder à ces bêtes un peu d'intimité »²³⁶. S'attendant à une explication scientifique, ce brave monsieur se voit reprocher un simple manque de bon sens. La figure de la chaste épouse est souvent moquée par des blagues destinées aux adultes.

En abordant ces thématiques liées à la sexualité et au mariage, l'auteur établit une passerelle entre les publics jeune et adulte, phénomène dit de *cross-over* très récurrent en fantasy. Cette œuvre, qui au premier abord paraît exclusivement destinée aux enfants, réserve donc des surprises pour les adultes. C'est généralement le cas en littérature de jeunesse, qui propose une double adresse, car l'adulte accompagne souvent l'histoire « par-dessus l'épaule » de l'enfant, lit avec lui ou bien guide la lecture... A plus forte raison pour l'humour, qui entretient lui aussi une double adresse, certaines blagues n'étant clairement accessibles et destinées qu'aux adultes. En outre, cet ouvrage jeunesse de Pratchett est lié à une série (le Disque-Monde) « tous publics », et on peut supposer une part de lectorat commun, des (jeunes) adultes venus à ce roman par passion pour l'univers de l'auteur. Ainsi, sous le prisme de l'humour, Pratchett brode autour d'un autre motif pour ce lectorat. Écrit à la fin de la vie de l'auteur, ce roman évoque de manière cocasse les ennuis liés à la vieillesse :

Comme tous les enfants, Geoffroy se réveilla à l'aube, tous les sens à leur acuité maximale.
Quand on avance dans le grand âge, on vérifie le plus souvent qu'on n'a rien perdu durant la

²³⁴ *Ibid.*, p. 75. VO : « It's a kind of vegetable », p. 67.

²³⁵ *Ibid.*, p. 74. VO : « Ooh, are you a biologist, madam? », p. 66.

²³⁶ *Ibid.*, p. 74. VO : « No, but I am a married woman and a married woman who is telling you to give these creatures some privacy », p. 66.

nuit. On procède à un état des lieux minutieux et complet dans le but de savoir quel membre extraire d'abord du lit afin que le reste suive.²³⁷

Ces propos gentiment ironiques effleurent le contraste entre l'énergie débordante de l'enfance et les pitoyables astuces pour parer le déclin de l'organisme au crépuscule de la vie. On peut se demander si le mot d'esprit tout en finesse de ce passage est saisi par les enfants, puisqu'il aborde un sujet hors de leur sphère habituelle. Quoi qu'il en soit, l'intelligibilité du récit global n'en est pas entravée pour les plus jeunes. L'auteur y ajoute simplement des couches de sens supplémentaires.

Ces problématiques se retrouvent également dans les œuvres classées *young-adult*, mais avec une marge de liberté bien plus importante. On peut ainsi donner deux exemples de contrastes jouant, avec des tons très différents, sur ces mêmes classes d'âge, dans le roman d'Alwett. Le premier correspond au moment où Azarel attaque le démon en lui frappant le museau avec son épée et en le provoquant comme dans une cour de récréation – l'ange lui crie « Chat perché ! »²³⁸. Ce jeu d'enfant est évoqué au milieu d'un combat très périlleux entre le Bien et le Mal, rapprochant le récit du public jeune. Le deuxième est donné par le dialogue dissonant entre Alastor I^{er} et Ténia à l'instant où la ville de Katharz tombe sous le siège de Malicorne :

– DÉSOLE !

De l'autre côté de la porte, la tyranne agita une crinière exaspérée.

– « DÉSOLE », MON CUL ! CONNARD, VA !

– Han ! Elle a dit deux gros mots !²³⁹

Cette fois, l'utilisation de termes grossiers en majuscules frappe le lecteur et rattache davantage le récit au public adulte, même si la vulgarité peut constituer un vecteur d'humour aussi bien pour les petits que pour les grands (la subversion est souvent drôle). Mais ce passage signale surtout les attitudes diamétralement opposées des souverains au cœur d'une guerre – l'un puéril et l'autre cynique. Il s'agit par ailleurs d'un parti-pris de l'auteur tout au long de son roman : « Le

²³⁷ *Ibid.*, p. 81. VO : « Like all children, Geoffrey woke at dawn with every switch in his body turned full on. Older people generally check to see that nothing has fallen off in the night. There is always a careful but thorough audit of which limb to get out of bed first so the rest of the body can follow. », p. 75.

²³⁸ Audrey Alwett, *op. cit.*, p. 382.

²³⁹ *Ibid.*, p. 337.

mécanisme que j'utilise le plus est l'opposition, mes binômes de personnages sont souvent des espèces d'oxymores sur pattes »²⁴⁰.

Dame Carasse et Azarel illustrent parfaitement ce schéma, qui se matérialise dans l'atmosphère de l'isba. À chaque fois que la sorcière s'absente, la décoration des pièces se métamorphose en adoptant un style aussi angélique que l'apprenti²⁴¹. Mais Dame Carasse n'est pas une sorcière très traditionnelle, elle est plutôt l'archétype de l'anti-héros. Ses actions contradictoires la rendent drôle et attachante : elle distribue de la soupe aux enfants pauvres, mais ne ressent aucune compassion devant ses apprentis qui ont « tendance à brûler vifs, exploser, s'empoisonner ou même se changer en pudding pour l'une d'entre eux »²⁴². Son comportement est pourtant compréhensible, étant donné que l'ordre des choses est inversé à Katharz. Comme le dragon qui dort sous la ville se réveillera lorsque la population dépassera les cent mille âmes, la mort des habitants devient une bonne chose, et les naissances sont un fléau. Par conséquent, lorsque la première secrétaire de Ténia fait son rapport du taux de mortalité et de natalité de la ville, les réactions de la souveraine sont contraires à celles auxquelles l'on s'attendrait d'une figure d'autorité, suscitant le rire par l'effet d'inversion.

Ténia est elle aussi un personnage non conventionnel. Sa Citoyenneté se fait désigner aussi par le titre de « tyranne », et la note de bas de page explique l'emploi anachronique de cette écriture inclusive : « Oui, tyranne. Ténia tenait beaucoup au féminin. Le dernier à avoir voulu lui expliquer la règle du masculin dominant avait conclu son argumentaire par « NON, PITIÉ ! JE VOULAIS PAS, JE REGRETTE-TCHAC ! »²⁴³. Le mélange de tournures sérieuses et de langage familier, terminé par une onomatopée, crée l'effet comique tout en faisant réfléchir au caractère patriarcal de la langue française. Les idées antisexistes sont véhiculées au moyen de plaisanteries qui jouent non seulement sur la langue, mais aussi sur les codes de la fantasy. Lorsque le soldat demande à Dame Carasse de lui préparer un philtre d'amour, elle le lui refuse : « Puisque je vous dis que je ne fais pas dans le viol ! »²⁴⁴. À travers la truculence et la franchise de sa sorcière, l'autrice bat en brèche un concept classique de la fantasy (le philtre d'amour) à partir d'une prise de conscience féministe bien contemporaine.

²⁴⁰ Entretien avec Audrey Alwett, correspondance personnelle, 18 février 2020.

²⁴¹ Voir par exemple p. 204 du roman d'Audrey Alwett.

²⁴² *Ibid.*, p. 12.

²⁴³ *Ibid.*, p. 25.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 13.

Alwett introduit ainsi une mentalité très actuelle dans son univers aux allures médiévalistes. Dans cette perspective, l’auteur embrasse le contraste majeur qui se trouve au cœur du genre. En effet, si les auteurs de fantasy « puisent à pleines mains dans [l]es grands modèles [du conte et de la mythologie], ils les détournent de leurs significations et symboliques originelles pour les amalgamer aux codes culturels d’aujourd’hui »²⁴⁵. Il n’est donc pas étonnant qu’à Katharz se déroulent des situations qui incitent le lecteur à s’interroger sur notre système politique actuel. Pendant la réunion de la Conspiration Secrète des Flamboyants Vengeurs, l’une des participantes n’est pas d’accord avec le concept de vote et déclare : « De toute façon, je vote contre la démocratie »²⁴⁶. L’effet comique provient de l’absurdité de cette phrase – si l’on ne croit pas à la démocratie, ce n’est pas par le vote que l’on peut imposer son point de vue.

Pourtant, dans l’actuel contexte politique international, qui connaît une montée en puissance des partis d’extrême droite, il est important que la littérature de jeunesse dénonce les contradictions de ces modes de pensée. Et cet engagement peut se manifester sous le prisme de l’humour – l’auteur fait en sorte que l’ironie de ce « vote contre la démocratie » soit obtenue de manière involontaire par la conspiratrice, rendant la scène d’autant plus comique.

²⁴⁵ Stéphane Manfrédo, « Du merveilleux pour les jeunes », in *Lecture Jeune* n° 107, septembre 2003, p. 7.

²⁴⁶ Audrey Alwett, *op. cit.*, p. 165.

Deuxième partie – Modalités et thématiques traitées : portée de l'humour en fantasy

L'étude des formes de l'humour a permis de mettre en lumière plusieurs motifs sous-jacents des romans de notre corpus. L'approche stylistique exigeait une analyse au plus près du texte et de ses figures de langage pour comprendre les mécanismes de la drôlerie. Il convient maintenant de prendre un peu de recul en nous focalisant sur quelques grandes modalités comiques explorées : la scatologie, l'humour noir, l'absurde et la parodie. À l'instar des procédés formels et de leurs combinaisons, ces thèmes se recoupent parfois entre eux – il est possible de trouver des scènes où l'humour noir se mélange au scatologique, par exemple. À partir de ces modalités, il sera aisé d'étudier les thématiques correspondantes qui touchent au plus profond l'être humain : le rapport des auteurs à l'espace et au corps, au temps et à la mort, au monde et à la réalité, à la littérature et à l'intertextualité.

2.1 La scatologie

Quand il s'agit de produire de l'humour en littérature de jeunesse, les blagues « cacaboudin » peuvent faire office de « valeur sûre » tant les enfants se plaisent à relayer cette subversion des bonnes manières. La scatologie se définit comme l'« ensemble d'écrits ou propos grossiers qui traitent des excréments »²⁴⁷, mais nous allons inclure dans cette catégorie tout ce qui touche à l'immondice de façon plus large. Nous nous pencherons sur tout ce qui peut susciter le dégoût non pas pour accabler le lecteur, mais au contraire pour le faire rire. Certes, la scatologie est souvent associée à un humour de bas étage, nullement raffiné, même si, comme nous le verrons, les auteurs peuvent faire preuve d'une certaine subtilité lorsqu'ils ont recours à cette modalité comique. Néanmoins, notre premier constat face à notre corpus est que, plus les œuvres sont parodiques, plus le scatologique est présent, et inversement.

De ce point de vue, *Le Hobbit* échappe presque entièrement à l'humour scatologique, même si certains éléments répugnants émergent au fil du récit : Gollum est « une créature petite et visqueuse »²⁴⁸, les araignées de Mirkwood tissent des toiles avec une « infecte substance »²⁴⁹ et

²⁴⁷ Définition du Centre national des ressources textuelles et lexicales : <https://www.cnrtl.fr/definition/scatologie>.

²⁴⁸ J.R.R. Tolkien, *op. cit.*, p. 108. VO : « a small slimy creature », p. 68.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 239. VO : « beastly stuff », p. 149.

Smaug laisse dans son repaire une « odeur de ver [qui était] lourde »²⁵⁰. Toutes ces choses ignobles participent cependant plutôt à provoquer chez le lecteur un sentiment angoissant. Le seul moment où la saleté peut porter au rire, c'est lorsque Bilbo rentre chez lui et se scandalise en voyant qu' « un grand nombre [de gens] entraient et sortaient [de son trou de Hobbit] – sans même s'essuyer les pieds sur le paillason »²⁵¹. Tout danger est derrière le héros, alors ce moment rassurant du retour à la maison peut accueillir une remarque gentiment railleuse sur son goût pour l'ordre et la propreté (dès les premières lignes du roman le narrateur décrit son habitation en l'opposant à la saleté²⁵²).

Nous pouvons nous demander si cette pudeur de l'auteur ne reflète pas l'époque à laquelle le roman a été écrit (1937), plus conservatrice que celle où le reste du corpus a été publié (à partir des années 1980). Cette « pureté » du texte pourrait s'expliquer également par la « tentative pour retrouver l'âge d'or de la littérature pour la jeunesse britannique et l'Arcadie perdue qu'était l'Angleterre d'antan »²⁵³. Virginie Douglas souligne cependant que ce roman de Tolkien est « une œuvre de son temps : la marque de la guerre, l'expérience des tranchées, y sont bien présentes, malgré le déni de l'auteur »²⁵⁴. L'étouffant tunnel où Bilbo et les nains sont emprisonnés dans la montagne évoque l'horrible sensation des tranchées, mais sans l'aspect scabreux des souillures des soldats. Les compagnons restent enfermés plusieurs jours là-dedans, mais la question du soulagement des besoins naturels dans cet espace clos n'est jamais abordée, alors même que l'enjeu de la nourriture revient souvent tout au long du roman. Le narrateur ne pourrait pas en parler sans ternir leur dignité de héros. Cependant, Virginie Douglas note le désenchantement de l'auteur à l'égard de l'idée d'héroïsme et affirme que l'« impossible retour à l'état d'innocence d'avant-guerre »²⁵⁵ marque cette période de l'entre-deux-guerres.

L'Histoire avec un grand H est convoquée dans un autre roman de notre corpus. Rowling fait clairement allusion à la Seconde guerre mondiale à travers l'obsession pour les sang-purs

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 343. VO : « the worm-stench was heavy », p. 215.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 440-441. VO : « a great commotion, and people of all sorts, respectable and unrespectable, were thick round the door, and many were going in and out—not even wiping their feet on the mat », p. 274.

²⁵² « Dans un trou vivait un hobbit. Ce n'était pas un trou déplaisant, sale et humide, rempli de bouts de vers et d'une atmosphère suintante, non plus qu'un trou sec, nu, sablonneux, sans rien pour s'asseoir, ni sur quoi manger : c'était un trou de hobbit, ce qui implique le confort », p. 7. VO : « In a hole in the ground there lived a hobbit. Not a nasty, dirty, wet hole, filled with the ends of worms and an oozy smell, nor yet a dry, bare, sandy hole with nothing in it to sit down on or to eat: it was a hobbit-hole, and that means comfort », p. 3.

²⁵³ Virginie Douglas, « Les récits britanniques pour la jeunesse dans l'entre-deux-guerres : entre nostalgie et modernité, littérature et production de masse », *Strenæ*, n° 6, 2013, p. 10. URL : <http://journals.openedition.org/strenae/1061>.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 10.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 10.

nourrie par Voldemort, double d'Hitler. Son plus grand ennemi, Dumbledore, incarne la sagesse et le courage malgré (ou surtout grâce à) son excentricité. Rien ne semble pouvoir l'atteindre dans le premier roman du cycle, où le grand mage conserve encore son aura de toute-puissance²⁵⁶. Rien, sauf un bonbon au parfum douteux, et de surcroît pour la deuxième fois de sa vie ! Lorsque le professeur rend visite à Harry dans l'infirmerie, il se laisse tenter par les sucreries au chevet du malade : « Ah, les Dragées surprises de Bertie Crochue ! Un jour, quand j'étais jeune, j'en ai trouvé une qui avait le goût de vomir. Depuis, j'ai peur d'en manger, mais toi, ne t'en prive surtout pas ! Enfin, je pense que je ne risque rien avec un caramel »²⁵⁷. Malheureusement pour lui, il pioche un bonbon au goût de cérumen.

Il faut tout de même noter la « bravoure » de Dumbledore, qui malgré l'incident précédent du parfum au vomir tente une nouvelle fois sa chance. C'est comme si le grand mage montrait à Harry qu'en dépit des mauvaises expériences du passé, il faut toujours poursuivre, réessayer encore. C'est une leçon importante pour la suite du cycle, car Harry devra à chaque fois affronter Voldemort. Il est donc significatif que cet enseignement survienne à un moment-clé du récit, juste après le combat du jeune magicien contre le sorcier des ténèbres, dans l'une des dernières scènes du roman, métaphorisant ainsi avec une touche d'humour l'état d'esprit que le héros devra avoir dans les prochains tomes.

Le narrateur construit donc cet épisode scatologique une fois que le danger a été surmonté, de la même manière qu'il le fait avec la morve du Troll. Cette créature pénètre à l'intérieur de Poudlard, et Harry le terrasse avec une technique de défense pour le moins inusitée : il le vainc en utilisant sa baguette magique non pas pour lancer des sortilèges, mais en l'enfonçant dans le nez du Troll pour l'assommer. Résultat : une fois la créature hors d'état de nuire, le garçon récupère son « arme » couverte d'une substance qui ressemble à « une espèce de colle grise pleine de grumeaux »²⁵⁸. Cette scène montre non seulement l'immaturation du jeune sorcier, qui improvise une attaque exempte de magie, mais reprend également le cliché lié aux monstres, censés être répulsifs. Leur constitution corporelle abjecte reflète leur méchanceté intérieure. Or, poursuivant notre

²⁵⁶ Au fur et à mesure des volumes, le personnage de Dumbledore devient plus ambigu et plus humain.

²⁵⁷ J.K. Rowling, *op. cit.*, p. 303. VO : « Ah! Bertie Bott's Every-Flavour Beans! I was unfortunate enough in my youth to come across a vomit-flavoured one, and since then I'm afraid I've rather lost my liking for them – but I think I'll be safe with a nice toffee, don't you? », 217.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 184. VO : « what looked like lumpy grey glue », p. 130.

approche historique, ce stéréotype de la fantasy peut révéler une pensée colonialiste encore latente :

Si les ennemis peuvent se recruter chez les humains, la fantasy a usé et abusé de races ennemies, comme les trolls, gobelins ou orques. Longtemps, leur statut problématique et leur nature mauvaise ont justifié qu'on les massacre. [...] Aujourd'hui, la prise de conscience des impensés post-coloniaux impose des nuances systématiques. William Blanc a ainsi montré combien les représentations des orques et leur évolution correspondaient à celles des minorités racisées, figures de l'altérité un temps conçues comme monstrueuses et menaçantes.²⁵⁹

Les trolls, gobelins et orques équivaldraient donc à des « sous-humains ». Chez Rowling, pourtant, on ne sait pas le destin qu'a subi le Troll – peut-être les professeurs de Poudlard l'ont-ils renvoyé dans la nature au lieu de l'achever ? En tout cas, sa place n'était pas au château, et l'autrice épargne le jeune lecteur d'une éventuelle violence. Au lieu de cela, l'humour scatologique s'immisce pour détendre l'atmosphère après une scène intense en émotions.

La même image de répugnance s'applique au bestiaire merveilleux. Cependant, contrairement aux races anthropomorphes susdites, nous doutons que cette vision puisse s'étendre à des animaux de la vie réelle pour justifier la pratique de la chasse, par exemple. En général, la fantasy idéalise le retour à la nature. Quoi qu'il en soit, certains auteurs considèrent quelques-unes des créatures de l'imaginaire comme dégoûtantes – le dragon en fait partie. McMullan décrit l'odeur pestilentielle de ces gros lézards, qui empestent le vieux fromage. Messire Mortimer donne d'autres détails plus éloquents : « Mais un jour, j'ai tué un dragon qui dégageait exactement la même odeur que mes chaussettes de laine rouge quand je les porte trop longtemps et qu'elles commencent à moisir »²⁶⁰. Ce faisant, le professeur trace un parallèle entre la physiologie d'un animal et celle d'un être humain : les deux peuvent sentir mauvais. En outre, le pied renvoie à la thématique du bas corporel présente dans la seule littérature carnavalesque, selon Bakhtine²⁶¹, en opposition à la littérature idéaliste, où tout ce qui est vulgaire et profane reste caché (dans ce sens,

²⁵⁹ Anne Besson, « Des peuples pour des mondes magiques », <https://fantasy.bnf.fr/comprendre/des-peuples-pour-des-mondes-magiques/>.

²⁶⁰ Kate McMullan, *op. cit.*, p. 56-58. VO : « I slew a dragon once that smelled exactly like my red wool socks when I wear 'em too long and the mold sets in », p. 46.

²⁶¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, 1970.

comme nous l'avons vu plus haut, Tolkien se range du côté noble élevé, même si son hobbit est proche de la nature, en particulier du sol).

Pour en revenir à l'allusion aux chaussettes malodorantes chez McMullan, elle peut susciter une identification chez le jeune lecteur, qui probablement a déjà vécu une situation similaire, exceptée peut-être l'exagération concernant la moisissure. Par la même occasion, il est confronté à des questionnements que l'humanité entretient autour du rapport au corps et sa manière d'en juger les aspects les moins agréables. L'image des pieds qui sentent fort est assez anodine et acceptable pour des enfants, mais à mesure que l'âge moyen du public-cible évolue, les romans accentuent progressivement le degré de scatologie. Ainsi, John Lang peut se permettre d'évoquer certains désagréments du corps de façon très crue. Le Barbare fait remarquer qu'il n'aime pas vomir car « Ça fait puer les cheveux ! », à quoi le Nain ajoute : « Et la barbe »²⁶².

L'odorat est souvent le premier sens frappé par le sentiment de dégoût. L'odeur corporelle reste taboue en particulier chez les adolescents, qui doivent gérer, parfois avec embarras, cette période de la vie marquée par des changements hormonaux significatifs. Le regard de l'Autre peut être cruel, et Bottero nous en donne la preuve. Camille observe combien elle est sale après s'être réfugiée au fond du fleuve pour fuir le Mentaï et avoir voyagé toute une nuit en train pour gagner Paris. Salim lui répond alors : « [J]e suis d'accord, tu es vraiment sale. Et pour être complètement honnête, je dois avouer que tu ne sens pas très bon non plus »²⁶³. L'auteur met en relief un aspect traditionnellement omis en fantasy : comment les héros peuvent-ils vivre mille péripéties (souvent au cours de voyages) sans en subir les conséquences en termes d'hygiène ? Bottero confère par là plus de réalisme à son récit.

Il en profite aussi pour renverser la situation du moqueur et de sa cible : c'est le premier qui doit avoir honte de critiquer l'odeur de la transpiration, une fonction vitale du corps en fin de compte. Ainsi, Camille, qui a le sens de la répartie et ne se laisse pas démonter, rétorque ironiquement à son compagnon : « Tu es parfait, Salim. J'avais oublié qu'en plus de tes innombrables qualités tu savais parler aux filles de manière aussi délicate »²⁶⁴. Le garçon se sent alors gêné d'avoir commis cette impolitesse : une leçon importante pour les jeunes lecteurs qui

²⁶² John Lang, *op. cit.*, p. 166 pour les deux citations.

²⁶³ Pierre Bottero, *op. cit.*, p. 235.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 235.

seraient victimes de harcèlement scolaire, par exemple, sous forme de brimades relatives à leur corps et ses caractéristiques naturelles, comme l'odeur.

Les effluves peuvent émaner non seulement de notre organisme, mais également de l'espace environnant. Chez Pratchett, la puanteur d'Ankh-Morpork est la grande particularité de la ville, qui revient dans tous les ouvrages du cycle. En effet, l'auteur précise que, parmi les plus grandes villes du Disque-Monde, « aucune dans le multivers n'égalait Ankh-Morpork pour son odeur »²⁶⁵. Dans une inversion de valeurs, les émanations nauséabondes deviennent un signe distinctif prestigieux, et l'importance de cette perception contribue à la création de l'atmosphère grotesque de la ville.

Cela dit, « [e]n termes de jeu, l'odeur n'affecte en rien les personnages, si ce n'est qu'il est impossible de tromper un habitant de la cité sur le fait qu'il se trouve à Ankh-Morpork ou non. On peut toutefois considérer que l'Odeur incommode toute personne qui visite la ville pour la première fois pendant quelques jours au moins »²⁶⁶. Il s'agit donc d'un facteur de reconnaissance de l'espace. Les habitants ressentent l'odeur ambiante comme un lien d'appartenance à leur lieu de résidence, l'espace est vécu de manière sensorielle. À l'opposé, un visiteur est gêné par la puanteur, qui devient alors un élément dépaysant du décor. C'est grâce aux relents méphitiques que Geoffroy se rend compte que sa diligence s'approche de la cité-État : « Il sut qu'il s'approchait de la ville quand l'odeur devint celle des cheminées imprégnées de suie et de fumée de bois brûlé, et surtout celle qui rappelait les cabinets extérieurs du jardinier de chez lui »²⁶⁷.

Le fait que la voie publique soit imprégnée d'une odeur « privée » fait ressortir un autre jeu de contrastes du roman : l'espace ouvert de la ville versus l'espace clos des cabinets. Cette opposition permet d'interroger la différence entre la conduite humaine sous le regard de l'Autre et celle adoptée lorsqu'on n'est soumis à aucun jugement extérieur. L'auteur accuse de façon humoristique l'hypocrisie de l'homme, qui ne respecterait la bienséance qu'à cause de l'opinion générale, et non pour préserver spontanément le bien-être collectif :

²⁶⁵ Terry Pratchett, *Le huitième sortilège*, Press Pocket, 1997, p. 205.

²⁶⁶ « Bienvenue à Ankh-Morpork, cité aux Mille Surprises ! », p. 49. URL : http://ekldata.com/BPJ-lrbf1d-Pjg_AAbOHctDeopc/7-disc-ankh.pdf.

²⁶⁷ Terry Pratchett, *Le monde merveilleux du caca*, *op. cit.*, p. 10. VO : « He knew he was getting near the city when the smell changed to that of woodsmoke and sooty chimneys and, more than anything else, something a bit like the gardener's outdoor privy at home », p. 2.

La nature humaine étant ce qu'elle est, entre payer quelqu'un pour enlever un seau de caca de chez soi et s'asseoir au-dessus d'un trou sans être vu, donc sans être pris, la deuxième solution l'emportera toujours. En outre, quand on a eu une sale journée, ça console un peu de se dire que celui qui passe en dessous en aura vécu une plus sale encore, si on calcule bien son coup.²⁶⁸

Sous couvert de produire de l'humour, l'auteur dénonce la médiocrité qui consiste à compenser ses propres problèmes en en infligeant d'autres à un tiers. L'illustration de Peter Dennis souligne d'ailleurs les conséquences de cette attitude égoïste en montrant le désagrément subi par la victime, qui manifeste son exaspération à travers son expression faciale (voir image p. 39 de l'ouvrage de Pratchett).

La promenade en bateau se révèle donc « périlleuse », et les habitants se protègent des excréments comme ils le font des averses, avec des parapluies et des cirés à capuche. La ville d'Ankh-Morpork a la particularité de soumettre les individus aux déjections venues de toutes parts : sur l'eau les selles « tombent du ciel » et sur terre les cacas de chien jonchent les rues.

Il serait intéressant de comparer cet espace urbain souillé du *Monde merveilleux du caca* à l'espace rural de *Coup de tabac*, roman dont est originaire cet ouvrage de jeunesse. Cette opposition apparaît dès la « préface » de l'autrice fictive Felicity Beedle : « je dois préciser que j'ai grandi à la campagne »²⁶⁹, donc elle possède la légitimité nécessaire pour parler du fumier ! Pour resituer ce roman, il convient de noter son statut particulier, celui d'artefact fictionnel²⁷⁰, car il émane lui-même du monde fictionnel de Pratchett. Cette appartenance est clairement indiquée d'ailleurs en exergue de l'ouvrage, à travers l'extrait de *Coup de tabac* où ce volume de Mlle Beedle est cité : « Vimaire jeta un coup d'œil à la couverture. Le titre en était *Le monde merveilleux du caca*. [...] Alors qu'il tournait les pages une à une, il lui vint à l'esprit que celui ou celle qui avait écrit l'histoire savait forcément qu'elle allait faire rire les gamins comme le petit Sam à leur

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 48. VO : « Human nature being what it is, if it's a question of paying someone to remove a bucket of poo from your dwelling or simply sitting above a hole where out of sight is out of mind, the latter option will win every time. In addition, if you're having a bad day there's the small consolation that you can give someone beneath an even worse one, if you time it right », p. 40.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 8. VO : « I must say that I was brought up in the countryside », p. viii.

²⁷⁰ Ce concept a été développé par Richard Saint-Gelais dans *L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction* (Québec, Éditions Nota Bene, 1999, p. 312) pour désigner des objets provenant d'un monde imaginaire.

en donner mal au ventre »²⁷¹. L'accent est mis sur l'aspect humoristique du roman, en raison notamment du caractère scatologique de celui-ci.²⁷²

Cette approche est tout à fait en accord avec *Coup de tabac*, dont l'incipit décrit le culte d'Unggue pratiqué par les gobelins, qui vénèrent leurs propres sécrétions corporelles. Et elle s'inscrit avec cohérence dans l'« œuvre » de Felicity Beedle, qui a écrit entre autres *Les hommes Pipi*, *La guerre contre les gobelins morveux* et *Le garçon qui ne savait pas gratter ses propres croûtes*²⁷³. *Le monde merveilleux du caca* se conclut par joyeux « Et n'oubliez surtout pas de vous laver les mains... »²⁷⁴, comme si la lecture elle-même était capable de corrompre (dans les deux acceptions du terme). En cela, le roman est fidèle au « style » de Beedle, qui, en serrant la main de Vimaire, s'exclame : « Ne vous inquiétez, monsieur le duc, je me la lave consciencieusement après avoir écrit ! »²⁷⁵.

Mais revenons à la question de l'espace. Dans *Coup de tabac*, l'inspecteur Vimaire se voit obligé par sa Dame Sybil, son épouse, d'aller passer des « vacances » en famille dans leur manoir à la campagne²⁷⁶. Pour expliquer cette décision à Rouille, une vieille connaissance, le policier avance que Sybil « veut que le petit Sam [leur fils] se crotte les chaussures »²⁷⁷. En effet, l'enfant fait remarquer à sa mère qu'il « y a du caca de vache partout », à quoi elle répond en louant les bienfaits du fumier pour l'agriculture, estimant qu'il est important que le garçon sache « d'où vient ce qu'on mange et comment on l'obtient »²⁷⁸. Or, à Ankh-Morpork Geoffroy peut lui aussi se crotter les chaussures et apprendre les avantages des excréments, mais dans un environnement urbain. La ville et la campagne du Disque-Monde présentent ainsi un point en commun : la scatologie, qui permet non seulement de faire rire le lecteur, mais de glisser des « renseignements qu'on ne croyait pas utile de connaître, mais qui, sitôt entendus, s'ancrent dans la tête »²⁷⁹.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 1.

²⁷² Le « caca » est le thème principal, mais il peut susciter d'autres blagues scatologiques liées à des pratiques dégoûtantes : « il vaut mieux laver l'œuf avant de le plonger dans l'eau bouillante, surtout si, comme certains, on se sert de la même eau pour le thé », p. 30. VO : « it's best to wash the poo off the egg just before you boil it, especially if, like some people, you use the same boiling water to make the tea », p. 22.

²⁷³ Cf. Terry Pratchett, *Coup de tabac*, L'Atalante, 2012, p. 111.

²⁷⁴ Terry Pratchett, *Le monde merveilleux du caca*, *op. cit.*, p. 124. VO : « The End – Now don't forget to wash your hands... », p. 118.

²⁷⁵ Terry Pratchett, *Coup de tabac*, *op. cit.*, p. 113.

²⁷⁶ Nous mettons des guillemets au mot « vacances » car l'inspecteur ne peut pas s'empêcher de trouver un crime à résoudre pendant cette période censée être reposante.

²⁷⁷ Terry Pratchett, *Coup de tabac*, *op. cit.*, p. 77.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 61 pour les deux citations consécutives.

²⁷⁹ Terry Pratchett, *Le monde merveilleux du caca*, *op. cit.*, p. 1 (extrait de *Coup de tabac*, p. 79).

L'opposition d'espaces différents constitue un ressort narratif également pour Wynne Jones. Le château de Hurle peut se déplacer par magie et sa porte d'entrée s'ouvre sur quatre lieux différents, selon la couleur du cadran qui sert à sélectionner la destination : le port de pêche Porthaven, la capitale du royaume Kingsbury, le Pays de Galles et les collines autour du village de Market Chipping. La proximité de la campagne permet à Sophie (à l'instar du petit Sam et de Geoffroy chez Pratchett) de se crotter les chaussures, en l'occurrence les bottes de sept lieues qu'elle porte pour aller voir sa sœur : « Hop ! Par bonheur la botte atterrit dans une bouse de vache »²⁸⁰. C'est la conclusion scatologique d'une scène où l'héroïne ne maîtrise pas la vitesse de ses bottes magiques – elle se laisse entraîner dans une folle course à travers Ingary, créant un savoureux comique de gestes et donnant un aperçu global du pays.

L'autrice utilise le même mécanisme pour clore le passage où Howl se livre à une crise d'hystérie. Lorsque Sophie nettoie la vase verte produite par le sorcier, elle ouvre la porte du château en tournant le cadran vers les collines pour en évacuer les résidus : « Le château laissait une trace sur la bruyère derrière lui, à la façon des escargots, mais c'était une bonne manière de se débarrasser de cette boue verdâtre. Il y avait quelque avantage à vivre dans un château vagabond, songeait Sophie en lavant le sol »²⁸¹. Encore une fois, le dénouement scatologique permet de signaler la fin de la scène. L'idée de mobilité dans l'espace ressort davantage avec cette traînée gluante et pour la première fois l'héroïne parvient à trouver un côté positif au château.

Il est naturel qu'elle considère cette habitation avec réticence, étant donné la saleté des lieux. Le redoutable château cache en fait une autre sorte d' « horreur ». Lorsque Sophie examine la salle de bains, par exemple, sa réaction épouvantée répond à l'extrême crasse de la pièce : « Sophie tressaillit en voyant les toilettes, grimaça devant la couleur de la baignoire, recula de dégoût à la vue de l'algue verdâtre prospérant dans la douche »²⁸². La malpropreté du château constitue au fond un élément qui participe pleinement à l'évolution du récit. C'est grâce à cela que Sophie trouve une excuse pour y rester, s'autoproclamant la nouvelle femme de ménage du sorcier. S'affranchissant de sa peur initiale de celui-ci et endossant son rôle de vieille femme, elle prend d'ailleurs un ton condescendant pour lui adresser des reproches concernant son hygiène et son

²⁸⁰ Diana Wynne Jones, *op. cit.*, p. 128-129. VO : « Zip ! And fortunately the boot landed in a cowpat and she sat down with a thump », p. 115.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 102. VO : « The castle left a trail like a snail in the heather, but it was an easy way to get rid of the slime. There were some advantages to living in a moving castle, Sophie thought as she washed the floor », p. 90.

²⁸² *Ibid.*, p. 61. VO : « Sophie winced from the toilet, flinched at the colour of the bath, recoiled from green weed growing in the shower », p. 54.

caractère : « Je peux éradiquer la saleté de cet endroit, à défaut de venir à bout de votre méchanceté, jeune homme »²⁸³. La figure traditionnelle du mage grave et éclairé est remplacée par l'image d'un sorcier négligent et désinvolte. Ce portrait se rapproche du stéréotype de l'adolescent insouciant, prenant donc tout son sens dans un ouvrage de jeunesse.

Après « l'embauche » de Sophie, s'ensuivent ses multiples sessions de nettoyage qui font souffrir Michael et Calcifer (leurs pathétiques doléances auprès de Howl composent toujours des moments amusants). Même le magicien s'en plaint et prend la défense des araignées avec une telle véhémence que Sophie demande si ces insectes ne sont pas en réalité les jeunes filles dont le sorcier a arraché le cœur²⁸⁴. Cette remarque à mi-chemin entre l'ironie et une réelle confusion n'est acceptable que dans un contexte de fantasy. Et la méprise s'avère drôle car elle dévoile la naïveté de l'héroïne, l'autrice faisant comprendre petit à petit la supercherie autour de la réputation de méchanceté de Howl. Pour revenir aux récurages frénétiques de l'héroïne, ils lui permettent surtout d'explorer l'espace, découvrant les singularités d'une habitation magique et fouinant dans les secrets de ses occupants avec un sans-gêne comique.

Les vieilles femmes auraient donc souvent tendance à ne pas s'encombrer de la retenue habituelle face aux autres. Chez Alwett, c'est Dame Carasse qui se met à son aise lorsqu'elle souhaite obtenir quelque chose, suscitant des scènes à l'humour prononcé, comme celle de la négociation entre la sorcière et le marchand de balais volants afin de récupérer Azarel. Ici, c'est la magie elle-même qui devient dégoûtante. Dame Carasse a l'habitude de fumer la pipe et se sert de tabacs aux différentes propriétés envoûtantes selon chaque circonstance. Il s'agit d'un enchantement subtil qui lui vaut plusieurs victoires au fil du roman.

Face à Jusquin Pitipot, elle choisit un tabac qui dégage une fumée marron capable de donner la nausée. C'est cet « argument » de négociation qui fait pencher la balance en faveur de la sorcière. En effet, « Jusquin dut faire appel à toute sa volonté pour empêcher son repas de lui remonter dans la gorge. Ses employés n'eurent pas autant de *self-control* [...] et commencèrent à dégobiller dans tous les coins »²⁸⁵. À travers sa fumée épaisse et nauséabonde, la sorcière occupe

²⁸³ *Ibid.*, p. 67. VO : « I can clean the dirt from this place even if I can't clean you from your wickedness, young man », p. 59.

²⁸⁴ « Qui sont-elles, ces araignées ? La collection des filles dont vous dévorez le cœur ? », demande Sophie. « Hurle rit. Non, ce sont de simples araignées, dit-il avant de monter à l'étage, songeur », *ibid.*, p. 76. VO : « What are they? All the girls whose hearts you ate? », « Howl laughed. "No, just simple spiders," he said and went dreamily away upstairs », p. 68.

²⁸⁵ Audrey Alwett, *op. cit.*, p. 90-91.

tout l'espace, écrasant quiconque y serait présent, et y laisse sa marque durablement. En effet, la pièce gardera les traces de son passage, car la fumée commence à enduire les murs et Jusquin fait remarquer que le vomi sur sa tapisserie en crins de licorne ne partira pas au nettoyage²⁸⁶.

Cette fumée toxique constitue une variété parmi les multiples poisons concoctés par Dame Carasse, qui endosse alors le cliché de la sorcière qui fabrique des potions maléfiques²⁸⁷. À travers la scatologie, Alwett interroge les stéréotypes de la fantasy, mais aussi certaines attitudes humaines. Ainsi, l'avarice des nains se cristallise dans le plat ignoble que l'aubergiste sert à Azarel : la spécialité de la maison se compose des « croûtes grasses et brûlées qui n'avaient pu être recyclées dans aucune préparation »²⁸⁸. Azarel les mange pourtant avec un tel plaisir qu'il oublie les bonnes manières et parle la bouche pleine : « Mmmm ! Ch'est tellement meilleur que che que nous donnait monchieur Pitipot »²⁸⁹. La supposée perfection des princesses est, quant à elle, raillée par une note de bas de page : lors du siège de Katharz, toute la délégation malicornienne transpire, « Sauf Grace, car la sudation est strictement interdite aux princesses, par décret »²⁹⁰. Le goût des enfants pour le macabre transparait comiquement lorsque Dame Carasse soutire un renseignement d'un groupe de gosses en leur promettant comme récompense une souris crevée²⁹¹. L'espace de la littérature et celui de la psyché sont traités ici par le biais du motif de l'écœurement.

La scatologie touche donc de nombreux personnages du roman de manière humoristique, mais il y en a un en particulier qui se révèle propice à cette thématique : c'est le zombie, figure typique de l'imaginaire fantastique²⁹². En effet, de par son organisme décomposé, il se prête bien à une pluralité de blagues autour de la pourriture. Préposé au guichet des entrées et des sorties de Katharz, il est chargé de vérifier les documents des citoyens. Lorsqu'un voyou essaie de lui

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 91.

²⁸⁷ Les poisons, dans tous les sens du terme, sont d'ailleurs au cœur du récit, et ce dès le titre du roman.

²⁸⁸ Audrey Alwett, *op. cit.*, p. 111.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 112. Soit dit en passant, Alwett reprend le même procédé que John Lang. Dans *Le Donjon de Naheulbeuk*, les personnages parlent souvent alors qu'ils sont en train de manger. Par exemple : « Che qui compte, c'est de pas che laicher faire », p. 124.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 358.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 209.

²⁹² Afin de différencier les genres de l'imaginaire, il convient d'avoir à l'esprit que « Le "fantastique" prend en effet en France un sens étroit, celui que lui a donné Tzvetan Todorov : il se définit par l'hésitation, que laissent planer les textes qui s'y rattachent, entre deux régimes d'interprétation possibles, l'un "réaliste" (le narrateur des événements impossibles est fou, tout simplement), l'autre surnaturel (tout impossible que cela paraisse au narrateur lui-même qui se sent sombrer dans la folie, ça n'en est pas moins vrai). Le fantastique se réserve donc le domaine de l'inexpliqué, tandis que la science-fiction présuppose ou prétend fournir des explications, et que la fantasy part du principe qu'elles ne sont pas utiles, tant le surnaturel y est familier », Anne Besson, « Aux frontières du réel : les genres de l'imaginaire », Dossier « Les littératures de l'imaginaire », *La Revue des livres pour enfants*, n° 274, 2013, p. 91-92.

présenter un faux papier durement acquis et lui demande si le fonctionnaire ne pourrait « au moins y jeter un œil », « [l]e zombie ramassa son œil un peu flasque et le posa sur le document où il laissa une auréole grisâtre en émettant un autre splutch »²⁹³. On imagine difficilement cette interprétation littérale de l'expression « jeter un œil » en dehors d'un contexte de fantasy (ou de fantastique). Pour les grandes occasions, Eustache Badufond porte un costume où « [s]es mites, bien élevées, faisaient frissonner leurs ailes pour donner plus d'allure à l'ensemble »²⁹⁴.

Avec ces plaisanteries autour de la répugnance du corps après la mort, l'autrice rappelle au lecteur le sort de tout un chacun lorsque sonne son heure. La scatologie permet ainsi de travailler non seulement la question de l'espace, mais aussi celle du temps. Cependant, le rapport à la temporalité apparaît de manière plus évidente dans l'humour noir.

2.2 L'humour noir

Quand on parle d'humour, une question revient très souvent : peut-on rire de tout ? L'humour noir est un « humour qui se manifeste à propos d'une situation, d'une manifestation grave, désespérée, ou macabre »²⁹⁵, que ce soit à travers l'ironie, les jeux de mots ou l'absurde. En effet, ce ne sont pas tant les procédés qui définissent la couleur de l'humour, mais plutôt le sujet sur lequel porte la plaisanterie :

On aura affaire à de l'humour noir lorsque la thématique touche à des valeurs qui sont jugées négatives par une certaine culture, comme la mort, la vieillesse, la maladie, la déchéance physique, le handicap, la pauvreté, etc. Il s'agit là de domaines jugés sérieux, à transcendance universelle, et qui sont marqués à la fois par le mystère de l'incompréhension et l'existence d'une force de l'au-delà.²⁹⁶

Il peut alors paraître étonnant que ce type d'humour soit présent en littérature de jeunesse, mais il participe justement à une sorte de transgression qui permet de canaliser les angoisses liées aux idées abordées :

²⁹³ Audrey Alwett, *op. cit.*, p. 47 pour les deux citations.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 231.

²⁹⁵ Centre national de ressources textuelles et lexicales. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/humour/substantif>.

²⁹⁶ Patrick Charaudeau, *op. cit.*, p. 25.

Mais il y a dans l'humour noir comme une invite à faire face à ce mystère, à dépasser cette incompréhension, cette menace et cette crainte en prenant une distance salutaire par rapport aux valeurs traditionnelles que véhiculent ces domaines, et à les transcender en les plaçant dans un univers qui n'est pas pour de vrai, un univers du jeu qui suspend provisoirement le malheur.²⁹⁷

La fantasy offre des personnages et des situations adaptés à l'humour noir, car le surnaturel peut intervenir pour atténuer la violence, le caractère traumatique de la mort ou des blessures physiques, par exemple. La gravité d'un os fracturé est toute relative quand il est possible de le « réparer » par la magie. L'aspect définitif du trépas n'est plus de mise lorsqu'on peut discuter avec des fantômes. Ainsi, à leur arrivée à Poudlard, les nouveaux élèves de Gryffondor découvrent avec stupéfaction Nick Quasi-Sans-Tête (Nearly Headless Nick), le spectre d'un gentilhomme qui fait office de mascotte de leur maison. À la question « Comment peut-on être quasi sans tête ? », Nick fait une morbide démonstration : « Comme ceci, dit-il d'une voix agacée. Il prit son oreille gauche entre deux doigts et la tira vers le haut. Sa tête bascula alors vers la droite et tomba sur son épaule comme si elle était rattachée à son cou par une charnière. Apparemment, quelqu'un avait essayé de le décapiter, sans réussir à terminer le travail »²⁹⁸. Le fantôme est ensuite fier de l'effet produit sur ses auditeurs et poursuit la conversation avec nonchalance.²⁹⁹

La cause de sa mort est à la fois montrée dans toute son horreur et minimisée par son attitude. Le côté « gore » est édulcoré également par la couleur du « sang », qui de son vivant rouge devient argenté dans l'au-delà. En effet, l'autrice reprend l'image stéréotypée des fantômes – ils sont translucides et légèrement brillants. Elle détourne aussi une grande figure du genre fantastique : le Cavalier sans tête de *The Legend of Sleepy Hollow*, de Washington Irving. Le moment de la mort dénote donc un simple tournant dans la trajectoire d'un être, au lieu d'en constituer la fin.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 25.

²⁹⁸ J.K. Rowling, *op. cit.*, p. 131. VO : « How can you be *nearly* headless? / 'Like *this*,' he said irritably. He seized his left ear and pulled. His whole head swung off his neck and fell on to his shoulder as if it was on a hinge. Someone had obviously tried to behead him, but not done it properly », p. 92.

²⁹⁹ Plus loin dans le cycle *Harry Potter*, au deuxième tome, la décapitation ratée de Nick donne lieu à d'autres scènes amusantes, comme la lettre de refus reçue du Club des chasseurs sans tête et la partie de hockey jouée par ces chasseurs-fantômes avec leurs têtes en guise de balle lors de l'anniversaire de mort du gentilhomme.

Mais la mort peut aussi passer inaperçue. C'est le cas de l'enseignant chargé d'histoire de la magie, décédé sans s'en rendre compte : « Alors qu'il était déjà très vieux, le professeur Binns s'était endormi devant la cheminée de la salle des professeurs et quand il s'était levé le lendemain matin pour aller faire sa classe, il avait laissé son corps derrière lui »³⁰⁰. Son existence devait être tellement routinière que les gestes du quotidien se répètent indéfiniment, en dépit d'un incident majeur comme la mort. Cette monotonie déteint d'ailleurs sur ses cours : « Les cours les plus ennuyeux étaient ceux d'histoire de la magie qui était enseignée par le seul professeur fantôme du collègue »³⁰¹. La durée des leçons paraît s'étirer à l'infini, tellement la méthodologie est datée. L'histoire à Poudlard n'est pas enseignée comme un mouvement dynamique, porté par des événements qui ont un rapport de cause à effet les uns avec les autres, mais plutôt comme une succession de faits et dates à apprendre par cœur. Le passé est figé et, par conséquent, rébarbatif.

À l'opposé, un autre personnage manifeste une certaine nostalgie pour le passé. Rusard, le concierge du château, vante les « mérites » de l'ancien système d'éducation : « Travailler dur et souffrir, c'est comme ça qu'on apprend le mieux, vous pouvez me croire. C'est dommage que les anciennes punitions n'aient plus cours. En ce temps-là, on vous suspendait au plafond par les poignets pendant quelques jours, j'ai toujours les chaînes dans mon bureau. Je les entretiens soigneusement au cas où on s'en servirait à nouveau »³⁰². Cet argumentaire pour les châtiments corporels est drôle parce qu'il contraste avec la bienveillance générale de Poudlard et révèle l'insensibilité et la velléité de son défenseur. De par son adhésion à une mentalité qui valorise l'élitisme, l'autoritarisme, la délation et la torture, le concierge du château exprime une idéologie proche de celle qui soutient tout régime totalitaire. Ce n'est donc pas étonnant que ce soit un personnage constamment tourné en dérision tout au long du cycle *Harry Potter* et qu'il soit l'archétype du « raté » : il est né Cracmol, c'est-à-dire, sans pouvoirs sorciers malgré son ascendance magique.

Chez Lang, la compagnie des aventuriers partage dans une certaine mesure l'indifférence pour le malheur d'autrui témoignée par Rusard, mais sans aller si loin dans leurs conceptions

³⁰⁰ J.K. Rowling, *op. cit.*, p. 141. VO : « Professor Binns had been very old indeed when he had fallen asleep in front of the staff-room fire and got up next morning to teach, leaving his body behind him », p. 99.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 141. VO : « Easily the most boring lesson was History of Magic, which was the only class taught by a ghost », p. 99.

³⁰² *Ibid.*, p. 253. VO : « 'Oh yes... hard work and pain are the best teachers if you ask me... It's just a pity they let the old punishments die out... hang you by your wrists from the ceiling for a few days, I've got the chains still in my office, keep 'em well oiled in case they're ever needed... », p. 181.

politiques, même s'ils affichent clairement leur posture individualiste. Ainsi, pendant l'incendie du village de Tourneporc, ils assistent depuis leur cachette à la détresse des villageois. Lorsque l'Elfe propose mollement de les aider, le Ranger répond, manquant tout autant d'enthousiasme : « Ce serait sympa, effectivement », à quoi le narrateur ajoute en suivant : « Personne ne bougea »³⁰³.

Pour couronner cette scène marquée par l'humour noir, ils trouvent une combattante agonisante en sortant du village. Incapables de l'aider convenablement, chacun y va de son propre chef. L'Elfe essaie maladroitement de la sauver et finit par lui marcher sur sa main blessée, le Nain déclare son dédain en proposant de l'abandonner à son propre sort, le Barbare en profite pour prélever son épée comme butin. L'égoïsme de la compagnie tranche avec les valeurs altruistes et nobles des héros traditionnels de la fantasy.

De manière globale, alors que la guerrière est en train de mourir dans une atroce souffrance, ces anti-héros s'égarer dans une discussion stérile (et comique, étant donnée la gravité de la situation) sur ce qu'il convient de faire et gaspillent de précieuses minutes : « [La blessée] perd des points de vie au fur et à mesure que le temps passe ! »³⁰⁴. La mise à distance s'opère ici par le vocabulaire et la situation liés aux jeux de rôle (les *points de vie* des personnages joueurs). Et leurs bavardages vont bon train jusqu'au moment où ils sont obligés de s'enfuir en laissant la moribonde derrière. Quand l'Elfe lui souhaite un « bonne chance » très déplacé, la combattante trouve la force de lui proférer une insulte. Ce passage résume l'attitude du groupe et l'état fatal de la femme blessée : « Connasse, bredouilla l'autre en glaviotant du sang »³⁰⁵.

Une mort épouvantable peut donc faire rire, pourvu qu'elle soit racontée dans un style humoristique, y compris pour les lecteurs les plus jeunes. Chez McMullan, le ménestrel décrit de façon très sonore et imagée la fois où un chevalier s'est fait dévorer par le dragon :

Alors Gorzil poussa un rugissement de tonnerre. Des éclairs jaillirent de ses narines. Et dans tout ce fracas, au milieu des flammes et de la fumée, on entendit un gros CRUNCH... CRUNCH... CRUNCH ! Et un énorme GLOUPS !

³⁰³ John Lang, *op. cit.*, p. 75 pour les deux citations.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 80.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 82.

Lorsque la fumée se dissipa, le chevalier et son étalon avaient disparu. Quant à Gorzil, il était assis au sommet de son tas d'or, et se servait de l'épée du chevalier comme cure-dent.³⁰⁶

Finalement, cette mort survient avec une relative rapidité, il suffit au dragon de mâcher trois fois le chevalier et de l'avaler. Le monstre peut ensuite prendre son temps pour se curer les dents avec l'arme par excellence des héros de fantasy.

Mais il arrive aussi qu'un « meurtre » plus rusé et subtil soit drôle. Ainsi, pour sauver les nains et Bilbo des griffes des trolls, Gandalf sème la confusion dans le groupe de ces créatures. Son subterfuge d'imiter leurs voix et de provoquer une bagarre crée déjà en soi un effet très comique. Les trolls se disputent avec une telle hargne qu'ils ne voient pas la nuit s'écouler et l'aube s'approcher avec les rayons fatals du soleil, qui pétrifient les trois malfrats sur-le-champ. Pour les nains, en revanche, le temps est passé très lentement, car « ils n'avaient éprouvé aucun plaisir à être couchés là et à entendre les trolls discuter de leur rôtissage, de leur réduction en bouillie ou de leur hachement menu »³⁰⁷. Les compagnons ont dû ressentir une grande frayeur à la perspective d'être mangés par les créatures, et ce n'est qu'une fois la scène finie que le narrateur peut plaisanter là-dessus.

La peur est une constante dans les ouvrages de fantasy, généralement ponctués d'aventures les unes les plus dangereuses que les autres. Il y a plusieurs manières de gérer ce sentiment, depuis les plus désespérées jusqu'aux plus légères, et parmi celles-ci l'humour noir teinté d'ironie. « Car l'être humain n'est pas réductible à un ensemble d'humeurs, c'est juste un être conscient, prisonnier de sa condition humaine. L'humour peut alors apparaître comme un élégant refus d'anticiper la chute tout en la sentant présente »³⁰⁸. C'est l'option qu'a choisie Camille, l'héroïne de Bottero, pour contrer son découragement pendant sa fuite avec Salim vers Paris, avec un tueur à leurs trousses. Alors que Salim se plaint de leur manque d'argent et demande à son amie de dessiner (c'est-à-dire fabriquer par magie) des billets de banque, la jeune fille s'agace : « Sans problème ! Pendant ce temps, tu tiendras compagnie à notre ami le mercenaire qui ne manquera

³⁰⁶ Kate McMullan, *op. cit.*, p. 13-14. VO : « Then Gorzil roared a roar of thunder. Bolts of lightning shot from his nose. And from out of the fire and smoke came a CRUNCH... CRUNCH... CRUNCH! And a mighty GULP! “When the smoke cleared, the knight and his steed were gone,” the minstrel said. “But Gorzil was sitting high on his pile of gold – using the knight’s own sword for a toothpick.” », p. 7.

³⁰⁷ J.R.R. Tolkien, *op. cit.*, p. 67. VO : « they had not at all enjoyed lying there listening to the trolls making plans for roasting them and squashing them and mincing them », p. 40.

³⁰⁸ Yvanne Chenouf, *op. cit.*, p. 18.

pas de rappliquer. Chacun son boulot, pas vrai ? Au fait, je t'ai précisé que c'était un Mentaï, une sorte d'assassin avec des super pouvoirs ? »³⁰⁹.

Le danger est réel, car le meurtrier est effectivement terrifiant et très rapide. Les « super pouvoirs » consistent dans des techniques d'exécution très efficaces. Camille en a déjà fait l'expérience et sait que pour s'en sortir il faut agir vite et avec prudence. Il faut anticiper les mouvements de leur bourreau. Elle ne peut pas utiliser le Dessin, car cette magie attirerait immédiatement le Mentaï, et les deux adolescents auraient très peu de temps pour réagir et sauver leur vie. Mais Salim répond avec son éternelle impertinence : « Tu vieillis mal, se moqua Salim, tu perds ton sens de l'humour, il faut que tu te ressaisisses »³¹⁰ (comme si, avec le temps, le fait de grandir comportait le risque de voir s'éteindre sa capacité de rire). Tandis que la jeune fille s'occupe de la « logistique » des opérations, le garçon dédramatise la situation angoissante.

Salim plaisante de la même manière sur un autre sujet bouleversant : l'absence d'affection de la part de sa mère. Lorsqu'il rentre à la maison après avoir disparu dans le monde parallèle de Gwendalavir, Camille lui demande comment s'est passé son retour. Son ami ironise : « Au poil ! Je ne suis pas sûr que ma mère se soit aperçue que j'étais parti. Non, je plaisante, elle en avait entendu parler à la télé ! »³¹¹. Dans la lignée des héros coupés de l'amour parental pour diverses raisons, Salim opte pour la dérision vis-à-vis de sa mère peu aimante. Habitant une cité, ce personnage se rattache par là à l'un des sujets de prédilection des jeunes « des quartiers », à savoir « tout ce qui concerne les générations précédentes, qu'ils stigmatisent d'autant plus qu'ils sont en rupture avec leurs parents et qu'ils souhaitent se démarquer des adultes »³¹².

Comme d'habitude, son amie le prend comme modèle : « Camille décida de calquer son attitude sur celle de son ami. Inutile de se ronger les sangs ou de se lamenter, mieux valait en rire »³¹³. Ainsi, l'orpheline plaisante elle aussi sur ses parents adoptifs, qui montrent à son égard une froideur très caricaturale tout au long du roman : « Tu as raison, affirma-t-elle, à part un couple

³⁰⁹ Pierre Bottero, *op. cit.*, p. 232.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 232.

³¹¹ *Ibid.*, p. 200.

³¹² Thomas Sauvadet, « Humour et langage chez “les jeunes de banlieues” », Dossier « L'humour, qu'est-ce qui fait rire les adolescents ? », in *Lecture Jeune* n° 130, juin 2009, p. 12. Il convient de noter que, la plupart du temps, Salim ne reproduit pas le style des jeunes « des quartiers », qui « sont un peu plus “saignants” quand ils manient l'humour. Ils ont des vannes plus acerbes. Ils iront plus facilement dans l'extrême, en ce qui concerne les plaisanteries portant sur le sexe, le scabreux, ou les générations passées. Chez ces adolescents, l'influence du groupe est particulièrement prégnante », *ibid.*, p. 12. La raison doit se trouver justement dans le fait que ce personnage est solitaire, sa seule amie étant Camille.

³¹³ Pierre Bottero, *op. cit.*, p. 200.

de Ts'liches, je ne saurais imaginer mieux que mes parents ! »³¹⁴. La question de l'abandon parental, sous ses diverses modalités, est abordée ici sous le prisme de l'humour, comme si le fait d'être capable d'en rire constituait déjà la première victoire des héros vers la maturité, selon le modèle d'*Harry Potter*.

Se moquer de ceux qui font souffrir un orphelin est une stratégie embrassée également par Alwett. Les moines du Monaustère, qui infligent eux aussi des privations frôlant la caricature aux enfants recueillis au sein de leur institution, connaissent une fin pour le moins inusitée. Dame Carasse les transforme en bonshommes de pain d'épice, ce qui en soi est déjà très drôle : « leur terrible autorité allait se révéler nettement amoindrie avec des yeux en chocolat et une bouche en pâte à sucre »³¹⁵. Mais le comble de l'absurde (pourtant parfaitement logique), c'est que ce sont les orphelins qui les tuent en les mangeant. Pour couronner la scène, lorsque les moines interpellent la sorcière pour régler la question, elle s'excuse, fouille dans ses poches et en sort quelques feuilles : « Tenez. Ça soulage les douleurs digestives. Les pauvres chéris n'auront jamais le ventre assez solide après toutes ces privations »³¹⁶. Dame Carasse choisit le bon moment pour livrer ces méchants à la voracité des orphelins, car elle le fait une fois le renseignement recherché obtenu, n'ayant donc plus besoin de leurs services.

Mais il est difficile de la considérer comme une meurtrière calculatrice, tant il est réjouissant de voir les « pauvres chéris » vengés de façon si magique !³¹⁷ Ce passage mélange les questions de la faim et du cannibalisme (enfin, un simulacre de cannibalisme) à celle de la souffrance des orphelins pour produire un humour noir mordant, en accord avec le ton parodique et engagé du roman. De manière similaire, l'autrice reprend l'enjeu des orphelins pour blâmer l'indifférence des puissants vis-à-vis des sévices subis par les enfants démunis. Lorsque Mâton dit à Totor I^{er} que le Baron de Nahalbeuk asservissait les pensionnaires de son institution, le prince s'étonne que ce soit illégal : « Des orphelins ? Hum. Pourtant... par la force des choses, leurs pères n'ont pas pu se sentir offensés »³¹⁸. Encore une fois, la logique du raisonnement est implacable, ce qui la rend d'autant plus drôle. Le souverain ne s'indigne que lorsque la cible des atteintes du

³¹⁴ *Ibid.*, p. 201.

³¹⁵ Audrey Alwett, *op. cit.*, p. 297.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 297-298.

³¹⁷ L'autrice se sert de la fantasy pour reconsidérer la condition humaine sous un prisme plus joyeux : « Reconnecter mes lecteurs à leur sens du merveilleux et à leur rire intérieur, c'est un de mes objectifs. Les soulager du poids de la gravité humaine, au moins le temps d'un livre, ça me semble un but très honorable dans la vie », entretien avec Audrey Alwett, correspondance personnelle, 18 février 2020.

³¹⁸ Audrey Alwett, *op. cit.*, p. 156.

nobliau se tournent vers les figures d'autorité. Ainsi, Mâton dénonce qu'il « a pissé sur la statue de Sa Grandeur [la présidente de Thalass] », et le prince de le juger : « Ah. Ça, ça se fait pas »³¹⁹. La mégalomanie des dirigeants, leur culte de la personnalité sont attaqués ici par le biais de l'humour.

Derrière leurs faux-semblants, les autorités des nations de la Trisalliance sont plus infâmes que la sanguinaire Ténia. Certes, celle-ci octroie le « prestigieux » titre de Chevalier des Arts du Meurtre à des assassins qui se sont « distingués » dans leur activité – une scène hilarante qui se trouve au début du roman³²⁰ et qui mise sur l'humour noir. Par exemple, la tyranne complimente la performance des meurtriers : « J'y ajoute mes félicitations personnelles, puisque l'une de vos victimes est revenue témoigner *post mortem* de l'efficacité létale de vos coups. “Une technique mûre, des armes qui assurent”, ce sont ses mots »³²¹. La froide analyse faite par le défunt par rapport au « savoir-faire » meurtrier produit l'effet comique par le décalage avec l'idée d'un fantôme qui serait en peine ou enragé après sa mort brutale. De plus, l'autrice parodie les tournures commerciales employées par les publicitaires sur des affiches ou quatrièmes de couverture, par exemple.

Ténia, de son côté, débite cette tirade sur un ton administratif qui en accentue davantage la drôlerie. Il s'agit de la première apparition du personnage de la tyranne, et cette introduction annonce le ton de son gouvernement. Si, dans un premier temps, le lecteur peut rire des blagues d'humour noir favorisées par le régime de Sa Citoyenneté, il est amené plus loin à réfléchir à une question d'ordre philosophique soulevé par le dilemme de Ténia : « La politique sanguinaire de la tyranne s'expliquait à présent. Sacrifier quelques vies pour sauver le plus grand nombre. Est-ce que c'était juste ? Est-ce que c'était bien ? [Sinus Maverick] n'aurait pas aimé avoir à choisir »³²². L'autrice laisse la question ouverte en rapportant simplement les pensées d'un autre personnage à propos du problème, sans suggérer d'éléments de réponse.

Plus largement, est-ce que la fin justifie les moyens ? Encore une fois, cette question émerge dans notre corpus³²³. Ténia a fait son choix, tout comme le roi de Kingsbury chez Wynne Jones. En effet, pour défendre ses sujets contre la menace d'une guerre sur le point d'être déclarée

³¹⁹ *Ibid.*, p. 156.

³²⁰ *Ibid.*, p. 25-29.

³²¹ *Ibid.*, p. 27.

³²² *Ibid.*, p. 275.

³²³ Voir le paragraphe sur « Charles Toilettes » dans le chapitre « L'onomastique » de notre première partie (p. 22).

par d'autres pays, le souverain cherche son frère Justin disparu, qui est un général des armées extrêmement compétent. Pour le trouver, « [il a] besoin d'un magicien très intelligent et dénué de scrupules pour le ramener »³²⁴. Et qui de mieux que Howl, dont la redoutable réputation court dans tout Ingary ? En effet, Michael a répandu les fausses rumeurs selon lesquelles le sorcier mangerait le cœur des jeunes filles. C'est pourquoi, lorsque Sophie explore le château pour la première fois, elle cherche des indices qui pourraient confirmer ou démentir ces accusations :

Sous prétexte de nettoyer l'étagère, elle visait principalement les innombrables fioles, sachets et tubes, bien entendu. Elle passa la majeure partie de la journée à les étudier de près pour déterminer, par exemple, si les différents sachets étiquetés PEAU, YEUX et CHEVEUX ne contenaient pas d'échantillons provenant de jeunes filles. Pour autant qu'elle pût l'affirmer, ce n'étaient que des crèmes, de la poudre et des fards. Et pourtant... s'il s'était agi de fragments humains ? Le magicien avait pu les traiter consciencieusement dans le lavabo avec le produit POUR PUTRÉFIER, jusqu'à les rendre méconnaissables. Elle voulut croire, néanmoins, que les sachets ne renfermaient rien d'autre que des cosmétiques.³²⁵

Jouant sur l'ambiguïté des étiquettes, qui peuvent convenir aussi bien à des baumes destinés aux parties du corps mentionnées qu'à des pots contenant les dépouilles des victimes, l'autrice compose ici un passage marqué par l'humour noir. Impossible d'avoir peur en lisant l'inspection indiscreète de la petite vieille qu'est devenue Sophie : elle fouille éhontément parmi des produits clairement à usage cosmétique tout en émettant une hypothèse naïve sur la manière dont le sorcier aurait tué les filles et se serait débarrassé de leurs cadavres. Même si l'héroïne veut croire à l'innocence de son hôte, elle laisse son imagination vagabonder vers des terrains plus morbides, mais juste assez pour faire rire le lecteur, qui n'en est pas dupe.

Certes, au premier abord le château contient plusieurs éléments suspects qui pourraient faire penser à un mausolée maudit. L'un des détails décoratifs des lieux est d'ailleurs un crâne

³²⁴ Diana Wynne Jones, *op. cit.*, p. 199. VO : « I need a fairly clever and unscrupulous wizard to get him back », p. 176.

³²⁵ *Ibid.*, p. 78-79. VO : « She took every one of them down, on the pretext of scrubbing the shelf, and spent most of a day carefully going through them to see if the ones labelled SKIN, EYES and HAIR were in fact pieces of girl. As far as she could tell, they were all just creams and powders and paint. If they once had been girls, then Sophie thought Howl had used the tube FOR DECAY on them and rotted them down the washbasin too thoroughly to recall. But she hoped they were only cosmetics in the packets », p. 71. Il convient de noter que la traduction « pour putréfier » n'exprime pas très bien le double sens de « for decay », qui vraisemblablement se réfère à un produit servant à prévenir la « déchéance », le « déclin » de la peau, comme les rides, etc.

humain – excellent support pour des plaisanteries d’humour noir. Ainsi, comme Sophie a l’habitude de parler aux choses (c’est même son pouvoir magique d’animer des objets par la parole), elle se met à discuter avec la tête de mort : « Où suis-je donc ? demanda-t-elle au crâne posé sur le banc. Je n’attends pas que tu me répondes, mon ami, ajouta-t-elle précipitamment en se souvenant qu’elle était dans le château d’un magicien »³²⁶. On retrouve ici le délicieux frisson d’une petite peur sans conséquences : l’attitude de Sophie oscille entre insouciance, curiosité et superstition maladroite, sapant toute angoisse potentielle.

Plus tard dans le récit, le crâne s’avère un élément essentiel de l’intrigue³²⁷, car il appartient à l’enchanteur Suliman, personnage-clé de l’intrigue. Mais tout au long du roman cette tête de mort s’offre comme un miroir à Sophie, qui, étant devenue vieille, se sent proche de la tombe, mais garde sa capacité d’autodérision : « Lui a les deux pieds dans la tombe, tandis que moi je n’en ai qu’un, se consola-t-elle »³²⁸. L’héroïne sait que, malgré son âge avancé, elle dispose encore d’un peu de temps avant de mourir, et peu importe combien il lui en reste : l’essentiel, c’est qu’elle est toujours vivante. Elle appréhende donc la vieillesse avec désinvolture, ne donnant aucune chance au lecteur de s’apitoyer sur son sort, même dans les moments les plus malheureux.

Par exemple, se retrouvant toute seule sur la montagne alors que la nuit tombe, Sophie se demande si elle ne court pas le risque que des loups viennent la manger. Sa conclusion est tellement lucide et sans pitié envers sa condition de femme âgée qu’elle en devient drôle : « Au moins, je ne pense pas que les loups me mangeront, je suis bien trop racornie et coriace. C’est déjà un réconfort »³²⁹. L’ironie de la dernière phrase couronne cette perle d’humour noir : c’est un piètre soulagement que de se savoir trop décrépète pour servir de repas à des animaux sauvages ! Avec le crâne, Sophie suit un raisonnement similaire, se rassurant comme elle peut face à l’idée de la mort :

Elle entassa autour du crâne tout ce qui encombrait la table et se mit en devoir de hacher des oignons.

³²⁶ *Ibid.*, p. 60. VO : « “Wherever am I?” Sophie asked the skull standing on the bench. “I don’t expect you to answer that, my friend,” she added hastily, remembering this was a wizard’s castle », p. 53.

³²⁷ Nous verrons plus loin (p. 109) que le crâne introduit l’intertextualité avec *Hamlet*, de Shakespeare.

³²⁸ *Ibid.*, p. 52. VO : « “He’s got both feet in the grave and I’ve only got one,” she consoled herself », p. 46.

³²⁹ *Ibid.*, p. 43. VO : « Still, I don’t think wolves will eat me. I must be far too dry and tough. That’s one comfort », p. 38-39.

– Toi au moins, tu n’as pas les yeux qui pleurent, mon vieux, dit-elle à son macabre vis-à-vis. Estime-toi heureux³³⁰.

Le fait de trouver le côté positif de la mort provoque la surprise, déclenchant ainsi le rire, car il s’agit d’une idée foncièrement angoissante, le temps s’écoulant inexorablement vers notre fin. La mort est ici dédramatisée, sans pour autant empêcher qu’une interrogation d’ordre métaphysique ne se dessine en filigrane. Lorsque l’héroïne apprend que Mme Tarasque est décédée, elle s’exclame : « Morte ? s’étonna Sophie. Elle faillit ajouter, sottement, qu’elle était pourtant encore en vie une heure avant ! Mais elle se retint, parce que telle est la mort : les gens sont en vie jusqu’à leur dernier soupir. »³³¹. D’abord abasourdie, Sophie s’aperçoit dans un deuxième temps qu’en réalité la mort est d’une simplicité déconcertante, même si elle constitue toujours une surprise.

L’idée de la mort est d’autant plus invraisemblable qu’on est jeune – elle reste quelque chose d’éloigné dans le futur, les enfants et les adolescents se sentent souvent invincibles. Ainsi, il est normal que le jeune héros de Pratchett soit averti des dangers mortels lorsqu’il visite la ménagerie : « Ne t’approche pas trop, mon petit Geoffroy, les formalités, c’est un vrai casse-tête, et on doit déjà à Igor d’avoir tiré le vieux Bertin d’affaire quand il a mis sa... Bref, il s’est trop approché de la cage du zoninterd rotatif, et je n’en dirai pas davantage en présence d’une dame »³³². Dans ce passage émaillé de sous-entendus, la mort est réduite à son déplaisant aspect administratif et perd de son effrayante réalité de néant absolu. De la manière similaire, on peut analyser un trépas d’un point de vue plus « scientifique » et considérer un cadavre comme une source nutritionnelle qui, après le processus de digestion, devient un résidu assez absurde :

Le *draco nobilis*, pour sa part, est carnivore. Cette espèce est notoirement friande de vierges, mais les chevaliers en armure enrichissent avantageusement son régime, parce qu’ils y apportent une certaine quantité de fibres. Le caca de *draco nobillis* rappelle celui de n’importe quel carnivore, mais, si des chevaliers en armure ont figuré au menu récemment, les dragons

³³⁰ *Ibid.*, p. 112. VO : « She bundled everything on the bench into a heap round the skull at one end and began chopping onions. “At least *your* eyes don’t water, my friend,” she told the skull. “Count your blessings” », p. 100.

³³¹ *Ibid.*, p. 204. VO : « “Dead?” said Sophie. She had a silly impulse to add, but she was alive an hour ago! And she stopped herself, because death is like that: people *are* alive until they die », p. 180.

³³² Terry Pratchett, *op. cit.*, p. 71. VO : « Don’t you get too close, young Geoffrey, the paperwork can be a real trial and we already owe Igor for sorting out old Bert when he put his— Well, he got too close to the rotating nogo cage and I shall say no more with a lady present », p. 63.

excrètent de petites rondelles en fer-blanc comme celles du bœuf salé, ou plutôt du bœuf scellé dans le métal, comme qui dirait.³³³

Toute compassion pour la vierge et le chevalier est écartée (ce ne sont, en fin de compte, que des archétypes, non pas des individus), et l'on s'intéresse aux données « factuelles » de l'alimentation du dragon. Alors que dans le monde réel l'humanité affranchie de son « état sauvage » n'a pas de prédateurs, l'être humain est vu ici comme une simple proie, un type de nourriture parmi d'autres pour cette créature magique. Le monde de la fantasy a ses propres lois et permet parfois des situations insolites en ce qui concerne le statut du corps humain, favorisant ainsi les blagues d'humour noir. Lorsque le gardien de la ménagerie explique à Geoffroy que les animaux exposés sont en fait des cadeaux offerts à Sa Seigneurie par des représentants d'autres pays, il raconte une anecdote très étonnante :

Je me souviens encore du sultan d'Ymitury, qui s'est amené avec une demi-douzaine de bestiaux enveloppés dans du tissu noir comme des quilles taille géante. Il nous a dit de les garder au chaud, ils se métamorphoseraient en papillons géants. Il nous a fallu un certain temps pour comprendre que c'étaient ses concubines qui lui plaisaient le moins.³³⁴

Combien de temps ces pauvres personnes sont-elles restées « emballées » ? L'indice qui nous permet de déduire que les concubines sont vivantes (au moins lors de la remise des paquets) est la recommandation du sultan de maintenir les « chenilles » protégées du froid. Malgré cette « petite attention », il dispose des femmes appartenant à son sérail comme s'il s'agissait de pièces de bétail. Derrière cette plaisanterie aux allures politiquement incorrectes, qui met en scène un cadeau saugrenu, Pratchett effleure l'aberration que constitue l'objectivisation du corps féminin. L'absurde, modalité humoristique privilégiée par cet auteur, offre de nombreuses possibilités pour soulever des questions, créer des strates de sens et s'interroger sur la réalité.

³³³ *Ibid.*, p. 54. VO : « Draco nobilis on the other hand is a carnivore. This species is particularly fond of virgins, but knights in armour are a bonus because they add a certain amount of roughage to the diet. Draco nobilis poo is like that of any carnivore, but if knights in armour have featured on the menu in the recent past, the dragons excrete small tin roundels not unlike corned beef, but still in the tin as it were », p. 46.

³³⁴ *Ibid.*, p. 75. VO : « I can still remember the Sultan of Ymitury turning up with half a dozen creatures bound up in black cloth like oversized skittles. He told us to keep them warm and they would hatch out into giant butterflies. It took us a while to work out that they were his less-favoured concubines », p. 67.

2.3 L'absurde

Nous allons aborder la question de l'absurde sous le prisme du rapport à la réalité, point de référence changeant quand il s'agit de fantasy. Les mondes imaginaires bousculent notre perception du monde réel, la magie repousse les limites des lois physiques, le merveilleux défie les confins de notre raison jusqu'au délire. Le bizarre et le ridicule prêtent au rire, l'extravagance règne. Les auteurs explorent une dimension onirique, folle et ludique, où l'humour trouve naturellement sa place, entre absurde et *nonsense*. Le mot « absurde » désigne tout ce « qui est manifestement et immédiatement senti comme contraire à la raison au sens commun ; parfois quasi-synonyme de *impossible* au sens de “qui ne peut ou ne devrait pas exister” »³³⁵. Ce terme peut donc se référer à une idée ou situation insensée aussi bien dans un contexte sérieux (la philosophie, par exemple) que dans un contexte humoristique³³⁶.

Patrick Charaudeau préfère employer l'expression « incohérence paradoxale » pour décrire « un fait de discours qui va à l'encontre de la logique. Non point une logique universelle, mais celle qui est garantie par la norme sociale. Elle la prend à l'envers, à rebrousse-poil, et donc crée une anti-norme sociale »³³⁷. Rupture avec la rationalité, la logique, l'ordre social... Il n'est pas étonnant que l'absurde ait alors sa place en littérature de jeunesse, où certains auteurs opposent « le sérieux matérialiste de l'adulte, sans âme ni cœur, et les désinvoltes inventions de l'enfance, pleines d'élan débridés et de jeux. Principe de réalité là ; principe d'imagination ici »³³⁸. Créativité, folie, rêve – l'absurde revêt diverses facettes dans les œuvres pour enfants.

Dans le cas particulier de la fantasy, il faut noter qu'aux origines du genre se trouve *Alice au pays des merveilles*, de Lewis Carroll, dont le merveilleux et l'humour reposent sur le *nonsense* onirique. Contrairement au mot « absurde », assez vague, le *nonsense* désigne précisément le

³³⁵ Centre national des ressources textuelles et lexicales. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/absurde/substantif>.

³³⁶ « Les termes “non-sens” et “absurdité” remplissent, chacun, deux fonctions. En effet, ils renvoient à des manifestations d'incohérence ou de contradiction, ou encore à des bouts de phrase grammaticalement mal formés, bref à des défaillances de la raison dans une acception assez littérale de cette dernière, tout en étant également employés pour caractériser des événements ou des états de choses amusants parce que incongrus ou encore des jeux de mots sans conséquences sérieuses », Matthew M. Hurley, Daniel C. Dennett et Reginald B. Jr. Adams, *op. cit.*, p. 2-3.

³³⁷ Patrick Charaudeau, *op. cit.*, p. 34.

³³⁸ Nathalie Prince, *op. cit.*, p. 17. À ce propos, Anne Besson souligne que « l'enfance comme âge de l'émerveillement, d'une plus grande ouverture à l'imaginaire, d'une plus grande porosité entre rêve et réalité, se trouve spontanément associée aux récits merveilleux, et ce depuis le XVIIIe siècle au moins, c'est-à-dire l'époque où s'ébauche une distinction entre public adulte, voué alors à la rationalité, et public enfantin tout juste découvert, et à qui les joies de l'imaginaire pourront être un temps autorisées », « Aux frontières du réel : les genres de l'imaginaire », *op. cit.*, p. 94.

« genre littéraire anglais dans lequel l’absurde, le paradoxe et la dérision naissent de jeux inventifs, voire extravagants, sur la langue »³³⁹. Virginie Douglas fait remarquer que, lorsqu’elle est « utilisée dans les livres pour enfants, la langue nonsensique, entité matérielle, façonnable et manipulable à volonté, joue sur le motif de l’inversion ou du renversement, utilisé tant linguistiquement que thématiquement »³⁴⁰. La liberté est de mise ici, et l’univers onirique aux possibilités illimitées fournit souvent un matériau fertile pour s’amuser avec les idées et les mots.

Ainsi, chez Lang, le Nain raconte les « péripéties » de son inconscient pendant son sommeil : « Tout de suite j’ai envoyé ma hache de jet pour tuer un paysan, mais elle a disparu en faisant cot-cot au lieu de se planter. Les cochons géants ont parlé aussi, et ils ont dit que j’allais être puni à cause de ma grand-mère. Ils ont mangé tous mes amis, et des bulles colorées sortaient de leurs oreilles. »³⁴¹. Le lecteur peut rire de ce rêve « sans queue ni tête » (comme la plupart des rêves), car il est composé d’images insolites et disparates. C’est pourtant un tableau qui revisite certains topos de la littérature de jeunesse, comme l’animalisation d’objets ou l’anthropomorphisation d’animaux, par exemple. Deux motifs qui pourraient tout à fait être « naturalisés » dans un univers de fantasy, où la magie fait partie intégrante du décor, mais qui participent ici à la production de l’humour absurde.

McMulan se sert elle aussi de la thématique de l’anthropomorphisation d’animaux en illustrant l’expression « Pig Latin » littéralement (« latin de cuisine », dans la version française). Il s’agit d’un jeu langagier qui existe dans la vie réelle et dont Wiglaf explique les règles : « [On] rajoute “um” à la fin de chaque mot. “Cochon” devient “cochonum” »³⁴². Daisy, la truie de compagnie (ou plutôt le familier ?) du petit garçon, se met à parler de cette manière après que Zelnoc prend (lui aussi) au pied de la lettre les paroles de Wiglaf :

– Et le cochon ? Il n’a pas fait son vœu !

– Si elle savait parler, elle vous dirait ce qu’elle souhaite, assura Wiglaf.

Une étincelle s’alluma dans le regard de Zelnoc.

³³⁹ Dictionnaire Larousse. URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/nonsense/54935>.

³⁴⁰ Virginie Douglas, « Présentation », Dossier « Traduire les sens en littérature pour la jeunesse », *Palimpsestes*, 32 | 2019, p. 6. URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/2997>.

³⁴¹ John Lang, *op. cit.*, p. 154-155.

³⁴² Kate McMulan, *op. cit.*, p. 40. VO : « you take the first sound in a word and put it at the end. Then you add the ‘ay’ sound. Pig becomes ‘ig-pay’ », p. 32.

– Parler ? J’ai justement ce qu’il lui faut. Mon charme de parole !³⁴³

Le sorcier se trompe alors dans son sort – un charabia qui parodie d’ailleurs les incantations classiques de la fantasy pour mieux en souligner le caractère incohérent (cela est perceptible notamment dans la version originale) : « Oink-a-la, doink-a-la, fee fi fig! This pig shall be a talking pig! »³⁴⁴. Zelnoc se désole que le résultat de sa magie soit un « crazy language »³⁴⁵, l’absurde étant ainsi relié au domaine de la folie. Mais l’enchanteur ne se doute pas que ce nouveau pouvoir magique donnera à Daisy l’accès aux cuisines de l’Académie des massacreurs de dragons et lui vaudra l’amitié de Potaufeu, qui se manifeste par un « tact » très comique : « Viensum, cochonum, dit-il. Et raconte-moi comment tu as appris à parler. Tu sais, je ne fais jamais frire de bacon. Enfin, Presque jamais... »³⁴⁶. Le cuisinier du château affiche ainsi sa contradiction : il aime bien les cochons qui parlent le latin des cuisines, mais il fait revenir du lard de temps en temps.

Il n’est d’ailleurs pas le seul à être incohérent dans cette école : Messire Mortimer est hissé par ses élèves dans sa lourde armure jusqu’à la tour où il donne ses cours (la cuirasse le gêne pour monter les escaliers). Or, cet accoutrement est en totale discordance avec son enseignement, qui devrait plutôt donner l’exemple de la discrétion : « Les dragons vous entendent approcher à des kilomètres ! Surtout si vous êtes en armure. Le moindre cliquetis vous trahit »³⁴⁷. L’illustration de Bill Basso met en relief le caractère ridicule de ce personnage (voir image p. 49 de l’ouvrage de McMulan).

L’armure manque tellement de praticité que l’enseignant finit par glisser et faire un grand écart devant ses élèves ! Les auteurs s’amuse souvent à infliger des situations embarrassantes à leurs personnages. Ainsi, Tolkien fait subir aux nains un mauvais moment au sommet des arbres et en renforce l’aspect comique en indiquant au lecteur quelle réaction il devrait avoir devant la scène décrite : « Vous auriez ri (à distance respectable) de voir les nains assis là-haut dans les

³⁴³ *Ibid.*, p. 39. VO : « “What about the pig?” he asked. “Does she have a wish?” / “If only she could talk, she might tell you,” Wiglaf answered. / “Talk?” Zelnoc’s eyes lit up. “I have just the thing! My speech spell!” », p. 31.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 31. La version française mélange une onomatopée et un lexique cohérent avec le contexte du sort jeté sur un cochon, gardant cependant la rime : « Groin, groin, bla ! Bla, bla, groin ! Bla, bla, bla et fariboles ! Que ce cochon prenne la parole ! », p. 39.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 32. Version française : « langue idiote », p. 40.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 48. VO : « “Ome-cay, iggy-pay,” he said, “and tell me how you came by your enchantment. I never cook bacon, you know. Well, hardly ever...” », p. 39.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 56. VO : « Dragons can hear you coming from miles away. Especially if you have on armor. Clanks something awful », p. 46.

arbres, la barbe pendante, comme de vieux messieurs retombés en enfance et jouant à chat perché »³⁴⁸. Les nains, personnages imposants de par leur bravoure et leur âge, se voient dans une position déraisonnable. À ce propos, nous pouvons citer la « subversion propre au *nonsense*, qui procède au renversement (souvent physique) des figures d'autorité ou au retournement de la langue elle-même »³⁴⁹. Mais, au lieu de s'apitoyer ou de compatir sur leur sort, le lecteur est censé trouver cela comique, car il peut prendre du recul par rapport au danger.

Parfois, Bilbo et les nains sont eux aussi capables d'analyser leurs mésaventures avec une certaine lucidité, même si celle-ci se sert d'images saugrenues pour établir des jugements. Ainsi, lorsque le hobbit se plaint du transport assuré par les aigles³⁵⁰, il compare ses propres sentiments à ceux (présumés) d'un aliment dans une situation similaire : « Maintenant, je sais ce que peut ressentir un morceau de lard que l'on retire soudain de la poêle avec une fourchette pour le remettre sur l'étagère ! ». La bizarrerie de cette comparaison trouve un écho dans la réponse de son compagnon : « Non, non, vous ne le savez pas, entendit-il Dori lui répondre, parce que le lard sait qu'il reviendra tôt ou tard dans la poêle ; et il faut espérer que ce ne sera pas le cas pour nous »³⁵¹. Le comique réside ici dans l'animisme qui transforme une tranche de charcuterie en un être pensant – vision naïve de la réalité qui suscite un sentiment de supériorité chez le lecteur et, par conséquent, un rire complice avec le narrateur.

Le narrateur mise parfois sur cet effet de façon plus directe. Le plan de Bilbo pour aider les nains à s'évader de l'emprise des elfes de Mirkwood est tout à fait extraordinaire. Le lecteur peut s'étonner de l'entreprise hasardeuse qui consiste à les faire sortir cachés dans des tonneaux qui descendraient la rivière jusqu'au village des hommes. C'est une idée pleine de ruse, bien sûr, mais très périlleuse. Une bonne part de la stratégie repose sur la chance – il s'agit d'une thématique qui revient souvent dans le roman, comme si l'auteur incitait le lecteur à s'émerveiller des coïncidences et opportunités que la vie nous présente sans aucune logique palpable et pourtant tellement justes ! C'est une leçon de confiance dans le destin, malgré (ou surtout grâce à) son incertitude. Le hobbit se lance ainsi corps et âme dans sa mission, oubliant des points-clés

³⁴⁸ J.R.R. Tolkien, *op. cit.*, p. 150. VO : « You would have laughed (from a safe distance), if you had seen the dwarves sitting up in the trees with their beards dangling down, like old gentlemen gone cracked and playing at being boys », p. 92-93.

³⁴⁹ Virginie Douglas, « Présentation », Dossier « Traduire les sens en littérature pour la jeunesse », *op. cit.*, p. 6.

³⁵⁰ La compagnie est hissée dans les airs par les serres des oiseaux.

³⁵¹ J.R.R. Tolkien, *op. cit.*, p. 163 pour les deux citations. VO : « “Now I know what a piece of bacon feels like when it is suddenly picked out of the pan on a fork and put back on the shelf!” / “No, you don't!” he heard Dori answering, “because the bacon knows that it will get back in the pan sooner or later; and it is to be hoped we shan't », p.100-102.

indispensables. Cependant, si le narrateur admet que l'on puisse rire de l'impétuosité et de l'amateurisme de son héros, il met le lecteur en garde contre toute forme de condescendance en défendant son héros avec tendresse :

Ce fut juste à ce moment que Bilbo découvrit soudain le point faible de son plan. Vous l'avez très probablement vu depuis quelque temps déjà et vous avez dû vous rire de lui ; mais je ne pense pas que vous auriez fait à moitié aussi bien à sa place. Évidemment, il ne se trouvait pas lui-même dans un tonneau et il n'y avait personne pour l'y emballer, même si l'occasion s'en était présentée !³⁵²

En effet, le hobbit apprend progressivement à remplir son rôle de « cambrioleur honnête »³⁵³, oxymoron qui le définit précisément et traduit la complexité de son travail. C'est une longue évolution, qui demande des temps d'adaptation. Son inadéquation se manifeste parfois dans la gêne qu'il ressent en portant les vêtements des nains. Lorsque Bilbo revêt le capuchon et la cape de Dwalin, le narrateur observe : « Ils étaient trop grands pour lui, et il avait un air assez comique. Ce que son père Bungo aurait pensé de lui, je n'ose y songer »³⁵⁴. De même, après s'être orné de la cotte de mailles issue du trésor sous la montagne, le héros s'exclame : « Je me sens magnifique, se dit-il ; mais je dois aussi avoir un air assez absurde. Comme ils riraient de moi, là-bas sur la Colline ! »³⁵⁵. L'absurde ici est dans la tête du personnage, qui ne se sent pas à l'aise dans ce genre de vêtement, comme s'il n'était pas à sa place. La peur du ridicule prédomine, et la conscience de soi est façonnée par la crainte du regard des autres.

Bilbo s'aventure donc dans un monde inconnu et doit composer avec les nouveaux éléments de celui-ci. De la même manière, chez Rowling, Hermione quitte l'univers moldu pour celui des sorciers et, malgré toutes ses lectures et tous ses efforts scolaires, elle doit encore s'habituer à certains « réflexes » magiques. Cela permet une confrontation très amusante entre la

³⁵² *Ibid.*, p. 268. VO : « It was just at this moment that Bilbo suddenly discovered the weak point in his plan. Most likely you saw it some time ago and have been laughing at him; but I don't suppose you would have done half as well yourselves in his place. Of course he was not in a barrel himself, nor was there anyone to pack him in, even if there had been a chance! », p. 168.

³⁵³ *Ibid.*, p. 398. VO : « I may be a burglar—or so they say: personally I never really felt like one—but I am an honest one, I hope, more or less », p. 248.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 51. VO : « They were too large for him, and he looked rather comic. What his father Bungo would have thought of him, I daren't think », p. 29.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 350. VO : « "I feel magnificent," he thought; "but I expect I look rather absurd. How they would laugh on the Hill at home! », p. 219.

bonne élève aux connaissances théoriques et Ron, le cancre qui a grandi dans une famille de sorciers coupée des Moldus et qui, par conséquent, possède des automatismes tout à fait logiques en matière de magie. Quand les deux amis, accompagnant Harry, entrent dans le tunnel qui les conduit à la pierre philosophale, ils tombent sur une plante géante qui les étouffe avec ses tentacules. Pour essayer de trouver une solution, Hermione commence par trouver le nom de la plante, qui s'appelle Filet du Diable. Ron trouve cette initiative totalement déplacée dans la situation où ils se trouvent et se moque : « Je suis ravi de le savoir, ça nous aide beaucoup ! lança Ron d'un ton narquois en essayant d'empêcher la plante de s'enrouler autour de son cou »³⁵⁶. C'est alors que Harry suggère à la jeune fille d'allumer un feu pour repousser la plante, mais elle se heurte à un faux problème :

- Oui, bien sûr, mais il n'y a pas de bois ! s'écria Hermione en se tordant les mains.
- TU ES FOLLE ? hurla Ron. TU ES UNE SORCIÈRE OU QUOI ?³⁵⁷

Dans le monde des sorciers, cette pensée est totalement absurde : grâce à la magie, leur réalité est tellement moins limitée que celle des Moldus qu'il n'est pas envisageable de s'arrêter sur de petits détails de ce genre – c'est même de l'ordre de la folie, comme le fait remarquer Ron. Certaines contraintes n'existent tout simplement pas pour les sorciers. Hermione réfléchit encore selon la logique moldue, mais Poudlard inverse l'ordre naturel des choses et, par conséquent, l'absurde se trouve du côté des personnes sans pouvoir magique. Cette scène permet également une autre inversion : grâce à ses connaissances empiriques des possibilités presque illimitées de la magie, Ron peut parler de haut face à Hermione, alors que d'habitude c'est celle-ci qui donne des leçons aux deux garçons. Il renchérit sur ses critiques et expose tout son dédain pour la réaction « déraisonnable » de son amie (le ton moqueur est perceptible notamment dans la version originale) : « lucky Harry doesn't lose his head in a crisis – “there's no wood”, *honestly.* »³⁵⁸.

Le côté « extraordinaire » de la magie n'en est pas un à Poudlard, car l'absurde est « institutionnalisé ». Prenons par exemple les très sérieux examens de fin d'année :

³⁵⁶ J.K. Rowling, *op. cit.*, p. 281. VO : « 'Oh, I'm so glad we know what it's called, that's a great help,' snarled Ron, leaning back, trying to stop the plant curling around his neck », p. 202.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 281. VO : « 'Yes – of course – but there's no wood!' Hermione cried, wringing her hands. / 'HAVE YOU GONE MAD?' Ron bellowed. 'ARE YOU A WITCH OR NOT?' », p. 202.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 202. Version française : « heureusement que Harry ne perd pas la tête... dit Ron », p. 281.

Le professeur Flitwick les appela un par un dans sa classe pour voir s'ils arrivaient à faire danser un ananas sur une table. Le professeur McGonagall les regarda transformer une souris en tabatière – elle ajoutait des points si la tabatière était particulièrement belle mais elle en enlevait si on y décelait des moustaches. Ils étaient tous paniqués devant Rogue qui les surveillait de près pendant qu'ils essayaient de fabriquer une potion d'Amnésie.³⁵⁹

La magie semble agir comme un catalyseur de l'imagination en ouvrant les possibilités du réel. En fantasy, comme le surnaturel est considéré comme quelque chose de naturel, rien d'étonnant à ce que les examens d'une école de sorciers se composent d'épreuves d'animation d'objets, de métamorphose ou encore de potion magique. Mais c'est le format de ces tests, emplis de *nonsense*, qui confère à ce passage son effet comique : un fruit n'a pas de pieds pour danser les claquettes, une boîte de tabac à priser avec des moustaches de souris est drôle en soi et l'ironie d'essayer de se souvenir d'une potion d'oubli est frappante. Malgré son aspect austère aux allures de château hanté, Poudlard dans ce premier tome est un lieu joyeux, à l'image de Dumbledore. Celui-ci donne le ton loufoque de son établissement scolaire à son discours d'ouverture : « Bienvenue à tous pour cette nouvelle année à Poudlard. Avant que le banquet ne commence, je voudrais vous dire quelques mots. Les voici : Nigaud ! Gras-double ! Bizarre ! Pinçon ! Je vous remercie ! »³⁶⁰. En entendant « quelques mots » pris au pied de la lettre (paroles disjointes et hors contexte), Harry se demande s'il fallait rire ou pas et si le directeur n'est pas fou, à quoi Percy répond qu'il est un génie, mais effectivement un peu fou.

Lorsque les auteurs ajoutent un côté irrévérencieux au sein même des institutions, ne sont-ils pas en train de critiquer leur rigidité, leur manque d'imagination ? Un peu de folie n'empêcherait pas le génie, nous laissent-ils penser. Pratchett semble partager ce point de vue en mélangeant érudition et humour dans ses notes de bas de page pseudo-scientifiques, où il glisse aussi bien des informations véridiques que des idées loufoques. En effet, « From Blaise Pascal to chaos theory, nothing is represented seriously in this strange, colorful universe – and yet every

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 266. VO : « Professor Flitwick called them one by one into his class to see if they could make a pineapple tapdance across a desk. Professor McGonagall watched them turn a mouse into a snuff-box – points were given for how pretty the snuff-box was, but taken away if it had whiskers. Snape made them all nervous, breathing down their necks while they tried to remember how to make a Forgetfulness Potion », p. 191.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 130. VO : « Welcome to a new year at Hogwarts ! Before we begin our banquet, I would like to say a few words. And here they are: Nitwit! Blubber! Oddment! Tweak! Thank you! », p. 91-92.

metaphor and cliché can (and will) be taken literally and pushed towards absurdity »³⁶¹. Les notes constituent une marque de fabrique de l'auteur : « Un autre procédé permettant de bousculer le confort et les habitudes du lecteur est l'usage caractéristique et assez régulier, et toujours humoristique, que fait Pratchett de la note de bas de page, comme dans les *Annales du Disque-monde*, introduisant une distanciation supplémentaire dans la narration »³⁶². Les notes participent également à une volonté assumée d'instruire le lecteur de manière ludique avec « des détails intéressants [...] et autres renseignements qu'on ne croyait pas utile de connaître, mais qui, sitôt entendus, s'ancraient dans la tête »³⁶³.

L'auteur peut y aborder par exemple la « pyrotechnie féline »³⁶⁴, c'est-à-dire des feux d'artifice produits à partir des excréments des « chats shling-shlang-bang du continent Contrepoids »³⁶⁵. L'effet comique s'obtient par le rapprochement de deux notions complètement disparates – les feux d'artifice et les excréments de chat. Mais, en creusant davantage, on peut trouver un lien entre ces idées : l'odeur « frappante » du caca de chat. Dans ses notes, Pratchett fait également mention au « crottin du cheval de bois, qu'on estime plus rare que tout ce que connaît l'humanité », seul exemplaire manquant à la collection du cabinet de curiosités de l'Université de l'Invisible, qui possède « des échantillons de caca de tous les animaux et insectes vivants du multivers, y compris certaines espèces comme le phénix, la licorne et le papillon quantique »³⁶⁶. Ici, l'humour se crée par la conception de choses impossibles – l'excrément d'un cheval de bois, c'est-à-dire le produit d'une fonction physiologique vitale d'un objet inanimé.

³⁶¹ Caroline Duvezin-Caubet, « Elephants and Light Fantasy: Humour in Terry Pratchett's Discworld series », in *Études britanniques contemporaines*, 51 | 2016, p. 3. URL : <http://journals.openedition.org/ebc/3462>. Traduction libre : « De Blaise Pascal à la théorie du chaos, rien n'est représenté de manière sérieuse dans cet univers étrange et bariolé – ainsi, chaque métaphore et chaque cliché peut être (et le sera) manié de façon littérale et poussé jusqu'à l'absurde ».

³⁶² Virginie Douglas, « Nation de Terry Pratchett, le testament littéraire en forme de robinsonnade du roi de la fantasy anglaise », in *Cahiers Robinson*, Centre de recherches littéraires Imaginaire et didactique, 2017, 41, p. 14.

³⁶³ Terry Pratchett, *op. cit.*, p. 1. VO : « But interspersed with the scatology was actually quite interesting stuff about septic tanks and dunnakin divers and gongfermors and how dog muck helped make the very best leather, and other things that you never thought you would need to know, but once heard somehow lodged in your mind », p. 1.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 33.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 33. VO : « The Ting-Tang-Bang cats of the Counterweight Continent are revered for the vicious nature of their poo, which is collected, carefully dried, and then used to make fireworks; and with minute attention to the cats' diet the most skilled practitioners can get you display of vivid blue, which are notoriously hard to achieve in the field of feline pyrotechnics », p. 25.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 41 pour les deux citations. VO : « It [the Unseen University's Cabinet of Curiosities] is believed to contain samples of poo from every living animal and insect in the multiverse, including such exotic species as the phoenix, unicorn, and quantum butterfly. However, scholars are confident that it lacks the poo of the rocking horse, which is thought to be rarer than anything known to humankind », p. 33.

À côté des créatures appartenant au bestiaire classique de la fantasy, comme le phénix ou la licorne, Pratchett ajoute des animaux magiques de son cru. Il y a non seulement le papillon quantique, mais aussi des « babars l'ermite »³⁶⁷, le « chameau calculateur du Jolhimôme »³⁶⁸, « l'élan portemanteau de Néantfjord »³⁶⁹, les « suricates acrobates »³⁷⁰, entre autres. Le mélange d'animaux et d'habiletés humaines ou d'objet du quotidien crée l'étonnement qui déclenche le rire. Les éléphants sont « des tas de foin en forme de cache-théières »³⁷¹, le chameau est pointilleux avec la virgule lors de ses calculs, l'élan vit dans un habitat particulier, à savoir la penderie, et les suricates sont tellement exhibitionnistes qu'ils envoient des cartes postales lorsqu'ils s'échappent de leur cage et sont capables d'écrire des pancartes pour annoncer leurs spectacles – certes, avec des fautes d'orthographe, comme le signale le gardien du zoo. Son air blasé devant les extraordinaires capacités de ces animaux rend le texte encore plus savoureux. Peter Dennis s'applique à reproduire avec force détails l'apparence de ces extravagantes créatures, évoquant quelque peu les illustrations scientifiques traditionnelles, dans le même esprit « érudition-humour » de Pratchett (voir images p. 61, 62 et 65 de l'ouvrage de Pratchett).

L'un des animaux les plus particuliers de cet ouvrage ne vit pas à la ménagerie, mais sur les toits d'Ankh-Morpork : il s'agit de la gargouille. L'auteur retrace sa place dans la classification des espèces, son régime alimentaire, ses caractéristiques physiologiques, son évolution et son langage. La gargouille présenterait un lien de parenté avec les trolls – est-ce parce que la première est faite de pierre et que ces derniers se pétrifient sous les rayons du soleil, comme chez Tolkien ? La gargouille possède des intestins en forme de U entre les oreilles, un organe qui servait autrefois à digérer des minéraux – c'est normal, car ces ornements évacuaient l'eau de pluie des édifices. Elle a acquis une conscience à force d'être exposée à la magie de l'Université de l'Invisible³⁷². Ainsi, elle est douée de parole, mais « [l]e verbe “dire” est à prendre ici avec des pincettes. Si vous

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 68. VO : « hermit elephants », p. 60.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 69. VO : « Counting Camel from Djelibeybi », p. 61.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 69. VO : « Coat-Hanger Elk from No Thingfjord », p. 61.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 72. VO : « Acrobatic Meerkats », p. 64.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 68. VO : « tea-cosy-shaped haystacks », p. 60.

³⁷² L'activité surnaturelle de cette institution est vraiment puissante. Plus loin dans le récit, on apprend que les déchets qu'elle génère sont traités par le « dépotoir thaumique », c'est-à-dire « une fosse chemisée de plomb, sinon ils se sauvent et envahissent tout le quartier », *ibid.*, p. 114. VO : « [The thaumic dump is] were we store waste from the University. We have to keep it in a lead-lined pit or it gets out and crawls all over the place », p. 108.

voulez savoir comment parle une gargouille, imaginez-vous discuter avec un caillou relativement aimable »³⁷³.

Toute cette description est marquée par l'absurde du point de vue de notre réalité à nous, mais parfaitement logique sous le prisme de la fantasy en général et du cycle du Disque-Monde plus spécifiquement. En outre, la gargouille sert de prétexte à critiquer avec sarcasme l'ostentation des individus riches : « Quand on a une très grande maison, un piano à queue, un majordome et une voiture avec son nom dessus, ce qu'il faut ensuite, c'est engager une gargouille pour qu'elle s'installe à l'angle et donne à la maison un cachet encore plus grandiose »³⁷⁴. Certaines coutumes sont donc communes à notre réalité et à l'univers de la fantasy. Peut-être que la vraie absurdité réside dans les inégalités sociales...

Pratchett n'est pas toujours obligé d'inventer des singularités amusantes pour les animaux fictifs de son histoire, car la vraie vie peut lui offrir un matériau digne des meilleures plaisanteries. Il suffit de lire la note de bas de page sur les hippopotames, dont les informations sont réelles : cet animal peut « asperger de caca d'infortunés spectateurs en faisant tournoyer sa queue comme une hélice pendant qu'il défèque. Pour les zoologistes, il entend ainsi marquer son territoire. Pour l'auteur, il s'agit d'une des meilleures blagues de la nature »³⁷⁵. Tout se passe comme si Pratchett trouvait du merveilleux dans la nature, en l'occurrence un comportement drôle qui élève l'animal au rang de créature méritant de séjourner au collège royal héraldique d'Ankh-Morpork à côté d'une vouivre.

De manière similaire, les petits détails du quotidien fournissent matière à des plaisanteries basées sur l'absurde. La sphère domestique offre aussi son lot de situations rocambolesques : dans le jardin, « [à] peine a-t-on une remise qu'une deuxième éclot sans qu'on sache comment, après quoi tout peut arriver »³⁷⁶ ; et, lorsqu'on fouille l'intérieur de l'une de ces remises, on peut trébucher sur un objet en métal avec fracas, car « la loi veut qu'un *boiiiing* de mauvais augure soit toujours le dernier bruit qu'on entende quand quelqu'un se livre à une recherche burlesque dans

³⁷³ *Ibid.*, p. 56. VO : « The word 'said' is used rather carefully here. If you want to know what a gargoyle talks like, imagine having a conversation with a reasonably friendly rock », p. 48.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 46. VO : « If you've got a very big house and a grand piano and a butler and a carriage with your name on it, the next thing is to hire a gargoyle to sit on the corner and make your house look even more important », p. 38.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 100. VO : « [Hippos] can go on to spray any unfortunate onlooker with poo by whirling their tails like propellers as they excrete. Zoologists would say that this is behavior designed to mark their territory. The author thinks that it is one of nature's more interesting jokes », p. 94.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 17. VO : « Once you have one old shed somehow you always end up with another one, and after that anything can happen », p. 8.

un bric-à-brac. C'est la loi ; nul ne sait laquelle, mais c'est la loi »³⁷⁷. La réalité la plus banale peut donc être considérée sous le prisme de l'humour, avec une touche d'autodérision, car dans cet univers les règles sont différentes, étonnantes et incompréhensibles – tout se passe « sans qu'on sache comment » et « nul ne sait » quelles lois nous régissent. C'est peut-être parce qu'il ne faut pas chercher à comprendre, il suffit de rire de la vie. Ainsi, on peut imaginer tout ce que l'on veut, même des choses impossibles, comme par exemple « l'art de faire des restes sans avoir à préparer le repas raffiné qui précède »³⁷⁸.

En fantasy, justement, grâce à la magie rien n'est impossible. Wynne Jones construit la trame de son roman en prenant comme base un poème de John Donne qui énumère « une série de choses infaisables »³⁷⁹, mais qui composent les étapes qui doivent – et le seront – accomplies par Howl pour que la malédiction de la Sorcière des Landes se concrétise³⁸⁰. Ce parcours est d'ailleurs parsemé de moments étranges et drôles. Lors de l'apparition des sirènes pendant le combat magique entre Howl et la Sorcière, le magicien non seulement crée une illusion d'optique qui agrandit la taille d'un bateau, mais affiche aussi un comportement absurde (et comique) au cœur du danger : séducteur invétéré, il se met à lorgner ces entités merveilleuses, oubliant la malédiction et le péril. Quand Sophie entreprend les expériences botaniques qui engendrent la mandragore, le magicien raille ses lubies avec une ironie rehaussée de *nonsense* : « Si vous attendiez une violette ultra-violette ou un géranium infra-rouge, c'est raté, madame la savante folle ! »³⁸¹.

Mais avant que la malédiction frappe enfin, bien d'autres choses se passent. Prenant le poème pour un sortilège (confusion qui fait bien rire Howl), Michael tente de l'interpréter et de le réaliser avec l'aide de Sophie : les tentatives mirobolantes de l'apprenti sorcier donnent lieu à des

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 31. VO : « By law a nasty boingggg must always be the last noise you hear when any humorous search is made in piles of junk. It's the law; no one knows whose law it is but, nevertheless, it's the law », p. 23.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 118. VO : « the art of creating leftovers without the necessity of the posh meal beforehand », p. 112.

³⁷⁹ Diana Wynne Jones, *op. cit.*, p. 144. VO : « a set of impossible things to do », p. 128.

³⁸⁰ « Attrape une étoile filante, / Fais qu'une mandragore enfante, / Dis-moi où sont les ans passés, / Qui du diable a fendu le pied, / M'enseigne à ouïr les sirènes, / Parer les brûlures de la haine, / M'apprends / Quel vent / Pousse un cœur honnête en avant. / Si tu es né pour l'impossible / Pour voir des choses invisibles / En dix mille journées le Temps / Fera neiger tes cheveux blancs. / Tu me diras à la rentrée / Les merveilles qu'as rencontrées / Et puis / Qu'ici / Il n'est belle fidèle aussi », *ibid.*, p. 143 et 178-179. VO : « Go and catch a falling star, / Get with child a mandrake root, / Tell me where all past years are, / Or who cleft the Devil's foot. / Teach me to hear the mermaids singing, / Or to keep off envy's stinging, / And find / What wind / Serves to advance an honest mind. / If thou beest born to strange sights, / Things invisible to see, / Ride ten thousand days and nights / Till age snow white hairs on thee. / Thou, when thou returnest, wilt tell me / All strange wonders that befell thee, / And swear / No where / Lives a woman true, and fair », p. 127 et 157-158.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 271. VO : « If you were expecting an ultra-violet violet or an infra-red geranium, you got it wrong, Mrs Mad Scientist », p. 240.

scènes comiques, avec plusieurs petites explosions à chaque fois que la méthode magique échoue. Le narrateur transcrit aussi les notes décousues de l'héroïne, parmi lesquelles figurent des suggestions délirantes sur le sens des paroles, comme par exemple : « Découper une étoile dans une feuille de papier et la laisser filer ? », « Ferrer un cheval avec une gousse d'ail » ? ou encore « Des orteils fourchus dans des bottes de sept lieues. Des sirènes en bottes ? »³⁸². L'autrice amuse le lecteur avec des élucubrations marquées par le *nonsense*, mais elle esquisse aussi une autre thématique qui traverse le roman : le puzzle³⁸³. Les sortilèges « ont souvent l'air bizarre »³⁸⁴ car ils se présentent sous la forme d'énigmes à déchiffrer – il faut trier chaque partie pour en saisir le tout, selon un procédé détaillé par Howl³⁸⁵. En anglais, le terme *puzzle* signifie énigme, motif de perplexité, au-delà du jeu de patchwork. Le concept de puzzle pourrait symboliser notre façon de voir la réalité : n'ayant pas le pouvoir d'omniscience, nous assemblons les impressions du monde que nous parvenons à glaner pour en produire un tableau plus ou moins cohérent de ce qui nous entoure – au risque de nous tromper parfois !

Nous tromper de la même manière que Sophie se perd parmi la « succession d'arches, de cours intérieures, de corridors et de vestibules »³⁸⁶ du palais royal de Kingsbury, à tel point qu'elle a l'impression de vivre un « rêve étrange »³⁸⁷. Un autre thème associé à l'idée de puzzle chez Wynne Jones est donc celui du labyrinthe. L'héroïne se voit ballotée passivement de pièce en pièce par les serviteurs du roi jusqu'à la salle du trône, ce qui lui fait tourner la tête. Sa confusion est telle que son échange avec le roi est « un désastre »³⁸⁸ et que son objectif de salir le nom de Howl auprès du souverain est un échec : ironiquement, elle le conforte au contraire dans son intention d'embaucher le sorcier pour trouver son frère. Tout cet imbroglio est tissé de façon subtile, laissant Sophie dans un embarras très comique et digne de la figure d'anti-héroïne qu'elle incarne. En quittant le monarque, par un jeu de symétrie, Sophie se perd une nouvelle fois parmi les innombrables salles du palais et se retrouve dans une antichambre aux murs couverts de miroirs, comme un clin d'œil au miroir d'Alice.

³⁸² *Ibid.*, p. 145. VO : « *I could cut a star out of paper and drop it. [...] Shoe a horse with a clove of garlic? [...] Cloven toes in seven-league boots? Mermaids in boots?* », p. 129.

³⁸³ Pensons par exemple au costume bleu et gris de Howl, que Sophie découpe en triangles avant de le recoudre « en puzzle », comme l'en accuse le sorcier p. 151, ou à l'homme idéal que la Sorcière des Landes planifie de composer, avec un mélange des parties des corps de l'enchanteur Suliman et du prince Justin et la tête de Howl (p. 322-323).

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 161. VO : « *Spells often look peculiar* », p. 143

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 90 (VO, p. 80).

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 195. VO : « *archways, halls, corridors, lobbies, one after another* », p. 172.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 196. VO : « *Sophie [...] was not at all sure whether she was not having some strange dream* », p. 173.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 197. VO : « *She stared at the King. The King stared back. It was a disaster* », p. 174.

Cette entrée dans le palais royal est aussi laborieuse que celle dans le château ambulante, dont la porte se dérobe à Sophie dans une scène marquée par le comique des gestes : elle court, cogne, peste et menace l'édifice. L'héroïne exprime sa colère de manière très drôle : « J'en parlerai à Hurlé ! promet-elle avant de se diriger d'un pas intraitable vers l'angle suivant »³⁸⁹. Ici le passage vers le château magique se déroule sous le signe du *nonsense* avec une porte d'entrée qui paraît narguer le personnage comme si elle était dotée d'une volonté propre. Pourtant, vivant déjà dans un monde imaginaire, Sophie ne s'étonne pas de ce comportement surnaturel. En lisant ce roman, le lecteur a l'impression d'être confronté à de la pure *high-fantasy*³⁹⁰, car au début l'autrice le laisse penser que la seule réalité existante est celle du pays magique d'Ingary. Mais plus loin elle le surprend en ajoutant un passage vers le Pays de Galles, qui, par un jeu d'inversion, devient un lieu exotique, car décrit du point de vue de Sophie. Celle-ci reste perplexe par exemple devant des « images magiques en couleurs se déplaçant sur la façade d'une grande boîte carrée »³⁹¹, autrement dit une émission de télévision, et devant « l'horrible voiture sans chevaux »³⁹², c'est-à-dire l'automobile de Howl. Le lecteur averti rira de cet « absurde à l'envers ».

La circulation entre deux mondes bouleverse également les personnages du roman de Bottero. Ainsi, Camille se sent troublée par son pas sur le côté et se confie à son meilleur ami : « Salim, je crois que je viens de passer dans un monde parallèle »³⁹³. Cette idée est tellement saugrenue pour le jeune homme qu'il éclate de rire, « [u]n rire énorme et irrépressible »³⁹⁴. Fidèle à son attitude railleuse, il rétorque avec une moquerie teintée de *nonsense* : « Ne t'en fais pas, lança le garçon en se retenant de justesse d'exploser à nouveau, ce sont des choses qui arrivent. Mon frère utilise souvent ce stratagème pour échapper aux Martiens qui le poursuivent »³⁹⁵. L'absurde ici participe d'une stratégie du personnage pour ne pas perdre la face devant son amie, et l'auteur s'en sert pour éviter tout pathos devant la déclaration de Camille qui frôle le cliché et pour donner une touche de réalisme au récit – le sarcasme serait la réaction normale d'un adolescent confronté à ce type de cette situation. En effet, l'esprit cartésien occidental est bien ancré chez Salim, malgré son sens de l'humour, et il lui est difficile d'envisager la possibilité de plusieurs réalités parallèles.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 46. VO : « "I'll speak to Howl about this!" she said, and set off fiercely to the next corner », p. 41.

³⁹⁰ Dans la *high-fantasy*, l'intrigue se déroule dans un pays imaginaire, tandis que dans la *low-fantasy* le monde imaginaire coexiste avec notre réalité.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 166. VO : « magic coloured pictures moving on the front of a big, square box », p. 147.

³⁹² *Ibid.*, p. 179. VO : « the horrible horseless carriage », p. 158.

³⁹³ Pierre Bottero, *op. cit.*, p. 16.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 16.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 17.

Ce n'est pas un hasard s'il prend l'exemple des extraterrestres pour tourner en dérision l'aveu de la jeune fille : nous, les terriens, sommes habitués, voire persuadés d'être seuls dans l'univers...

Mais le jeune homme n'est pas en train de contester la véracité du témoignage de son amie – il vérifie par la suite, en lui posant plusieurs questions de culture générale, si Camille n'est pas devenue folle et il reconnaît qu'elle a toute sa tête. Ce que l'adolescent fait, comme d'habitude, c'est minimiser les ennuis pour que l'angoisse ne vienne pas perturber la recherche de solutions : « Heureusement que Salim était là. Avec lui, les problèmes n'étaient jamais graves »³⁹⁶. Exempt d'émotions négatives, nous pouvons voir la réalité en face et agir avec sang-froid. Ainsi, il encourage la jeune fille à trouver sa propre voie, lui donnant l'idée de tester ses pouvoirs. Camille considère cette suggestion comme insensée et lui demande s'il n'a pas d'autre idée. Il répond avec un argument absurde et pourtant convaincant : « Non, mais comme a dit le gendre de ma grand-mère en pinçant le nez du requin blanc qui était en train de le bouffer, il vaut mieux une idée bizarre que pas d'idée du tout ! »³⁹⁷. Est-ce un clin d'œil de l'auteur à tout écrivain en herbe ? Lancez-vous, n'ayez pas peur d'écrire des histoires fantasques ! Regardez-moi, j'ai commencé avec l'extravagante envie de décrire un univers parallèle, la fantasy ne peut que s'enrichir comme ça...

En tout cas, c'est une liberté imaginative partagée par un autre personnage, cette fois-ci chez Alwett. En marchandant avec les frères armuriers lors de la Foire Obscure, Sinus Maverick leur promet « la charge des Grands Domaciens »³⁹⁸. Ténia lui demande ce qu'il entend par là, et le sorcier lui répond : « Aucune idée, mais j'ai trouvé que ça sonnait bien et ça a eu l'air de les faire bicher. Grâce à ça, ils ont consenti à une ristourne »³⁹⁹. Le fait que Sinus invente une position prétendument officielle avec une formule à la sonorité solennelle⁴⁰⁰ est déjà drôle en soi, mais c'est surtout le contexte dans lequel le personnage le fait qui rend cette initiative absurde.

Nous sommes à la veille de l'explosion de la bombe alchimique, et Ténia le fait judicieusement remarquer : « Tout va brûler ici, qu'est-ce que ça peut bien te faire d'avoir une ristourne ? »⁴⁰¹. Pour se justifier, Sinus affirme sa personnalité constante, dictée par l'esprit commerciale : « Pas pu m'empêcher de négocier, désolé. L'instinct »⁴⁰². L'effet humoristique est

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 45.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 45.

³⁹⁸ Audrey Alwett, *op. cit.*, p. 322.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 322.

⁴⁰⁰ Et qui parodie l'empereur Domitien, étant donné l'ancrage historique de l'ouvrage dans la Rome Antique ?

⁴⁰¹ Audrey Alwett, *op. cit.*, p. 323.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 323.

produit par l'inadéquation de ce réflexe marchand face à la réalité inéluctable – Sinus ne peut pas échapper à sa nature profonde, ce qui fait de lui une figure comique du roman : « Ces personnages monolithiques (*Charlot est Charlot*, *Bécassine est Bécassine*, *Les Dalton sont les Dalton*...) restent les mêmes en toute situation, entiers, sans adaptation possible avec le contexte et c'est le décalage que leur seule présence installe qui va devenir cocasse et contagieux »⁴⁰³. Les personnages d'Alwett sont souvent entiers et suivent leurs principes en toute occasion. La libidineuse Virginie-Grace garde sa liberté d'esprit face aux menaces de viol proférées par son oncle, quitte à être obligée de le tuer pour maintenir le contrôle sur son corps : « Dans l'idée, elle n'avait rien contre le fait de s'envoyer en l'air avec une nombreuse soldatesque, mais se faire dépouiller de l'initiative était glaçant »⁴⁰⁴. Forte de cette réflexion, elle jette au cou du vieux Mâton sa ceinture de chasteté enchantée – espèce de monstre aux crocs acérés –, qui le tue de façon sanglante.

On retrouve ici encore une fois l'engagement féministe de l'autrice, mais surtout la réappropriation d'un instrument patriarcal aux accents médiévalistes pour produire de l'humour. Elle détourne la ceinture de chasteté de son rôle d'objet inanimé pour la transformer en créature magique à part entière. La « vie » insufflée à cet outil engendre des scènes rocambolesques, comme celle où Grace abat son guide de bonnes mœurs sur la ceinture pour l'étourdir afin de la revêtir ou celle où elle demande aux soldats versés en dentellerie de l'aider à réparer ses sous-vêtements déchirés par la créature déchaînée⁴⁰⁵. L'absurde chez Alwett passe quelquefois par cette idée de rendre vivant ce qui ne l'est pas en réalité⁴⁰⁶ : l'isba de Dame Carasse est une maison-poule, l'ego de la sorcière est un familier et même Eustache Badufond se raccroche à son simulacre de vie avec son zèle habituel. Lorsqu'il se voit offrir le livre dont il a tant rêvé, il est bouleversé au point de retrouver son état de cadavre : « À ces mots, le zombie cessa de respirer. Ce qui n'était pas un problème en soi, mais c'était une habitude à laquelle il tenait, d'ordinaire »⁴⁰⁷. Un zombie qui respire, quelle idée absurde ! En jouant librement avec ces figures traditionnelles de la fantasy, c'est aussi au genre et à sa veine parodique que l'autrice donne vie.

⁴⁰³ Yvonne Chenouf, *op. cit.*, p. 15-16.

⁴⁰⁴ Audrey Alwett, *op. cit.*, p. 418.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 97 et 192.

⁴⁰⁶ À ces propos, l'autrice affirme : « Ma figure de style favorite est par ailleurs la personnification, ce qui peut aussi donner des « personnages » intéressants comme l'ego de Dame Carasse ou la ceinture de chasteté de Grace dans *Les Poisons de Katharz* », entretien avec Audrey Alwett, correspondance personnelle, 18 février 2020.

⁴⁰⁷ Audrey Alwett, *op. cit.*, p. 219.

2.4 La parodie

La notion de parodie a déjà fait couler beaucoup d'encre. À la lumière d'études majeures sur le sujet⁴⁰⁸, Yen-Mai Tran-Gervat propose une définition opérationnelle de la parodie littéraire, entendue comme « la réécriture ludique d'un système littéraire reconnaissable (texte, style, stéréotype, norme générique...), exhibé et transformé de manière à produire un contraste comique, avec une distance ironique ou critique »⁴⁰⁹. La fantasy offre largement ce « système littéraire reconnaissable », car ses œuvres se calquent sur un modèle bien précis qui se répète indéfiniment et se décline avec des légères variations. Les parodistes se servent des stéréotypes pour mettre à nu la logique inhérente au genre, soulignant ainsi le caractère absurde ou ridicule de tel ou tel cliché, dans une approche d'autodérision qui implique un certain recul de la part du lecteur. Selon Daniel Sangsue, la parodie constitue un procédé ambivalent, dans la mesure où elle relève d'une négation et en même temps d'une adhésion à l'hypotexte :

Comme L. Hutcheon le faisait remarquer, la parodisation implique une reconnaissance préalable : il faut à tout le moins que l'hypotexte soit jugé digne d'un tel traitement. Mais tout porte à croire que le parodiste est bien au-delà de cette simple reconnaissance et qu'il entre une certaine part d'admiration dans son geste. La parodie fonctionnerait ainsi comme une admiration détournée, un hommage qui ne veut s'avouer comme tel.⁴¹⁰

La parodie nourrit donc non seulement une posture critique, mais aussi un sentiment d'appartenance chez le lecteur, qui se reconnaît comme membre d'une communauté de lecteurs capables d'identifier les rouages du genre pour mieux les apprécier.

Rowling raille, par exemple, l'aspect trop codifié de la magie dans les contes – et en particulier dans son propre univers. En effet, la sorcellerie du cycle *Harry Potter* se révèle être un art tellement structuré qu'il s'enseigne dans des écoles comme Poudlard, dont le fonctionnement est assez traditionnel (matières cloisonnées, système de punitions et récompenses, cours

⁴⁰⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* ; Daniel Sangsue, *La Parodie* ; Margaret Rose, *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern* ; Linda Hutcheon, *A Theory of Parody* ; Boris Tomachevski, « Thématique », in Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature* ; Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*.

⁴⁰⁹ Yen-Mai Tran-Gervat, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie*, 13 | 2006, p. 7. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/372>.

⁴¹⁰ Daniel Sangsue, *La Parodie*, Hachette, coll. Contours littéraires, 1994, p. 75.

magistraux et travaux pratiques, discipline rigoureuse, etc.). Ainsi, s’amusant des conventions inhérentes à la magie, l’autrice donne beaucoup d’importance aux paroles d’enchantement, qui doivent être apprises avec rigueur : *wingardium leviosa* en est l’exemple le plus marquant⁴¹¹. Les formules magiques fourmillent dans le cycle, souvent en latin ou en pseudo-latin, comme un pastiche du style des enchantements dans les films Disney – pensons à Merlin l’enchanteur et son « Higitus Figitus », à la fée marraine de Cendrillon et son « *Bibbidi-Bobbidi-Boo* » ou encore à Ali Baba et son « Sésame, ouvre-toi ».

Cependant, même lorsque Rowling innove en introduisant un élément aux accents *steampunk* dans son univers plutôt médiévaliste, elle pratique une sorte d’autodérision par le biais de la vision stéréotypée d’un de ses personnages. Ainsi, puisant sa vision de la magie dans le conte *Aladin et la Lampe merveilleuse*, l’oncle Vernon se moque du moyen de transport qui fait office de passage entre le monde Moldu et Poudlard : « Drôle de façon d’aller dans une école de sorciers, le train. Les tapis volants sont en panne ? »⁴¹². Notons que l’autrice n’adhère pas totalement à cette posture dépréciative vis-à-vis des clichés – elle n’a pas retenu le tapis volant comme artefact, mais les balais magiques foisonnent dans ses récits. C’est plutôt Vernon qui, en fin de compte, devient ridicule en essayant de rabaisser le merveilleux.

Les stéréotypes sont une excellente source d’humour dans notre corpus. Si l’hypotexte le plus évident de McMullan est le poème épique *Beowulf*⁴¹³, l’autrice emprunte à la tradition du merveilleux et à la fantasy l’image consacrée du vieux mage pour décrire le sorcier Zelnoc : « Stupéfait, Wiglaf vit un homme avec une longue barbe blanche émerger des sables mouvants. Il portait une robe bleue parsemée d’étoiles avec de larges manches »⁴¹⁴. Ce portrait tire son origine de Merlin l’enchanteur et de Gandalf et trouve un écho la même année avec Dumbledore, comme

⁴¹¹ La première querelle entre Hermione et Ron (leurs chamailleries constituant un ressort humoristique récurrent tout au long du cycle) se tient à propos de la manière de prononcer ce sort : « Tu ne prononces pas bien, lança Hermione. Il faut dire *Win-gar-dium Leviosa* en accentuant bien le “gar”. / Tu n’as qu’à le faire si tu es si intelligente, répliqua Ron », p. 179. VO : « ‘You’re saying it wrong,’ Harry heard Hermione snap. ‘It’s *Wing-gar-dium Levi-o-sa*, make the “gar” nice and long.’ / ‘You do it, then, if you’re so clever,’ Ron snarled », p. 127.

⁴¹² *Ibid.*, p. 97. VO : « Funny way to get to a wizards’ school, the train. Magic carpets all got punctures, have they? », p. 68.

⁴¹³ Le personnage Wiglaf est un serviteur qui aide le roi Beowulf à tuer le dragon. Il convient de rappeler que ce poème est l’une des sources d’inspiration de Tolkien : « la confrontation des nains de Thorin et de Bilbo avec le dragon Smaug dans *Le Hobbit* doit sans doute beaucoup à celle dans laquelle Beowulf trouve la mort », William Blanc, « Beowulf, le poème médiéval fondateur de l’épique », <https://fantasy.bnf.fr/fr/comprendre/beowulf-le-poeme-medieval-fondateur-de-lepique/>.

⁴¹⁴ Kate McMullan, *op. cit.*, p. 33. VO : « Wiglaf watched, amazed, as a man with a long white beard floated up, out of the sand. He wore a wide-sleeved blue robe dotted with silver stars », p. 26.

nous le suggère l'illustration de Bill Basso (voir image p. 27 de l'ouvrage de McMullan et la comparer à celles des films *The Sword in the Stone*, Disney, 1963 ; *Lord of the Rings*, Peter Jackson, 2001-2003 et *Harry Potter*, Chris Columbus, 2001).

À l'instar de Merlin, Gandalf et Dumbledore, Zelnoc présente un certain côté loufoque, décalé, enfantin. Cependant, à la différence de ses prédécesseurs, le sorcier de McMullan est incompetent et, par conséquent, rompt par ses maladroites avec l'idée d'un grand mage au profond savoir. Il s'éloigne ainsi de la tradition du vieux sage en fantasy, mais son apparence y fait allusion. En effet, la figure tutélaire de la Sagesse dans le genre semble encore trop rattachée à l'iconographie judéo-chrétienne, qui dépeint Dieu avec des traits similaires : un vieillard blanc, de type Caucasien, à la barbe prolifique et à la silhouette svelte portant une longue robe (il lui manque juste un chapeau pointu pour passer inaperçu dans un univers de fantasy !) – voir par exemple la fresque de *La Création d'Adam*, Michel-Ange, XVI^e siècle.

On note donc une absence de diversité raciale et de genre dans la représentation de l'autorité suprême dans notre corpus, à cause justement du jeu sur les stéréotypes, qui paralyse en quelque sorte le renouvellement, même si les auteurs introduisent des personnages de couleur ou féminins marquants (Salim, Hermione, Ewilan, etc.).

Lang, de son côté, s'inspire plutôt de la culture de masse du XX^e siècle pour construire l'image de ses personnages, mais reproduit également la pensée dominante androcentrique, ponctuant son roman de stéréotypes de genre afin de créer des effets humoristiques. Les personnages féminins sont hypersexualisés, à l'instar des elfes de *World of Warcraft*, ce qui donne lieu à des blagues (volontairement) sexistes⁴¹⁵ qui en général tournent autour de la poitrine de l'Elfe, archétype de la blonde idiote. Les personnages masculins, eux, sont musclés et virils, faisant écho à Conan le Barbare, parangon de la fantasy américaine, comme le montre l'illustration de Marion Poinot (voir images p. 63 et 212 de l'ouvrage de Lang et les comparer à celles d'une Elfe dans le jeu *World of Warcraft*, créé en 2001, et de *Conan le Barbare*, John Milius, 1982).

Cependant, l'auteur parodie surtout l'univers des jeux de rôle/jeux-vidéo. Les mécaniques de jeu (système de combats, points, niveaux, récompenses...) sont exposées dans le roman, avec

⁴¹⁵ Exemple : « Une pluie drue et froide intercepta le groupe quelques minutes plus tard. [...] La représentante du beau peuple ne fit quant à elle aucun effort pour se protéger de l'eau, qu'elle considérait comme un bienfait. Les mâles du groupe regardaient du coin de l'œil avec quelle insistance ses vêtements collaient à sa peau et révélaient ses formes. Perdu dans ses observations mammaires, le Barbare déchira sa besace en essayant d'y faire tenir son épée, qui était deux fois trop longue », John Lang, *op. cit.*, p. 57.

quelques adaptations amusantes. Ainsi, c'est l'administration de la Caisse des Donjons qui s'occupe de vérifier la « progression » de chaque personnage (tel l'avatar d'un joueur) :

Les aventuriers en Terre de Fangh gagnent de l'expérience et des compétences à partir du moment où ils combattent des ennemis (la notion est un peu vague), des animaux sauvages dangereux, où ils se livrent à des quêtes ou participent à des expéditions. [...] Le comité note les points d'expériences récoltés et s'assure qu'en arrivant à certains paliers, les aventuriers passent au niveau suivant et débloquent leurs nouvelles compétences.⁴¹⁶

Les frontières entre jeu et littérature sont brouillées, suivant la tendance transmédiatique du genre⁴¹⁷. Lang parodie un type de jeu en particulier : *Donjons & Dragons*, dont « les stéréotypes, les codes et le vocabulaire [...] se sont agrégés en un type de jeu à part entière reprenant toujours les mêmes recettes, à savoir l'exploration de donjons infestés de monstres par un petit groupe d'aventuriers en quête de trésors »⁴¹⁸. L'épisode de la Tour d'Arghalion est révélateur du détournement comique de cette « chasse aux donjons ». Lorsque la compagnie arrive au pied de la tour, l'endroit est plongé dans une brume qui « distille une atmosphère glauque et féérique à la fois »⁴¹⁹, et la Magicienne explique : « Il faut que ça ait l'air un peu mystérieux, un donjon, sinon personne n'y va »⁴²⁰. Sauf que, quelques paragraphes plus loin, le lecteur apprend que la tour a été assaillie par de nombreux aventuriers, attirant ainsi un marchand itinérant qui y installe une sorte de « buvette ». Le Nain résume la situation : « Du coup, pour le côté mystérieux, là, c'est un peu foiré »⁴²¹. Tout ce qui est ténébreux et angoissant se retrouve proscrit du récit au profit d'un ton humoristique qui s'appuie sur l'idée de jeu – logique de jeu de rôle, jeu avec les codes du genre, jeu avec les voix narratives (pensons aux amusants bulletins cérébraux qui

⁴¹⁶ John Lang, *op. cit.*, p. 25-26.

⁴¹⁷ Wynne Jones explore elle aussi cette possibilité à travers une mise en abyme. Lorsque Howl rend visite à sa sœur au Pays de Galles, il donne à son neveu une cassette avec la description du jeu-vidéo qu'elle contient : « Tu es dans un château enchanté qui a quatre portes. Chacune ouvre sur une dimension différente. Dans la première dimension, le château se déplace constamment et peut rencontrer un péril à tout moment... », Diana Wynne Jones, *op. cit.*, p. 171. VO : « You are in an enchanted castle with four doors. Each opens on a different dimension. In Dimension One the castle is moving constantly and may arrive at hazard at any time... », p. 151.

⁴¹⁸ Antoine Dauphagne, « La *fantasy* au sein de la culture ludique : quand la fiction se donne à jouer », dossier « La *fantasy*, Le tour d'un genre », in *Lecture Jeune, op. cit.*, p. 28.

⁴¹⁹ John Lang, *op. cit.*, p. 98

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 98.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 100.

parsèment le récit), comme si la relation lecteur-fiction était une partie pleine d'entrain et de surprises, favorisée par une certaine dynamique ludique de la fantasy :

Au regard de la pérennité des liens entre une certaine forme de jeu et une *fantasy* relativement typée, l'hypothèse d'un aspect ludique intrinsèque du genre se voit confortée. Il y a dans ces univers un sens du faire-semblant revendiqué, du « comme si » ludique, voire du « on aurait dit » enfantin. Le merveilleux, l'aventure épique, la coupure nette avec le monde au premier degré instaurent un espace symbolique que l'on peut aménager à sa guise, sans que cela ne prête à conséquence dans la réalité. Le jeu, activité caractérisée par la frivolité et le second degré, trouve naturellement sa place dans ce registre de l'imaginaire.⁴²²

La parodie pourrait être considérée comme l'une des possibilités de jeu offertes par la fantasy, eu égard à son fort héritage en termes d'œuvres de référence. Tolkien, souvent considéré comme le père du genre, cristallise certains attributs des races imaginaires majeures, lesquels attributs sont exagérés par les parodistes visant des effets comiques. Ainsi, Lang oppose l'Elfe et le Nain dans son roman à travers des chamailleries incessantes et très drôles – des piques, des réparties, des insultes émaillent leurs dialogues. Ils échangent même des coups physiques : « [Le Nain] tira les cheveux de l'Elfe, par vengeance. Elle lui colla une baffe »⁴²³. Cette profonde hostilité découle probablement de la légère antipathie entre ces deux races chez Tolkien :

[Bilbo] adorait les elfes, bien qu'il n'en rencontrât qu'assez rarement ; mais il en avait aussi un peu peur. Les nains ne s'entendent pas trop bien avec eux. Même des nains assez braves comme Thorin et ses amis les trouvent sots (idée elle-même très sottie), ou bien sont ennuyés de leur compagnie. Car certains elfes les taquent et se moquent d'eux, surtout de leur barbe.⁴²⁴

Sans parodier à proprement parler les récits mythologiques européens, Tolkien s'approprie ces figures du folklore et leur prête des sentiments qu'elles ne nourrissent pas forcément dans la culture populaire à l'époque. Depuis le succès de son œuvre, cependant, tout un nouvel imaginaire

⁴²² Antoine Dauphagne, *op. cit.*, p. 30.

⁴²³ John Lang, *op. cit.*, p. 111.

⁴²⁴ J.R.R. Tolkien, *op. cit.*, p. 77. VO : « [Bilbo] loved elves, though he seldom met them ; but he was a little frightened of them too. Dwarves don't get on well with them. Even decent enough dwarves like Thorin and his friends think them foolish (which is a very foolish thing to think), or get annoyed with them. For some elves tease them and laugh at them, and most of all at their beards », p. 47.

s'est créé autour des elfes et des nains. Tolkien écrit, par exemple, que ces derniers prisent les richesses et ne sont pas toujours tendres : « C'est ainsi : les nains ne sont pas des héros, mais des calculateurs qui ont une haute idée de la valeur de l'argent ; certains, astucieux et déloyaux, sont d'assez mauvais drôles ; d'autres sont au contraire d'assez braves gens, tels Thorin et Cie, si l'on n'attend pas trop d'eux »⁴²⁵. L'avarice et la mauvaise humeur de ces derniers sont donc des vices propices à des blagues en tout genre. Ainsi, chez Lang le Nain fait de sa radinerie presque une philosophie de vie : « Il existe un goût spécial pour toutes les choses qu'on ne paie pas, c'est le bon goût du gratuit »⁴²⁶.

Héritière de ces deux auteurs, Alwett poursuit dans cette veine avec son nain aubergiste, mais l'autrice mise plutôt sur les effets comiques de l'inversion. Le tenancier, mesquin par nature, se retrouve influencé par la magie bienfaitrice d'Azarel et adopte malgré lui une posture aimable. Lorsqu'il offre un plat appétissant à l'ange, sa subite prodigalité le trouble quelque peu. L'orgueil du nain, qui a honte d'afficher ses sentiments, est tourné en dérision :

L'aubergiste se sentait obligé de justifier son accès de générosité, une entorse à son comportement. Azarel lorgna la tranche avec un tel ravissement que le coin de la bouche du nain se contracta légèrement. Le lointain brouillon d'un sourire. Le nain repartit bien vite avant que quelqu'un ne le remarque⁴²⁷.

Une sorte de retenue ridicule empêche ici l'expression des sentiments, et la pudeur est raillée aussi lorsqu'elle ponctue d'autres aspects de l'intimité, comme par exemple la vie sexuelle. Ainsi, un animal phare du bestiaire imaginaire vient servir de support au plaidoyer pour une sexualité libre, mais toujours soumise au consentement, en raison de l'engagement féministe de l'autrice⁴²⁸. Phaïs, le Premier Maréchal-Ferrant de Purpurine, s'occupe des licornes du royaume de Malicorne. Amant de la débauche, il « considérait la virginité comme une maladie infantile,

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 311. VO : « There it is: dwarves are not heroes, but calculating folk with a great idea of the value of money; some are tricky and treacherous and pretty bad lots; some are not, but are decent enough people like Thorin and Company, if you don't expect too much », p. 196.

⁴²⁶ John Lang, *op. cit.*, p. 249.

⁴²⁷ Audrey Alwett, *op. cit.*, p. 114-115.

⁴²⁸ L'autrice justifie d'ailleurs l'utilisation de la parodie pour faire réfléchir le lecteur : « Quant à la parodie, elle doit servir à quelque chose. Si c'est juste de la dérision gratuite, alors je ne vois pas trop l'intérêt », entretien avec Audrey Alwett, correspondance personnelle, 18 février 2020.

dont il s'était débarrassé il y avait déjà trois décennies »⁴²⁹, ce qui le met en franche opposition avec les créatures cornues, qui ne tolèrent que des personnes vierges : « Quant aux licornes, elles n'étaient que des pisse-froid qui se vengeaient de leur frustration en empêchant tout le monde de s'amuser. Ouais. C'était bien dans l'esprit licorne, ça »⁴³⁰. Encore une fois, l'autrice joue sur les effets comiques de l'inversion – nous sommes bien loin des licornes candides et bienveillantes des *Chroniques de Narnia*, de C.S. Lewis, dont « l'œuvre romanesque sera vouée à la transmission des messages du protestantisme anglican »⁴³¹, ou encore du cycle *Harry Potter*, où elles sont des « être[s] pur[s] et sans défense »⁴³². Chez Alwett, la pureté des licornes est malsaine : « la licorne était vicieuse », remarque appuyée par une note de bas de page « Ce qui est un beau pléonasme »⁴³³.

Le même mécanisme d'inversion se retrouve lorsque l'autrice évoque la figure fantastique du croquemitaine. Malgré son penchant pour la chair humaine, Nachlass von Wasserman possède un certain code de l'honneur et des émotions qui le rendent attachant. Ainsi, lorsqu'Azarel, fan de croquemitaines, se plaint de n'avoir jamais rencontré un seul spécimen de cette race en dépit de ses nombreuses tentatives⁴³⁴, Nachlass se sent gêné : « Écoute, je te présente mes excuses, au nom de la profession. Si tu le souhaites, tu peux déposer une réclamation au siège des Croquemitaines Agréés, tu le trouveras rue des Entremets Purulents. Je suis sûr que tu seras écouté »⁴³⁵. Toute cette sollicitude contraste avec l'image du monstre : un grand individu aux yeux de chat, aux longs doigts menaçants et aux dents jaunes et pourries, comme un mélange de croquemitaines issus d'œuvres audiovisuelles, tels les films de la saga d'horreur *Freddy Krueger* et, plus récemment, la série fantastique *Grimm*. Cependant, la traduction de son nom aux accents germaniques laisse entendre qu'il s'agit d'un héritage (Nachlass) d'un homme de l'eau (von Wasserman). Cet individu aquatique pourrait se rapprocher aussi de Gollum, avec qui le croquemitaine présente des similarités physiques (voir images de *A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984, « El Cucuy », épisode de *Grimm*, John Behring, 2013, et *The Lord of the Rings*, Peter Jackson, 2001).

⁴²⁹ Audrey Alwett, *op. cit.*, p. 59.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 60.

⁴³¹ Anne Besson, « À la rencontre de C.S. Lewis », <https://fantasy.bnf.fr/fr/comprendre/la-rencontre-de-cs-lewis/>.

⁴³² J.K. Rowling, *op. cit.*, p. 263. VO : « something pure and defenceless », p. 188.

⁴³³ Audrey Alwett, *op. cit.*, p. 63 pour les deux citations.

⁴³⁴ L'ange laissait des friandises sous son lit pour attirer les croquemitaines la nuit, mais ceux-ci pensaient qu'il s'agissait de pièges.

⁴³⁵ Audrey Alwett, *op. cit.*, p. 137.

Mais la référence intertextuelle citée dans le roman est purement fictive. Azarel avoue admirer les croquemitaines depuis son enfance : « Oui, quand j'étais petit, j'adorais *Les Confidences de Cro-Croc le croquemitaine* ! Vous savez, dans les contes de Dame Ziza... »⁴³⁶. Si le nom « Cro-Croc » rappelle étrangement celui de Trotro, l'âne de la série d'albums jeunesse de Bénédicte Guettier, l'allusion à Dame Ziza constitue un clin d'œil à l'écrivaine fictionnelle qui paraît dans l'album de bande dessinée *Sweety Sorcellery*, scénarisé par Alwett elle-même. Dame Ziza est une conteuse, et ce n'est pas étonnant qu'elle parle de croquemitaines, étant donné que cette créature se définit comme un « monstre imaginaire, fantastique et effrayant, de certains contes de fées, qu'on évoque pour faire peur aux enfants et dont on les menace pour s'en faire obéir »⁴³⁷.

L'univers des contes est souvent parodié en fantasy, peut-être justement pour asseoir celle-ci en tant que genre à part entière, car « [t]raditionnellement, la fantasy se rapproche du conte parce que les deux genres partagent les composantes du merveilleux »⁴³⁸, mais elle s'éloigne du conte et de ses personnages, qui sont présentés de façon manichéenne, car « [a]u contraire, les personnages des romans de fantasy jeunesse sont ambivalents, troubles, traîtres parfois »⁴³⁹. À travers la parodie, la fantasy s'affirme comme un genre capable d'interroger non seulement la littérature, mais aussi le monde : « La lisibilité des codes du conte de fées et leur subversion ont une fonction essentielle, celle de prévenir d'emblée le lecteur de la visée des romans, c'est-à-dire l'engager à réfléchir sur lui-même et sur sa société en usant de l'imaginaire comme révélateur »⁴⁴⁰.

Bouleverser les codes du conte se retrouve au cœur de la démarche de Wynne Jones. Le narrateur déclare, dès l'incipit du roman, que l'histoire se passe « [d]ans le pays d'Ingary, où des choses étonnantes comme les bottes de sept lieues et les capes d'invisibilité existent bel et bien »⁴⁴¹, inscrivant ainsi son récit dans une atmosphère de conte. En effet, les artefacts magiques cités apparaissent à l'origine dans *Le Petit Poucet*, conte de tradition orale retranscrit par Charles Perrault, et dans *Le Bal des douze princesses* ou encore dans *Le Roi de la Montagne d'Or*, des frères Grimm. Dans ce roman de notre corpus, l'aspect des bottes de sept lieues est modifié,

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁴³⁷ CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/croquemitaine.ling>

⁴³⁸ Silène Edgar, entrée « Jeunesse », in Anne Besson (dir.), *Dictionnaire de la fantasy*, op. cit., p. 209.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 210.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 210.

⁴⁴¹ Diana Wynne Jones, op. cit., p. 11. VO : « In the land of Ingary, where such things as seven-league boots and cloaks of invisibility really exist, it is quite a misfortune to be born the eldest of three », p. 9.

perdant un peu de son aura féérique pour gagner une touche burlesque : elles ressemblent plutôt à « des seaux de cuir qui avaient mystérieusement perdu leurs anses, ce qui leur donnait un air cabossé »⁴⁴² (voir illustration p. 108 de l'ouvrage de Wynne Jones).

Mais c'est surtout *Cendrillon* (sans sa pantoufle, qu'elle soit en verre ou en vair, cependant !) qui inspire l'autrice. Étant orpheline de mère, Sophie va vivre avec son père et sa belle-mère, qui n'a pourtant rien d'une marâtre : « Fanny [...] donna bientôt naissance à la troisième des filles, Martha. Cela aurait dû faire des laiderons de Sophie et de Lettie, mais il n'en fut rien. Les fillettes grandirent toutes les trois en beauté [...]. En outre, Fanny traita les trois petites avec la même gentillesse »⁴⁴³. L'autrice brise d'emblée les horizons d'attente du lecteur et refuse joyeusement l'idéal de la princesse, proclamant plutôt la liberté de choix de chaque femme, qu'elle veuille suivre le stéréotype de l'épouse heureuse ou bien affirmer sa propre indépendance. Si Lettie rêve de se marier avec un prince, Martha énonce « qu'elle serait un jour plus riche que tout le monde sans avoir à épouser qui que ce soit »⁴⁴⁴. Et, si Sophie finit aux côtés de Howl, leur vie conjugale augure de nombreuses aventures, et non pas un mariage conventionnel et monotone. Lorsque le magicien emploie la formule consacrée des contes, d'autant plus explicite dans la version originale (« Howl said, "I think we ought to live happily ever after" »⁴⁴⁵), l'héroïne conclut : « Une vie heureuse avec Hurle promettait d'être infiniment plus mouvementée que dans n'importe quelle histoire du genre »⁴⁴⁶. On ne peut s'empêcher de sourire à l'idée des déboires de la pauvre Sophie face aux futurs caprices de Howl !

Tout se passe comme si Wynne Jones faisait une « feinte », simulant un début de conte de fée (sans pour autant utiliser la formule « il était une fois ») pour mieux s'en éloigner, revendiquer sa liberté créative et montrer au lecteur qu'en fantasy l'écrivain a une ample marge de manœuvre : « si on étudie son utilisation des codes et de l'intertextualité, on constate rapidement qu'elle peut également être lue de manière métaphorique, à la fois comme un discours théorique sur l'écriture

⁴⁴² *Ibid.*, p. 126. VO : « two leather buckets that had somehow lost their handles and then got a little squashed », p. 113.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 11. VO : « Fanny shortly gave birth to the third sister, Martha. This ought to have made Sophie and Lettie into Ugly Sisters, but in fact all three girls grew up very pretty indeed [...]. Fanny treated all three girls with the same kindness », p. 10.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 12. VO : « Martha always retorted that *she* would end up disgustingly rich without having to marry anybody », p. 10.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 301. Version française : « « Je sens que nous allons vivre heureux toi et moi, lui déclara Hurle », p. 339.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 339. VO : « Sophie knew that living happily ever after with Howl would be a good deal more eventful than any story made it sound », p. 301.

et la littérature et comme une multitude de conseils destinés aux écrivains à venir »⁴⁴⁷. C'est peut-être pour cela aussi que l'auteur rend hommage à de grands noms de la littérature anglaise, comme si elle voulait transmettre ce patrimoine littéraire aux écrivains en herbe. Mais cet hommage est fait sous les auspices de l'humour. Wynne Jones non seulement cite John Donne, dont le poème *Song* sert de fil rouge au récit comme nous l'avons déjà vu, mais elle parodie également Shakespeare.

Dans un moment d'inquiétude où Howl pense à la malédiction de la Sorcière des Landes, il imite un geste très connu de la pièce de théâtre *Hamlet* : « Il prit le crâne sur l'évier et l'éleva d'une main, la mine lugubre », après quoi il déclame : « Hélas, pauvre Yorick ! Elle a entendu les sirènes, il y a donc quelque chose de pourri au royaume du Danemark »⁴⁴⁸. Si on peut s'émouvoir par la prise de conscience de Hamlet face à la mort, il est difficile de prendre Howl au sérieux, car il force un peu sur le pathétique⁴⁴⁹. La citation presque à l'identique de l'hypotexte montre non seulement que le magicien est cultivé, mais qu'il aime bien aussi « jouer la comédie », même si pour cela il interprète un rôle tragique. En effet, cette opposition est bien présente à travers l'intertextualité avec Shakespeare, incarnée notamment par le crâne. Tandis que chez le dramaturge le crâne du bouffon Yorick symbolise la mort, chez Wynne Jones il est une promesse de vie, puisqu'il sera ensorcelé par les paroles de Sophie et réintégrera le corps de l'épouvantail pour ressusciter le magicien Suliman.

Une fois que Sophie a commencé à discuter de temps en temps avec le crâne, celui-ci semble acquérir la capacité de s'exprimer, causant des frissons même chez Howl : « Le crâne grinça des dents. Saisi, Hurlé le reposa prestement à sa place »⁴⁵⁰. Il est drôle de voir celui qui se prétend méchant⁴⁵¹ être subitement effrayé par un objet certes macabre, mais faisant partie du

⁴⁴⁷ Gabrielle Rodelet, *L'œuvre jeunesse de Diana Wynne Jones : Une utilisation originale des codes du merveilleux*, projet de recherche présenté à Anne Besson dans le cadre du Master Littérature de jeunesse, Université d'Artois, 2018.

⁴⁴⁸ Diana Wynne Jones, *op. cit.*, p. 258. VO : « He picked the skull out of the sink and held it in one hand, mournfully. "Alas, poor Yorick!" he said. "She heard mermaids, so it follows there is something rotten in the state of Denmark" », p. 230.

⁴⁴⁹ Juste après cette tirade, le narrateur précise : « Il eut une toux pathétique, pas tout à fait convaincante cependant, car son rhume allait mieux », p. 258. VO : « He coughed pathetically. But his cold was getting better and it did not sound very convincing », p. 230.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 116. VO : « The skull yattered its teeth at him. Howl looked startled and put it down rather hastily », p. 104.

⁴⁵¹ Howl avoue : « J'ai atteint un stade de ma carrière où je dois impressionner tout le monde par mon pouvoir et ma méchanceté », p. 69. VO : « I've reached that stage in my career when I need to impress everyone with my power and wickedness », p. 61. L'humour est produit ici par une sorte de dévoilement de « l'envers du décor » de la vie d'un sorcier, qui parle de sa magie en termes prosaïques de carrière professionnelle et révèle la part de charlatanisme de sa démarche.

décor de son propre château. En effet, l'habitation du sorcier regorge d'objets typiques de l'imaginaire associé à la magie : « Des poutres, pendaient une quantité de choses qui pouvaient servir en magie : chapelets d'oignons, bouquets d'herbes sèches et de racines bizarres. Elle entrevit aussi des objets liés sans aucun doute à la sorcellerie : grimoires recouverts de cuir, cornues, et un crâne humain bruni par le temps, riant de toutes ses dents »⁴⁵². L'autrice décrit un méli-mélo d'objets très stéréotypés en fantasy, des artefacts de sorcellerie par excellence : des plantes prêtes à être employées dans des potions, une compilation de sortilèges et le fameux crâne humain pour donner une aura de mystère autour d'une supposée magie malfaisante. Tous ces éléments réunis composent un tableau tellement caricatural qu'il en devient drôle. Cela est perceptible davantage dans la version originale, avec la gradation de l'expression « probably wizardly things », « definitely wizardly things ».

Et, comme pour démentir la puissance de cette panoplie enchanteresse, les coulisses du château sont révélées par le démon du feu sous forme de doléances : « il faut que je maintienne le château en état de marche, que je produise tous les tours de magie qui tiennent les gens à l'écart, que j'exécute tout ce qui passe par la tête de Hurler »⁴⁵³. « Tours de magie » dans la version française évoquant un magicien de cirque, « special effects » dans la version anglaise suggérant l'univers cinématographique : dans un cas comme dans l'autre, la magie passe presque pour une sorte de supercherie, comme si le côté surnaturel en était écarté. Pourtant, il n'en est rien, car autant Calcifer que Howl possèdent de grands pouvoirs. C'est simplement une manière de minimiser le côté trop sérieux du merveilleux – on est très loin, par exemple, des questionnements existentiels de FitzChevalerie Loinvoyant autour de l'Art et du Vif et des tabous fatidiques qui s'appesantissent sur ces magies dans le cycle *Assassin Royal*, de Robin Hobb.

De la même manière, chez Bottero Salim plaisante face à la magie de Camille. Pour saisir ce don surnaturel inédit, difficile à rationaliser, l'adolescent essaie de le comparer, sous l'égide de l'humour, à des références bien connues de la culture de masse. Face aux angoisses que Camille ressent au moment où elle découvre ses pouvoirs, son ami la taquine : « Ça alors, ma vieille, à côté de toi les X-men sont des vieillards gâteux ! »⁴⁵⁴. Les célèbres héros de science-fiction sont

⁴⁵² *Ibid.*, p. 48. VO : « There were a number of probably wizardly things hanging from the beams – strings of onions, bunches of herbs and bundles of strange roots. There were also definitely wizardly things, like leather books, crooked bottles and an old, brown, grinning human skull », p. 43.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 54. VO : « I'm forced to do most of the magic around here. I have to maintain the castle and keep it moving and do all the special effects that scare people off, as well as anything else Howl wants », p. 49.

⁴⁵⁴ Pierre Bottero, *op. cit.*, p. 43.

ridiculisés pour mettre en valeur de façon un brin ironique la protagoniste de l'histoire. Plus largement, le jeune homme désacralise le modèle éculé de la fantasy : « C'est simple, si on était dans un film, tu apprendrais à maîtriser ton pouvoir et tu l'utiliserais pour régler son compte à l'araignée cosmique »⁴⁵⁵. Il se plaît aussi à destituer la magie de son aura mystérieuse à force de moqueries : « Salim s'arrêta et, sous le regard étonné de Camille, se prit le front entre les doigts. Il ferma les yeux, feignant de se concentrer intensément »⁴⁵⁶, puis il s'en vante faussement : « Tu as vu, ma vieille, moi aussi je suis un sorcier du Dessin ! »⁴⁵⁷.

Le comique de gestes peut aussi servir à casser les codes de la fantasy, même si le ton général du roman n'est pas parodique. Lorsque Camille se rend dans l'univers parallèle de Gwendalavir pour la première fois, elle assiste aux déboires du vaillant Bjorn contre un Ts'liche : « C'est alors qu'après un magnifique vol plané, un chevalier en armure s'aplatit à côté d'elle dans un impressionnant bruit de casseroles »⁴⁵⁸. Le décalage entre l'image classique d'une armure rutilante et le tintamarre de banals ustensiles de cuisine s'entrechoquant crée l'hilarité ici. Celle-ci est prolongée par l'exclamation vulgaire que le noble chevalier pousse immédiatement après : « Mille milliards de morpions fumants »⁴⁵⁹, rappelant drôlement les jurons du Capitaine Haddock. L'intertextualité avec ce personnage comique des *Aventures de Tintin* renforce l'aspect amusant de la situation et établit une complicité avec le lecteur.

Les propos grossiers sans conséquences font toujours rire. Pratchett lui aussi explore cette voie dans la scène du perroquet de M. Essart. Sans forcément parodier le célèbre sketch du perroquet mort des Monty Python, grande influence de l'écrivain⁴⁶⁰, il reprend néanmoins le goût de ce groupe d'humoristes pour les insultes gratuites (pensons à la scène mythique du film *Sacré Graal* où le chevalier français outrage le roi Arthur avec de prolifiques offenses). Dans *Le monde merveilleux du caca*, l'oiseau crie à Geoffroy à la fin de sa visite au magasin de bonbons :

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁶⁰ Son traducteur français témoigne : « C'est une forme d'humour très anglaise, très locale, un humour fortement influencé par les Monty Python. C'était un fan ». Benjamin Benoit, *Traduire la fantasy burlesque de Terry Pratchett, « un vrai défi »*. [Entretien avec Thierry Couton, traducteur attitré de Terry Pratchett en français.] URL : http://www.lemonde.fr/pixels/article/2015/03/13/traduire-la-fantasy-burlesque-de-terry-pratchett-un-vrai-defi_4592767_4408996.html. Consulté le 18/01/2018.

« MAINTENANT TU FOUS LE CAMP », à quoi son propriétaire ajoute avec humour : « Ne vous inquiétez pas. Il ne dit ça qu'aux gens qu'il aime bien »⁴⁶¹.

En effet, les gros mots employés dans un contexte humoristique ne choquent pas, même s'ils apparaissent imprimés dans des pages destinées aux enfants. En revanche, le discours d'un autre personnage qui n'a pas la langue dans la poche lui non plus nous paraît davantage scandaleux, malgré l'absence de vulgarité. Sire Henri Roi dévoile, mine de rien, l'ambivalence du concept des cités-ouvrières : « Ils arrivèrent à ce qui ressemblait à un village de cabanes et d'appentis. “Je permets à des ouvriers d'habiter sur place gratuitement, dit sire Henri. Du coup, ils sont toujours prêts à faire des efforts, à se sortir les tripes, comme qui dirait, et ils sont jamais en retard au boulot” »⁴⁶². La fausse charité de l'industriel n'échappe pas au lecteur averti, qui comprend que l'auteur, à l'aide d'un jeu de mot⁴⁶³, se livre à la satire sociale, montrant la façon dont le paternalisme intéressé des employeurs « vide » les ouvriers de toute dignité. La division scientifique du travail est traitée sous l'égide de la fantasy :

Deux golems travaillaient sur des trépigneuses géantes, et d'autres en compagnie de trolls, d'humains et de gobelins, sur les tapis roulants. [...] Des gnolls armés de brosses et de seaux, la gueule muselée pour les empêcher de manger tout ce qu'ils voyaient – y compris la brosse –, nettoyaient ce qui tombait de l'immense édifice grinçant.⁴⁶⁴

Toutes ces créatures imaginaires apparaissent donc dans un contexte ressemblant à la fin du XIX^e siècle/début du XX^e – en tout cas dans une situation tayloriste qui évoque clairement la Révolution Industrielle, alors qu'en fantasy elles sont généralement placées dans des univers médiévalistes ou atemporels. Ce décalage provoque l'effet comique, surtout lorsque l'auteur

⁴⁶¹ Terry Pratchett, *op. cit.*, p. 51 pour les deux citations. VO : « NOW PISS OFF. [...] Don't worry. He only says that if he really likes you », p. 43.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 109-110. VO : « They came to what looked like a small city of shacks and lean-tos. 'I let some of my workers live there free,' said Sir Harry. 'It means they're always willing to make an effort and squeeze out the last drop, so to speak, and they're never late for work' », p. 104.

⁴⁶³ L'expression « se sortir les tripes » est utilisée pour désigner « travailler de façon acharnée », mais elle prend tout son sens ici parce que le lieu de travail est une usine de traitement d'excréments, donc le sens littéral de l'expression apporte une touche humoristique à ce passage.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 113. VO : « There were two golems working on giant treadmills and more golems and trolls and humans and goblins working at the moving belts. [...] Gnolls, with brushes and buckets and wearing muzzles over their mouth to stop them eating everything in sight – including the brush – were clearing anything that fell from the great creaking edifice », p. 107.

oppose le côté traditionaliste des nains et les aléas des machines industrielles⁴⁶⁵. En parlant du traitement des excréments de cette race, M. Laboyeur explique : « certains fondementistes utilisent de la cotte de mailles en guise de papier, du coup, si des mailles lâchent et qu'on les retire pas, ça fout le bazar dans la broyeuse »⁴⁶⁶. Encore une fois, le lecteur retrouve le *nonsense* typique de l'auteur dans l'idée de s'essuyer l'anus avec une pièce en métal des légendaires armures.

Si Pratchett tourne en dérision cette caractéristique des nains vraisemblablement héritée de Tolkien, il ne ménage pas non plus l'image du dragon. Tandis que dans *Le Hobbit*, Smaug est un animal surpuissant, dans *Le monde merveilleux du caca* les dragons, ainsi que leur cousine, la vouivre, sont malades, comme le montrent avec humour les illustrations de Peter Dennis (voir images p. 44 et 93 de l'ouvrage de Pratchett).

De même que pour les gargouilles, ces créatures sont considérées non pas du point de vue de leurs extraordinaires pouvoirs magiques, mais plutôt de leur (fragile) constitution physiologique, dans un pastiche de description scientifique :

En bonne santé, le *draco vulgaris* (le dragon herbivore) ne produit quasiment pas de déchets, parce que la combustion est totale. Cependant, les dragons des marais sont notoirement prédisposés à des troubles de la digestion et, si leur régime n'est pas suivi de près, ils peuvent devenir très instables. Les symptômes vont alors de l'explosion violente à la production abondante de cendre noire ou verte.⁴⁶⁷

Pratchett parodie le genre de la fantasy dans son ensemble⁴⁶⁸ – ses figures légendaires, sa société médiévaliste (pensons aux guildes, notamment celle des plombiers avec ses règles

⁴⁶⁵ À ce sujet, il faut noter que « Pratchett, satiriste qui appartient à la même tradition que Jonathan Swift, Jerome K. Jerome ou P.G. Wodehouse, pratique la veine de la light fantasy, fantasy burlesque consistant à mélanger le noble et le grossier dans un *melting pot* carnavalesque », Virginie Douglas, « *Nation* de Terry Pratchett, le testament littéraire en forme de robinsonnade du roi de la fantasy anglaise », *Cahiers Robinson*, Centre de recherches littéraires Imaginaire et didactique (Arras), 2017, n° 41, p. 12.

⁴⁶⁶ Terry Pratchett, *op. cit.*, p. 115. VO : « some of the deep-downers use fine chain mail for the paperwork, and if a few links drop in and aren't picked out it causes merry hell with the grinding machine », p. 109.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 54. VO : « When in good health, *Draco vulgaris* (the herbivorous swamp dragon) produces hardly any waste material at all, because combustion is complete. However, swamp dragons are notoriously susceptible to digestive disorders and if their diet is not strictly controlled, they can become very unstable. The resulting symptoms range from violent explosions to the production of large amounts of black or green ash », p. 46.

⁴⁶⁸ À ce propos, il convient de remarquer que « [l]a marque de fabrique de l'auteur consiste à renouveler la fantasy par l'humour et la parodie, qui mettent à nu les mécanismes de la fiction en sapant les topoi d'un univers très codifié », Virginie Douglas, « *Nation* de Terry Pratchett, le testament littéraire en forme de robinsonnade du roi de la fantasy anglaise », *op. cit.*, p. 1.

d'hygiène), sa structure narrative calquée sur la quête (pensons à Geoffroy qui, pour accomplir sa mission, reçoit sa « tenue de héros » : non pas une armure de chevalier, mais une veste pour ranger ses échantillons de caca dans « huit poches, toutes doublées d'un tissu caoutchouteux donnant l'impression que rien ne pouvait le tacher ni même le traverser »⁴⁶⁹).

Cependant, plus que la fantasy de manière globale, l'auteur peut se permettre de se parodier lui-même, tellement vaste est son œuvre : « Terry Pratchett est le premier à créer un univers complet construit comme une gigantesque parodie de la littérature merveilleuse contemporaine. Le *Disque-Monde* incarne ainsi [...] un genre devenu suffisamment dense et complexe pour qu'il lui soit désormais possible de générer sa propre autodérision »⁴⁷⁰. Ainsi, l'auteur explore plaisamment des mises en abyme : l'« autrice » Felicity Beedle « dédie donc ce livre à [s]on vieil ami sire Henri Roi, l'homme qui transmue la crotte en or »⁴⁷¹ et, en évoquant le sanctuaire des dragons malades, cite Lady Sybil, la mère du petit Sam, celui-là même qui lit son livre dans *Coup de tabac*.

L'apparition d'autres personnages du Disque-Monde ne semble avoir pour but que l'amusement du lecteur, comme dans le passage teinté d'absurde où le « redirecteur »⁴⁷² explique au héros le génie incompris de B. S. Jeanson : « Aux pieds de Geoffroy, un étroit chenal en pierre courait sur une belle distance, rempli d'une eau verdâtre. “Ça, dit le gardien, c'est une des réalisations majeures de feu le non regretté B. S. Jeanson, ingénieur, architecte et savant. Et c'est, mon jeune monsieur, la rivière à poissons la plus curieuse, la plus bizarre au monde” »⁴⁷³. L'illustration permet de visualiser de quoi il s'agit (voir image p. 72 de l'ouvrage de Pratchett).

Les habituelles folies architecturales de ce personnage appartenant à l'univers du Disque-Monde dans son ensemble donnent à l'auteur la liberté d'inclure des touches humoristiques dans n'importe lequel de ses romans : il lui suffit d'inventer des constructions incongrues, qui s'insèrent pourtant avec un parfait naturel dans un monde merveilleux de fantasy. Ces mentions

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 85. VO : « eight pockets, and they were all lined with a rubbery material that looked as though nothing could satin or even seep through to the surface », p. 79.

⁴⁷⁰ William Blanc, « Terry Pratchett, roi de la fantasy parodique ». URL : <https://fantasy.bnf.fr/fr/comprendre/terry-pratchett-roi-de-la-fantasy-parodique/>.

⁴⁷¹ Terry Pratchett, *op. cit.*, p. 8. VO : « And so I dedicate this book to my old friend Sir Harry King, a man who can turn dung into gold! », p. IX.

⁴⁷² Le « redirecteur » est censé orienter le poisson dans un sens et dans l'autre du petit chenal toute la journée.

⁴⁷³ Terry Pratchett, *op. cit.*, p. 77. VO : « At Geoffrey's feet and stretching for quite some distance was a thin stone trough filled with greenish water. 'That,' said the old keeper, 'is one of the greatest achievements in engineering by the late and some would say unlamented B. S. Johnson, engineer, architect, and scholar. And that, young sir, is the most unusual and peculiar fish stream in the entire world' », p. 70.

métafictionnelles contribuent à consolider la cohérence de l'œuvre entière de Pratchett et s'appuient sur la puissance que ce genre littéraire a acquis au fil du temps : « Cet humour référentiel montre que la fantasy, au moment où le concepteur du *Disque-Monde* commence à écrire ses romans, est devenue une sous-culture à part entière, avec ses codes et ses stéréotypes que seuls les fans du genre sont à même de comprendre »⁴⁷⁴. Dans un processus réciproque, la parodie et l'autoparodie renforcent le poids de la fantasy. L'humour participe, avec légèreté, à la très sérieuse construction de ce genre, qui acquiert de plus en plus ses lettres de noblesse parmi les éditeurs, les critiques et le public.

⁴⁷⁴ William Blanc, « Terry Pratchett, roi de la fantasy parodique », *op. cit.*

Conclusion

En ce début de XXI^e siècle, nous vivons une période qui peut, par bien de côtés, être ressentie comme angoissante par les jeunes : menace du réchauffement climatique, économie en berne avec un taux de chômage élevé et peu de perspectives d'emploi, politiques conservatrices et sourdes aux revendications populaires, à quoi s'ajoute en 2020 une pandémie de proportions catastrophiques... Il n'est pas étonnant que le genre le plus en vogue de la littérature de jeunesse, à savoir la fantasy, offre un contrepoint salutaire à ces inquiétudes, car « l'humour est une soupape importante dans les périodes difficiles. En temps de guerre, on note la montée en flèche de spectacles comiques. De nos jours, face à la crise, on opte pour un humour proche de la dérision »⁴⁷⁵.

Mais au-delà d'une réaction face à notre réalité, l'humour traduit aussi les préoccupations et le style propres à chaque écrivain.e : « L'humour est souvent lié à son auteur. La tonalité humoristique contribue à l'émergence de l'univers inventé par l'artiste. Il est une dimension stylistique qui valorise une création singulière »⁴⁷⁶. Nous avons vu que Bottero se sert de l'humour pour construire chez ses personnages un rapport au monde et à l'autre, une manière d'envisager les circonstances de la vie et d'y faire face avec désinvolture. Alwett, pour sa part, affirme son engagement, sa volonté d'une écriture franche et acérée, essentiellement féministe, à travers la parodie. Pratchett tire profit de la puissance du *nonsense* afin de réfléchir sur des questions profondes liées à l'humanité. Wynne Jones montre au lecteur que l'on peut s'amuser en écrivant un roman, l'invitant ainsi à partager des moments d'hilarité à travers des scènes cathartiques et des quiproquos qui composent, mine de rien, un récit bien ficelé. Lang et McMullan jouent à l'extrême avec les codes de la fantasy, les mettant à nu et les renouvelant à leur guise. Rowling émaille son roman de petites blagues dans le but de fidéliser son lecteur et de détendre les passages les plus sombres. Tolkien, lui, avait déjà montré le chemin : son roman raconte une double quête, celle d'un trésor et celle d'une identité, menée avec tout le sérieux nécessaire, mais sans exclure les touches d'humour qui donnent du charme à la fantasy.

⁴⁷⁵ François Jost, « Humour et télévision », section de l'article « Internet, cinéma et télévision : de quoi rient les adolescents ? », propos recueillis par Anne Clerc et Hélène Sagnet, Dossier « L'humour, qu'est-ce qui fait rire les adolescents ? », in *Lecture Jeune, op. cit.*, p. 19.

⁴⁷⁶ Marie-France Chambat-Houillon et Isabelle Le Corff, « Introduction – Humour(s) : cinéma, télévision et nouveaux écrans », in *Mise au point*, 9 | 2017, p. 2. URL : <http://journals.openedition.org/map/2381>.

Les autrices et les auteurs du corpus, qu'elles ou ils soient français ou anglais, enrichissent leurs œuvres en introduisant des passages humoristiques. Nous constatons ainsi que, « [f]ort marqueur socio-culturel, l'humour est un outil remarquable pour poser une situation, jouer sur différents niveaux d'interprétation »⁴⁷⁷. Ce parti pris complexifie les romans et permet de dépasser la catégorie « littérature de jeunesse », englobant ainsi le lectorat adulte également :

[O]n peut envisager l'humour comme un lien fédérateur de publics épars, non visés initialement par le genre. Ainsi en est-il des films d'animation de Walt Disney comme de DreamWorks, destinés plutôt aux publics enfantins, qui arrivent à séduire un public d'adultes par leur dimension humoristique, suggérant une double, voire triple lecture au moyen de clins d'œil. Ici la force de l'humour permet de réunir des publics distincts autour d'une même œuvre sans pour autant homogénéiser leurs postures spectatorielle.⁴⁷⁸

L'humour, profondément ancré dans les œuvres étudiées ici, contribue à faire de la fantasy non seulement un pont entre les générations, mais aussi un outil pour aiguïser l'esprit critique des différents publics. En lisant notre corpus, le jeune lecteur s'adonne à un certain apprentissage en expérimentant les règles du monde, en testant leurs limites dans un univers fictionnel. Et cet apprentissage est d'autant plus libérateur qu'il s'exerce dans un contexte humoristique : « La stratégie de discours humoristique a une fonction libératrice, libératrice de soi par rapport aux contraintes du monde, avec la complicité de l'autre »⁴⁷⁹. L'humour peut donc être considéré comme un puissant ressort en littérature, *a fortiori* en littérature de jeunesse.

Sous le prisme de l'humour, nous avons découvert dans les œuvres étudiées plusieurs attitudes particulières face au monde. En cela, notre corpus suit la tendance du genre, car « [I]es auteurs de fantasy jeunesse ont su s'appuyer sur la sympathie et la compréhension de leur lectorat pour dépasser les limites de la forme, saisir l'essence même de la communication et offrir dans des aventures incroyables un rapport au réel d'une acuité nouvelle »⁴⁸⁰. L'humour offre aux jeunes de nombreuses ressources pour affronter le réel : la distance critique, la dédramatisation des situations, la satire sociale, entre autres, mais surtout une approche ludique de la littérature !

⁴⁷⁷ Yann Boudier, « Humour », in Anne Besson (dir.), *Dictionnaire de la fantasy*, op. cit., p. 181.

⁴⁷⁸ Marie-France Chambat-Houillon et Isabelle Le Corff, op. cit., p. 4.

⁴⁷⁹ Patrick Charaudeau, op. cit., p. 40.

⁴⁸⁰ Silène Edgar, entrée « Jeunesse », op. cit., p. 211.

Bibliographie

Corpus primaire

ALWETT Audrey [2016], *Les poisons de Katharz*. Pocket, 2018.

BOTTERO Pierre [2003], *La Quête d'Ewilan, D'un monde à l'autre* (tome 1). Rageot Poche, 2012.

PRATCHETT Terry [2012], *Le monde merveilleux du caca*. L'Atalante, 2013 (édition française). *The World of Poo*, Doubleday, 2015 (édition américaine). Illustrations de Peter Dennis.

WYNNE JONES Diane [1986], *Le Château de Hurle*. Le Pré aux Clercs, 2002 (édition française). *Howl's Moving Castle*, HarperCollins, 2009, illustrations de Tim Stevens (édition anglaise).

Corpus secondaire

LANG John, *Le donjon de Naheulbeuk*. J'ai lu, 2008.

MCMULLAN Kate [1997], *L'école des massacreurs des dragons. Le nouvel élève* (tome 1). Gallimard-Jeunesse, 2002 (édition française). *Dragon Slayers' Academy – The New Kid At School*, Grosset & Dunlap, 2012, illustrations de Bill Basso (édition américaine).

ROWLING J.K. [1997], *Harry Potter à l'école des sorciers* (tome 1). Folio Junior, 2017 (édition française). *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Bloomsbury, 1997 (édition anglaise).

TOLKIEN J.R.R. [1937], *Le Hobbit*, Le livre de poche jeunesse, 2012 (édition française). *The Hobbit*, HarperCollins, 2011 (édition anglaise).

Ouvrages/articles critiques

Sur l'humour

Dossier « L'humour, qu'est-ce qui fait rire les adolescents ? », in *Lecture Jeune* n° 130, juin 2009, p. 7-30.

BERGSON Henri, *Le rire : Essai sur la signification du comique*, 273^e édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.

BOUQUET Brigitte et RIFFAULT Jacques, « L'humour dans les diverses formes du rire », in *Vie sociale* N° 2, Érès, 2010/2. URL : <https://www.cairn.info/revue-vie-sociale-2010-2-page-13.htm>.

CHABANNE Jean-Charles. « Bref survol des théories du comique ». *Le comique*, Gallimard, chap. 3, 2002, Bibliothèque Gallimard, "Registres". hal-00917979

CHAMBAT-HOUILLON Marie-France et LE CORFF Isabelle, « Introduction – Humour(s) : cinéma, télévision et nouveaux écrans », *Mise au point* [En ligne], 9 | 2017. URL : <http://journals.openedition.org/map/2381>

CHARAUDEAU Patrick, « Des Catégories pour l'Humour ? », *Questions de communication*, 10 | 2006. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7688>

CHENOUF Yvonne, « L'intelligence heureuse ou le parti d'en rire », *Les Actes de Lecture* n°94, juin 2006 - [des enfants, des écrits].

HURLEY Matthew M., DENNETT Daniel C. et ADAMS Reginald B. Jr., « Phénoménologie de l'humour », *Terrain* [En ligne], 61 | septembre 2013. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/15144>

NOGUEZ Dominique, « L'humour contre le rire », in BIRNBAUM Jean (dir.), *Pourquoi rire ?*, coll. Folio essais, Paris, Gallimard, 2011.

_____, *L'arc-en-ciel des humours*, Paris, Hatier, 1996.

PERROT Jean (dir.), *L'humour dans la littérature de jeunesse*, actes du colloque d'Eaubonne de 1997, Institut International Charles Perrault, coll. « Lectures d'enfance », Paris, In Press Editions, 2000.

RACCAH Pierre-Yves, « Humour et métaphore : quelques éléments d'une analogie pour la construction d'un sens inattendu », *Revue de Sémantique et Pragmatique* [En ligne], 39 | 2016. URL : <http://journals.openedition.org/rsp/420>

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

TRAN-GERVAT Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de Narratologie*, 13 | 2006. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/>.

ZIMMERMANN Laurent, *De l'humour dans la théorie littéraire*. In: *Littérature*, n°132, 2003. Littérature et phénoménologie, p.100-111; https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2003_num_132_4_1824

Sur la fantasy

Dossier « La *fantasy*, Le tour d'un genre », in *Lecture Jeune* n° 138, juin 2011, p. 4-40.

BESSION Anne, « Les nouveaux aventuriers : exploration des mondes fantastiques », Dossier « Mais qui sont les héros de la littérature de jeunesse ? », in *La revue des livres pour enfants*, n° 241, Paris, BNF / JPL, 2008.

_____, « Aux frontières du réel : les genres de l'imaginaire », Dossier « Les littératures de l'imaginaire », *La Revue des livres pour enfants*, n° 274, 2013.

_____, « De l'ensemble à la totalité : l'effet de monde dans les littératures de l'imaginaire contemporaines. », *Belphégor* [En ligne], 14 | 2016, URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/650>.

_____, *Dictionnaire de la fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018.

GOIMARD Jacques, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, Pocket, coll. « Agora », 2003.

MANFRÉDO Stéphane, « Parcours dans la fantasy », *La Revue des livres pour enfants* n° 216, p. 83-88.

_____, « Du merveilleux pour les jeunes », in *Lecture Jeune* n° 107, septembre 2003.

RUAUD André-François, *Panorama illustré de la fantasy & du merveilleux*, Paris, Les Moutons Electriques, 2004.

_____, « La fantasy, nouvelle figure de proue de l'imaginaire », in SILHOL Léa et VALLS DE GOMIS Estelle (dir.), *Fantastique, fantasy, science-fiction – Mondes imaginaires, étranges réalités*, Paris, Autrement, coll. « Mutations » n° 239, 2005.

SMADJA Isabelle, « Héros et héroïnes des romans de fantasy contemporains », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence* 2010/4 (n° 82), p. 53-62.

Les littératures de l'imaginaire, *La Revue des livres pour enfants*, n° 274, Paris, BNF, décembre 2013.

Sur la littérature de jeunesse / littérature générale

BAZIN Laurent, « Mondes possibles, lendemains qui chantent ? Projections utopiques dans la littérature de jeunesse contemporaine », *TRANS-* [En ligne], 14 | 2012, mis en ligne le 24 juillet 2012. URL : <http://trans.revues.org/567>.

BESSON Anne, « Ensembles romanesques et genres populaires : proposition de formalisation », In : *La revue des livres pour enfants*, n° 256, Paris, BNF / JPL, 2010.

DOUGLAS Virginie, « Les récits britanniques pour la jeunesse dans l'entre-deux-guerres : entre nostalgie et modernité, littérarité et production de masse », *Strenæ* [Online], n° 6, 2013. URL : <http://journals.openedition.org/strenae/1061>.

_____, « Présentation », Dossier « Traduire les sens en littérature pour la jeunesse », *Palimpsestes*, 32 | 2019, p. 6. URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/2997>.

ESCARPIT Denise (dir.), *La Littérature de jeunesse, itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Magnard 2008.

GANNIER Odile, « Editorial : Littérature à stéréotypes. Réflexions sur les combinatoires narratives », *Loxias*, n° 17, mis en ligne le 14 juin 2007. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1741>

GENETTE Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, 1982.

PRINCE, Nathalie, Introduction. In : *La littérature de jeunesse en question(s)* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009 (généré le 29 janvier 2018). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/39706>>.

ROMERO Clara, « Nouvelles remarques sur l'hyperbole », in *Plus ou moins ?! L'atténuation et l'intensification dans les langues romanes*, Maria Helena Araújo Carreira (éd.), Actes de journées

d'étude, Paris 8, décembre 2003. *Travaux et Documents* 24, Presses Universitaires de Vincennes.
URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00131533>.

Sur les auteurs du corpus

Entretien avec Audrey Alwett, correspondance personnelle, 18 février 2020.

Dossier « Pierre Bottero », in *Lecture Jeune* n° 131, septembre 2009, p. 7-30.

« Bienvenue à Ankh-Morpork, cité aux Mille Surprises ! », URL : http://ekldata.com/BPJ-lrbf1d-Pjg_AAbOHctDeopc/7-disc-ankh.pdf.

BENOIT Benjamin, *Traduire la fantasy burlesque de Terry Pratchett, « un vrai défi »*. [Entretien avec Thierry Couton, traducteur attitré de Terry Pratchett en français.] URL : http://www.lemonde.fr/pixels/article/2015/03/13/traduire-la-fantasy-burlesque-de-terry-pratchett-un-vrai-defi_4592767_4408996.html. Consulté le 18/01/2018.

DOUGLAS Virginie, « *Nation* de Terry Pratchett, le testament littéraire en forme de robinsonnade du roi de la fantasy anglaise ». *Cahiers Robinson*.

DUVEZIN-CAUBET Caroline, « Elephants and Light Fantasy: Humour in Terry Pratchett's Discworld series », in *Études britanniques contemporaines*, 51 | 2016. URL : <http://journals.openedition.org/ebc/3462>.

RODELET Gabrielle, *L'œuvre jeunesse de Diana Wynne Jones : Une utilisation originale des codes du merveilleux*, projet de recherche présenté à Anne Besson dans le cadre du Master Littérature de jeunesse, Université d'Artois, 2018.

PRATCHETT Terry [1986], *Le huitième sortilège*, Press Pocket, 1997.

_____ [2011], *Coup de tabac*, L'Atalante, 2012.

Sitographie

Centre national de ressources textuelles et lexicales : <https://www.cnrtl.fr>.

Dictionnaire Larousse. URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>.

Dictionnaire Merriam Webster : <https://www.merriam-webster.com/>.

Fantasy, retour aux sources, site officiel de la BNF : <https://fantasy.bnf.fr/fr/>.