

**L'humour chez Roch Carrier: une lecture psychanalytique**

by

**MARIA PENTRELLI**

A Thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies of

The University of Manitoba

in partial fulfilment of the requirements of the degree of

**MASTER OF ARTS**

Department of French, Spanish and Italian

University of Manitoba

Winnipeg

Maria Pentrelli © 2006

**THE UNIVERSITY OF MANITOBA  
FACULTY OF GRADUATE STUDIES  
\*\*\*\*\*  
COPYRIGHT PERMISSION**

**L'humour chez Roch Carrier: une lecture psychanalytique**

**BY**

**MARIA PENTRELLI**

**A Thesis/Practicum submitted to the Faculty of Graduate Studies of The University of  
Manitoba in partial fulfillment of the requirement of the degree  
Of  
MASTER OF ARTS**

**Maria Pentrelli © 2006**

**Permission has been granted to the Library of the University of Manitoba to lend or sell copies of this thesis/practicum, to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film, and to University Microfilms Inc. to publish an abstract of this thesis/practicum.**

**This reproduction or copy of this thesis has been made available by authority of the copyright owner solely for the purpose of private study and research, and may only be reproduced and copied as permitted by copyright laws or with express written authorization from the copyright owner.**

## REMERCIEMENTS

There are several people who I wish to acknowledge and to whom I would like to extend my sincerest appreciation. I have been blessed during my graduate and undergraduate program by inspirational professors who all have contributed to my academic achievements. In particular, I am forever grateful for the instruction, guidance and support of Dr. Alan MacDonell, who offered an abundance of his time and interest towards my university success. I would also like to acknowledge Dr. Louise Renée and Nathalie Piquemal for being part of my thesis defense committee. Undoubtedly, this thesis would not have been possible without the mentoring, encouragement and motivation of a remarkable individual, my thesis advisor Dr. Sarah Rocheville. Under her supervision I have not only expanded my literary and research knowledge, but she has helped me exceed my own expectations. Sarah, thank you for your continuous support and for allowing me to realize my dreams. I couldn't have asked for a better advisor!

On a much more personal note, I am also thankful for having such a wonderful father in my life who has loved me and encouraged me through my graduate program. Dad, you have been my lifelong mentor and the permanent and immutable beam I lean on during difficult times. I want you to know that this relentless parental support has proven crucial to the attainment of my personal and academic achievements. Lastly, to my prince charming. Gino, thank you for always being there for me, having faith in me, and making me laugh. Thank you for being by my side and for loving me the way you do.

“Desire is the key to motivation, but it's the determination and commitment to an unrelenting pursuit of a goal – a commitment to excellence – that will enable you to obtain the success you seek”. *Mario Andretti*

## RÉSUMÉ

Ce mémoire présente une analyse psychanalytique du phénomène de l'humour, du rire et du comique dans la trilogie des romans de Roch Carrier *La Guerre, Yes sir !, Floralie, où es-tu ?* et *Il est par là, le soleil*. J'y analyse d'abord la structure de la rivalité qui se joue entre les Anglais et les Canadiens français. Cette rivalité, placée dans un cadre littéraire, produit souvent des effets comiques. Suit dans le deuxième chapitre une analyse de la sexualité qui est souvent reliée à l'obscénité et à la perversion. Une étude psychanalytique de la sexualité permet de comprendre les mécanismes inconscients et les dépendances corporelles lui étant reliés ainsi que les effets humoristiques qui en découlent. Le troisième chapitre traite de la loi psychique et de son rapport avec l'inconscient. Chez les personnages de Roch Carrier, cette loi psychique est souvent montrée comme étant défectueuse et fautive puisqu'elle est fréquemment mise sous la dépendance de pulsions instinctives, c'est-à-dire que l'inconscient prend le dessus sur la loi psychique. Le dernier chapitre porte sur la mort. Carrier met en contraste la force de vie et la force de mort, et ce contraste produit des effets contradictoires, parfois comiques et d'autres fois dramatiques.

Ce travail a pour but de mener une analyse globale de l'humour chez Carrier et de découvrir les processus inconscients qui sont à la base du comique. D'ailleurs, on se servira de certains principes du comique déjà examinés par d'autres philosophes pour comprendre l'humour assez ironique de Carrier.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	i
RÉSUMÉ.....	ii
ABRÉVIATIONS BIBLIOGRAPHIQUES.....	iv
INTRODUCTION .....	1-8
Présentation générale du sujet	
Présentation du corpus	
Présentation de la méthode psychanalytique	
Plan	
CHAPITRE I .....	<i>Rivalité et hostilité</i> .....9-28
Stéréotypes des Canadiens français	
Enjeux de langue et malentendus	
Comique de mots	
CHAPITRE II .....	<i>Sexualité</i> .....29-46
Comique de situation	
Comique du discours	
CHAPITRE III .....	<i>Sur la loi</i> .....47-67
Le ça, le moi et le surmoi	
Le comique de gestes	
La loi de la parole chez Lacan	
La loi divine	
CHAPITRE IV .....	<i>La mort</i> ..... 68-89
Deuil	
Pulsion de vie, pulsion de mort	
Masochisme et sadisme	
Humour	
CONCLUSION .....	90-95
BIBLIOGRAPHIE .....	96-101

## ABRÉVIATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

### Textes de Roch Carrier

- La Guerre, Yes sir!* Montréal : Stanké, 1968. : *Guerre*
- Floralie, où es-tu ?* Montréal : du Jour, 1969. : *Floralie*
- Il est par là, le soleil.* Montréal : du Jour, 1970. : *Soleil*

### Textes de Sigmund Freud

- Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient.* Paris : Gallimard, 1988. : *Mot*
- Introduction à la psychanalyse.* Paris : Payot, 1969. : *Intro*
- Le rêve et son interprétation.* Paris : Gallimard, 1925. : *Rêve*
- Essais de psychanalyse.* Paris : Payot, 1966. : *Essais*

## INTRODUCTION

### Présentation générale du sujet

Qu'est-ce qui rend une chose comique ? Pourquoi le rire se déclenche-t-il ? Le comique se sent partout, au cinéma, au théâtre, dans la littérature, chez nos amis et parfois même chez soi. On peut dire que le comique fait partie de la vie de tous les jours. La définition de l'humour n'a pourtant jamais été fixée. Remarquons qu'il y a une différence — qu'il s'agira de préciser — entre l'humour, le rire et le comique. Ces notions ont un sens proche mais présentent tout de même des distinctions. Le *Vocabulaire de la Psychologie* décrit le rire comme « une réaction provoquée en particulier par certaines stimulations physiques, par un sentiment de triomphe et par des situations psychologiques dont la nature exacte reste discutée, et que l'on appelle comiques dans la mesure justement où elles sont susceptibles de provoquer le rire. »<sup>1</sup> Dans le cadre de ce travail, on rattachera le terme « comique » à la tradition du genre de la comédie. La comédie, définie en opposition à la tragédie, désigne « une pièce de théâtre dont les personnages appartiennent à une humanité moyenne et dont les péripéties trouvent une conclusion heureuse. »<sup>2</sup> L'historique et le développement du genre de la comédie s'étendent sur plusieurs siècles et, pour cette raison, il importe de faire état de l'évolution du sens de ce mot. *Le Dictionnaire du littéraire* ajoute que « la comédie, forme mimétique oscillant entre le jeu ludique et la volonté de didactisme, est restée, au fil des siècles, un cadre suffisamment large pour accueillir des formes dramatiques

---

<sup>1</sup> Piéron, Henri. *Vocabulaire de la Psychologie*. Paris : Presses universitaires de France, 1979. p. 394.

<sup>2</sup> Albin, Michel. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Encyclopaedia Universalis, 2001[1997]. p. 137.

multiplés, où le rire n'est pas toujours essentiel. »<sup>3</sup> Finalement, il reste à distinguer l'humour. L'humour, tel que le définit Freud, est un mécanisme de défense qui réduit au minimum le sentiment pénible créé dans une situation précise pour ensuite produire le plaisir. Selon Freud, l'humour ne peut se produire que dans une situation troublante ou menaçante. Bien que les théoriciens et les philosophes qui ont essayé de définir et d'expliquer l'humour aient été nombreux, aucun ne semble encore arrivé à ce jour à une définition qui soit précise, convaincante ou même satisfaisante. Parmi eux se trouvent le philosophe Henri Bergson<sup>4</sup>, Jacques Veissid<sup>5</sup> et Anthony Ludovici<sup>6</sup>. Ces auteurs se sont penchés sur les notions d'humour, de rire ou de comique et ont contribué à la théorisation de ces notions. Chez ces théoriciens comme chez d'autres, le point commun semble être le principe du plaisir qui résulte du comique. Dans ce travail, il ne s'agira pas pour moi de donner ma propre définition de l'humour, mais plutôt de mener une première analyse globale de l'humour et de faire une mise au point des situations comiques déjà explorées par les philosophes, en montrant ces principes structurants chez l'écrivain Roch Carrier.

### **Présentation du corpus**

Roch Carrier est né à Sainte-Justine au Québec, le 13 mai 1937. Il est romancier, conteur, poète et dramaturge. Il a étudié au Collège Saint-Louis d'Edmunston, à l'Université de Montréal et à la Sorbonne à Paris où il a complété ses études doctorales. Il a été journaliste au Nouveau-Brunswick de 1958 à 1960, puis il a déménagé à Paris durant quelques années. En 1965, il est devenu professeur de littérature au Collège

---

<sup>3</sup> Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis, Viala, Alain. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2002. p. 102.

<sup>4</sup> Bergson, Henri-Louis. *Le Rire*. Paris : Presses Universitaires de France, 1947.

<sup>5</sup> Veissid, Jacques. *Le comique, le rire, l'humour*. Paris : Lettres du Monde, 1978.

<sup>6</sup> Ludovici, Anthony M. *The Secret of Laughter*. New York: Viking press, 1933.



militaire de Saint-Jean. Carrier a été secrétaire général du Théâtre du Nouveau Monde et il a aussi collaboré à plusieurs revues telles que *Châtelaine*, *La Barre du Jour* et *Les Écrits du Canada français*. Il a été aussi le président et ensuite le directeur du Conseil des Arts du Canada. Il est nommé bibliothécaire national du Canada en 1998. Il a reçu plusieurs prix et distinctions honorifiques tels que le Prix littéraire de la Province de Québec en 1965. Roch Carrier s'est surtout consacré au conte bien qu'il ait publié deux recueils de poésie. Il est aussi connu pour ses écrits pour la jeunesse.

La présente analyse vise son roman le plus important, *La Guerre, Yes sir!*<sup>7</sup> Ce roman a aussi été adapté et joué pour le Théâtre du Nouveau Monde. Racontant une longue nuit d'hiver des années quarante dans un petit village du Québec, la diégèse s'organise autour de la mort du jeune soldat, Corriveau, héros militaire. Cette histoire se développe principalement chez les Corriveau, lors des funérailles du jeune soldat. On assiste à de nombreuses scènes où l'ivresse, l'honneur, le sexe, la guerre et finalement la mort dominant, et qui présentent les villageois comme un peuple soumis à sa propre culture. Il sera question dans cette recherche des autres œuvres de Roch Carrier comme *Floralie, où es-tu?*<sup>8</sup> et *Il est par là, le soleil.*<sup>9</sup> Ces trois romans constituent la trilogie que Carrier a publiée en 1981. *La Guerre, Yes sir!* est le premier volet de ce triptyque. J'ai choisi de consacrer ce mémoire à l'écrivain Roch Carrier à cause de l'intérêt que revêt son écriture d'un point de vue stylistique. Ce style, assez persifleur et laconique, recouvre des thèmes poignants et troublants. Surtout, ce qui m'a vraiment intéressée est sa manière comique et ironique de raconter. On y trouve un humour sec et insolite. Il use du comique pour apprivoiser des sujets sombres comme la mort, la violence et la cruauté. C'est

---

<sup>7</sup> Carrier, Roch. *Guerre*.

<sup>8</sup> Carrier, Roch. *Floralie*.

<sup>9</sup> Carrier, Roch. *Soleil*.

l'aspect cruel qui m'a portée à choisir cet écrivain pour mon analyse psychanalytique de l'humour. J'ai choisi d'étudier surtout le roman *La Guerre, Yes sir!* parce que se joue là un enjeu important de l'humour ironique, particulier au style de Roch Carrier. En plus, il est intéressant de voir comment Carrier transmet par son écriture les valeurs, les croyances et l'histoire des Canadiens français d'avant la Révolution tranquille. Son écriture reflète la société canadienne-française à cette époque, sa façon de vivre, sa culture, ses difficultés et ses obstacles. Son monde fictif se mélange au monde réel et contribue à la complexité de son écriture. Le ton comique et ironique de Roch Carrier est ce qui servira d'objet pour mettre à l'épreuve les théories psychanalytiques.

### **Présentation de la méthode psychanalytique**

Mes travaux s'inscrivent dans la foulée de ceux de Freud, Lacan, Jung et Marthe Robert. Partir des travaux de Freud est justifié par le fait qu'il est le « père » de la psychanalyse, aussi désigné comme le Maître de cette discipline. Freud a notamment mis en lumière le complexe d'Œdipe relié à un conflit infantile, la théorie de la libido et la doctrine du refoulement. Toutes ces théories aboutissent à un seul point commun qui vise à comprendre les processus psychiques inconscients. Jacques Lacan est une autre figure de la psychanalyse qui a beaucoup contribué à son avancement scientifique et à son acceptation dans le monde. Parmi ses grandes hypothèses, il a introduit l'imaginaire du corps avec la notion du stade du miroir et la notion du symbolique par rapport au langage. Quant à Jung, ses théories de la libido et de l'inconscient et sa façon d'envisager la psychanalyse se rapprochent beaucoup de celles de Freud, cependant il y a quelques petites différences entre les deux, dont une prend source dans la théorie de la libido qu'on abordera dans le chapitre sur la sexualité. Les travaux de Marthe Robert serviront à

mieux comprendre la psychanalyse, de même à éclairer et à expliquer les théories de base de Freud et d'autres théoriciens de la psychanalyse. Bien que plusieurs théoriciens et critiques soient mentionnés dans ce travail, pour ma propre analyse psychanalytique, je ne me servirai principalement que de la théorie freudienne.

La psychanalyse est une science qui a pris naissance tout juste au début du vingtième siècle. C'est précisément avec la parution de *Le rêve et son interprétation*<sup>10</sup> de Freud en 1901 qu'on date le plus souvent la naissance de la psychanalyse. Pourtant, cette science n'était pas pratiquée cliniquement par beaucoup de psychanalystes puisqu'elle était difficilement acceptée et reçue dans le monde à cause de plusieurs facteurs. Dans l'essai « L'antipsychanalyse »<sup>11</sup>, Renée Bouveresse, qui ne soutient pas cette science, suggère que la psychanalyse est une discipline arbitraire qui ne repose pas sur des propositions vérifiées, voire vérifiables. La psychanalyse essaie de déchiffrer et d'interpréter des processus comme les rêves, les actes manqués et le lapsus, mais elle ne possède aucun moyen pour prouver la vérité, ni pour différencier une proposition vraie de celle qui est fausse. D'ailleurs, la psychanalyse manque d'objectivité. Renée Bouveresse conclut que « La psychanalyse, en somme, n'est qu'une interprétation et non pas une science. »<sup>12</sup> Comme on le voit, Freud et d'autres psychanalystes ont dû lutter contre beaucoup d'obstacles et de difficultés afin de rendre cette science quelque peu acceptée. L'origine d'un mouvement psychanalytique, nommé la Société psychanalytique de Vienne<sup>13</sup>, a contribué à une plus grande connaissance de cette science dans le monde

---

<sup>10</sup> Freud, Sigmund. *Rêve*.

<sup>11</sup> Mousseau, Jacques, Pierre-François Moreau. *L'inconscient*. Paris : C.E.P.L., 1976.

<sup>12</sup> Mousseau, Jacques, Pierre-François Moreau. *L'inconscient*. Paris : C.E.P.L., 1976. p. 63.

<sup>13</sup> La Société psychanalytique de Vienne était précédemment nommée « La Société psychologique du mercredi » puisqu'au tout début de la naissance de la psychanalyse les membres se réunissaient tous les mercredis soirs.

intellectuel. Ce mouvement, formé de jeunes médecins, avait l'intention d'apprendre, d'exercer et de répandre la psychanalyse. Depuis l'année 1906, la psychanalyse est devenue progressivement une science acceptée et reconnue dans le monde. Pour mieux saisir les notions de psychanalyse dont j'userai dans mon travail, voici une définition tirée du *Vocabulaire de la psychanalyse* qui décrit la psychanalyse en tant que discipline en la divisant en trois niveaux :

- 1) Une méthode d'investigation consistant essentiellement dans la mise en évidence de la signification inconsciente des paroles, des actions, des productions imaginaires (rêves, fantasmes, délires) d'un sujet. Cette méthode se fonde sur les libres associations du sujet qui sont le garant de la validité de l'interprétation.
- 2) Une méthode psychothérapique fondée sur cette investigation et spécifiée par l'interprétation contrôlée de la résistance, du transfert et du désir. À ce sens se rattache l'emploi de la psychanalyse comme synonyme de cure psychanalytique.
- 3) Un ensemble de théories psychologiques et psychopathologiques où sont systématisées les données apportées par la méthode psychanalytique d'investigation et de traitement.<sup>14</sup>

Contrairement à d'autres sciences qui travaillent sur des matières précises — par exemple la biologie est une science qui a pour objet l'étude de la matière vivante en général et des êtres vivants, et la chimie est la science de la constitution des divers corps matériels, de leurs transformations et de leurs propriétés —, la psychanalyse ne se distingue pas d'abord par sa matière. « Ce qui caractérise la psychanalyse en tant que science, c'est moins la matière sur laquelle elle travaille, que la technique dont elle se sert ».<sup>15</sup> Le seul but et la seule contribution consistent à découvrir l'inconscient dans la vie psychique.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Laplanche, Jean. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses universitaires de France, 1981, c 1967. p. 351.

<sup>15</sup> Freud, Sigmund. *Intro*. p. 366.

<sup>16</sup> Freud, Sigmund. *Intro*. p. 412.

Par ailleurs, je convoquerai aussi les études et les théories de Bergson (*Le rire*).<sup>17</sup> Bergson a travaillé sur le comique ainsi que sur la notion d'ironie qui y est souvent reliée. Je me servirai de ses quatre catégories du comique : comique de situation, comique de mots, comique de caractère et comique de gestes, comme fondement de mon analyse de l'humour chez Roch Carrier. Dans mon projet, j'identifie ces catégories comme des formes du comique.

À l'occasion, je me livrerai à des études de genre et me servirai des travaux de Laplanche, Pontalis, Chemama et Arcand. Ces auteurs fourniront des explications et des définitions précises qui faciliteront notre compréhension du sujet en question.

## **Plan**

Mon travail se divise en quatre chapitres, chacun traitant d'un thème distinct qui se manifeste dans le roman *La Guerre, Yes sir!* Dans le premier chapitre, j'analyserai la structure de la rivalité qui noue et provoque des effets comiques dans ce roman. Ce premier chapitre examinera en particulier la rivalité entre deux nations : les Canadiens français contre les Anglais. Le deuxième chapitre traitera de l'humour qui se rattache à la sexualité et à l'obscénité. Le chapitre suivant analysera le comique qui résulte des situations se rapportant à des lois telles que la loi morale, la loi d'esprit et la loi divine. Le quatrième chapitre examinera finalement le thème de la mort. Il faudra dans ce chapitre considérer l'humour qui ressort de ce thème souvent tragique. Dans chacun de ces chapitres, on explorera quelques grandes théories psychanalytiques telles que la théorie des rêves, la théorie de la sexualité et la théorie du mot d'esprit. Le recours à ces théories

---

<sup>17</sup> Bergson, Henri-Louis. *Le Rire*. Paris : Presses Universitaires de France, 1947.

dans mon analyse de l'humour aidera à découvrir la raison et la justification du rôle du comique.

Comment se présentent les effets comiques dans le récit de Roch Carrier ? Dans quel contexte et dans quelles situations ? En quoi les effets humoristiques révèlent-ils l'inconscient individuel des personnages et l'inconscient collectif de chacune des nations représentées ? Pourquoi Roch Carrier a-t-il choisi de représenter ces quatre thèmes de manière comique ? En quoi l'humour de Roch Carrier est-il ironique ? Quel effet cette ironie crée-t-elle dans le récit ? A partir des exemples tirés du roman *La Guerre, Yes sir!, Floralie, où es-tu* et *Il est par là, le soleil*, je tenterai de proposer une analyse de ces phénomènes.

## CHAPITRE I

---

### Rivalité et hostilité

Aborder le comique dans les œuvres de Roch Carrier et mettre en pratique la psychanalyse dans un contexte littéraire n'est pas chose évidente. La rivalité est ce qui structure et noue plusieurs œuvres<sup>18</sup> de Roch Carrier, principalement le roman *La Guerre, Yes sir! D'où vient cet antagonisme? Quelle est la cause de cette rivalité et pourquoi est-elle une tension si structurante de ces œuvres? S'il n'y a pas de cause unique à cet antagonisme, il demeure qu'un ensemble de faits résulte en une sorte de racisme entre deux groupes culturels. Dans ce roman, la rivalité culturelle se joue entre les Anglais et les Canadiens français. Pourquoi y a-t-il cette rivalité entre les Anglais et les Canadiens français? Il y a toujours eu une hostilité ethnique entre ces deux groupes qui vient d'un contraste entre ces deux cultures assez différentes et des événements historiques tragiques comme les guerres et les conflits politiques. La Seconde Guerre mondiale, par exemple, est un événement historique qui a eu une influence considérable sur ces mauvaises relations. Pendant cette guerre les Anglais sont venus chercher les Canadiens français pour les aider à combattre les Allemands. Cette guerre a exigé la participation obligatoire des Canadiens français dans l'armée anglaise. Les Canadiens français souvent ne voulaient pas participer à cette guerre et cherchaient à éviter la conscription. Roch Carrier montre, à travers son roman *La Guerre, Yes sir!*, l'objection et le refus d'aller combattre en guerre pour les Anglais.*

Il va sans dire que les conflits historiques culturels qui ont toujours existé au Canada entre les francophones et les anglophones constituent une autre cause de cette

---

<sup>18</sup> *Guerre, Floralie, Soleil.*

rivalité culturelle. Ce conflit est présent dans plusieurs œuvres québécoises du vingtième siècle, comme chez Hubert Aquin<sup>19</sup> et Jacques Godbout<sup>20</sup>.

Cette rivalité ethnique, qui se présente entre les Anglais et les Canadiens français, crée souvent des situations comiques. Bien qu'il y ait une hostilité entre ces deux groupes, la présentation de cette rivalité dans le roman de Roch Carrier est faite d'une manière qui fait rire. Pourquoi une animosité entre deux groupes ethniques nous donnerait-elle envie de rire? Comment est-ce que ce drame de voir deux groupes ethniques en opposition peut s'avérer comique? Est-ce qu'une situation peut être tragique et comique en même temps? En analysant les romans *La Guerre, Yes sir!, Floralie, où es-tu?* et *Il est par là, le soleil*, on réfléchira à ces questions en prenant des exemples précis du roman. On discutera, dans le présent chapitre, de chacune des situations comiques et on verra comment le comique peut entrer au service des tendances hostiles et offensives. Ainsi, je ferai une analyse psychanalytique qui montrera la partie dramatique de ces situations comiques. Mon approche psychanalytique sera utile pour expliquer le comique de Roch Carrier selon une circulation de l'inconscient qu'il s'agira de comprendre. Cette approche contribuera à une compréhension éclairée de l'humour, comme le comique et ses variations ont été d'un grand intérêt pour plusieurs grands psychanalystes. Dans ce premier chapitre, le comique sera analysé dans le contexte de la rivalité et de l'hostilité, là où le comique ne devrait pas se manifester.

Roch Carrier a beaucoup joué sur les stéréotypes ethniques dans ses romans. Dans le roman *La Guerre, Yes sir!* ces stéréotypes ethniques sont nombreux et marquants. C'est précisément par ces stéréotypes qu'on voit la rivalité entre les Canadiens français et

---

<sup>19</sup> Aquin, Hubert. *Prochain épisode*. Montréal : Bibliothèque québécoise, 1995 [1965].

<sup>20</sup> Godbout, Jacques. *Le couteau sur la table*. Paris : Editions du Seuil, 1965 [1933].



les Anglais. Ce premier chapitre portera sur la force de l'opposition entre ces deux groupes et analysera la technique utilisée pour rendre l'hostilité moins poignante. On verra aussi, avec chaque stéréotype, la question de l'humour et l'interprétation psychanalytique de ces situations tragi-comiques. C'est-à-dire, quand et pourquoi rit-on d'un stéréotype souvent hostile et quelles sont les raisons pour lesquelles un être humain rirait de quelque chose qui ne devrait pas du tout être humoristique?

### **Stéréotypes des Canadiens français**

#### *Comportement indiscipliné*

D'abord, un des stéréotypes souvent répété est le comportement indiscipliné des Canadiens français. Ceux-ci ont la réputation d'être un groupe indocile, ignorant et mal éduqué. Voyons par exemple une situation précise du roman, quand tout le village est chez les Corriveau pour les funérailles du pauvre soldat. Corriveau est mort en faisant la guerre. La mère de Corriveau dit aux Anglais d'enlever la « couverture » car son fils va avoir trop chaud dans le cercueil. Cette remarque offense les Anglais car elle a appelé le drapeau britannique « une couverture » et le sergent n'a rien dit parce qu'il a pitié des « French Canadians ignorants qui ne connaissaient pas le drapeau de leur pays ». <sup>21</sup> Ce qui crée l'humour dans cette situation est l'ignorance de la mère Corriveau. On rit d'elle parce qu'elle ne semble pas avoir une connaissance minimale, comme dans ce cas, reconnaître le drapeau britannique pour lequel son fils est mort. On se moque de son ignorance et de son manque de connaissance.

Pourquoi rirait-on de l'ignorance de quelqu'un? L'ignorance est quelque chose de troublant et non pas de comique. Il est ironique que l'on associe l'ignorance avec

---

<sup>21</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 47.

l'humour. On rit de l'ignorance de quelqu'un parce qu'on s'attend à ce que tout le monde ait le même degré de connaissance que soi. On se croit supérieur à celui qui fait preuve d'ignorance. « Notre rire est l'expression du plaisir causé par la supériorité que nous nous attribuons à nous-même sur lui ». <sup>22</sup> Donc est-ce qu'on pourrait dire qu'on rit de l'ignorance des autres parce que, au fond, l'ignorance réside dans chaque individu? Ou peut-être est-ce la nature méchante de l'être humain qui nous encourage à rire des malheurs et des défauts des autres?

Selon les principes du comique de la psychanalyse, le rire produit par l'ignorance d'un individu n'a rien à voir avec l'ignorance de l'auditeur ou avec la méchanceté de la nature de l'être humain. Souvent ce type de rire est difficile à expliquer. La condition préalable qui pourrait expliquer ce comique, c'est l'hypothèse que Mme Corriveau, femme d'un certain âge et d'une certaine expérience, ne reconnaît pas le drapeau britannique pour lequel son fils est mort. Donc, on peut qualifier l'ignorance de Mme Corriveau comme de la bêtise et de l'absurdité.

Le non-sens et la bêtise produisent fréquemment un effet comique, mais ne sont cependant pas ressentis comme comique dans tous les cas, de même que les mêmes caractères dont nous rions une première fois parce que nous les trouvons comique peuvent nous apparaître d'autres fois comme méprisables et haïssables. <sup>23</sup>

Cela explique que tout ce qui semble absurde ou qui n'a pas de sens est déjà une raison qui incite le rire chez l'être humain. Ce que prétend Freud explique aussi l'effet tragique qui peut produire une situation qui semble de prime abord comique.

Le comportement indiscipliné des Canadiens français est présent aussi dans le roman *Il est par là, le soleil*, de Roch Carrier. La rivalité et l'hostilité entre les Canadiens

---

<sup>22</sup> Freud, Sigmund. *Mot.* p. 346.

<sup>23</sup> Freud, Sigmund. *Mot.* p. 344.

français et les Anglais continue dans ce troisième roman comme dans les deux premiers. Ce roman trace la vie d'un jeune homme, Philibert, qui s'enfuit du village où il restait avec ses parents, pour aller vivre à Montréal. Il fait face à une vie difficile et il n'apprécie pas la vie citadine. Ses premières rencontres avec des gens qui parlent anglais sont des expériences pénibles. À son arrivée à Montréal, il cherche de l'argent, de la nourriture et enfin un abri où il pourrait dormir. Une vieille femme anglaise l'accueille chez elle et lui offre tout ce dont il a besoin. Cependant, les manières impolies de Philibert signalent la mauvaise éducation des Canadiens français. Philibert dit : « Ma maudite, si tu ris de moi, je ramasse ce qui se mange puis je m'en vais. Salut! »<sup>24</sup> Voyons encore un autre exemple. Pendant que Philibert se lave dans la salle de bain de la vieille femme, celle-ci frappe à la porte pour l'appeler. Philibert répond : « Brise pas tout, la vieille ».<sup>25</sup> Ces exemples montrent clairement le comportement indiscipliné de Philibert. Ces manières vulgaires de parler à la vieille dame créent une situation que l'on peut percevoir comme étant hostile. Pourtant, ces exemples pourraient faire rire. Ces commentaires offensifs, quand ils ne sont pas dirigés directement vers nous, déclenchent le rire parce qu'ils nous surprennent. On ne s'attend pas à ce qu'un jeune homme parle de cette manière à quelqu'un de plus âgé. On s'amuse donc de ces rôles inversés et de l'air de supériorité que Philibert prend face à la vieille femme.

Un autre exemple montre la nature indisciplinée des Canadiens français. Dans le roman, le mot « porc » est souvent répété pour décrire les Canadiens français. Lorsque les soldats viennent apporter le cercueil de Corriveau chez ses parents, ils voient de leurs propres yeux la civilisation canadienne française. Le sergent anglais décrit souvent la

---

<sup>24</sup> Carrier, Roch. *Soleil*. p. 42.

<sup>25</sup> Carrier, Roch. *Soleil*. p. 44.

civilisation canadienne française et mentionne que « leur civilisation consistait à boire, manger, péter et roter »<sup>26</sup>. Le sergent voit les Canadiens français comme des porcs. Il affirme que son opinion des Canadiens français est conforme à ce qu'on lui a appris à l'école.

Tous les ans, les bateaux anglais montaient dans le fleuve Saint-Laurent parce que l'Angleterre avait décidé de s'occuper de la Nouvelle-France, négligée, abandonnée par les Frenchmen. Devant les villages, les bateaux anglais jetaient l'ancre et les Anglais descendaient à terre, pour offrir leur protection aux French Canadians, pour lier amitié avec eux. Dès qu'ils apercevaient le drapeau anglais battre dans le Saint-Laurent, les French Canadians se sauvaient dans les bois. De vrais animaux. Ils n'avaient aucune politesse, ces porcs.<sup>27</sup>

Pour cela, le sergent pense qu'ils sont des porcs. Le mot « animal » est aussi répété afin d'alimenter les allusions porcines et autres liées à une bassesse de race. Le sergent dit encore en réfléchissant à la fête sauvage en l'honneur du soldat Corriveau : « Quelle sorte d'animaux étaient donc ces French Canadians? ».<sup>28</sup> Cet exemple montre encore l'opinion des Anglais sur les habitudes et le comportement grossiers des Canadiens français.

D'ailleurs, il y a une situation où Bérubé (homme typique canadien-français) pense à sa femme Molly qui est assise sur ses épaules et qui commence à avoir une forte envie sexuelle. Il saute sur elle et veut la toucher. Elle se fâche et dit: « de véritables animaux ces French Canadians, indeed ».<sup>29</sup> De nouveau, l'animalité est évoquée pour décrire la civilisation canadienne-française. L'animalité est liée dans cet exemple à la conduite de Bérubé qui ne peut pas contrôler son désir érotique. Ce désir sexuel, appelé *pulsion* en psychanalyse, devient plus fort que l'individu lui-même et, par conséquent,

---

<sup>26</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 91.

<sup>27</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 92.

<sup>28</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 90.

<sup>29</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 40.

l'individu perd tout contrôle de ses actions. « La pulsion serait une excitation pour le psychique. »<sup>30</sup> En comparant Bérubé et sa race aux animaux à cause de leurs désirs incontrôlables, Carrier fait allusion aux instincts animaux. Molly dit que Bérubé est un porc puisque il ne peut pas contrôler son envie sexuelle. Cette forte pulsion sexuelle est indirectement comparée à un instinct d'animal. Cependant, Claude This ne ferait pas cette comparaison et exige qu'il y ait une distinction entre la pulsion et l'instinct. Il dit :

Il faut distinguer la pulsion de l'instinct animal. Le mot allemand utilisé par Freud, *der Trieb*, va dans le sens d'indiquer une « poussée ». Il ne doit pas être traduit par « instinct », comme cela a malheureusement été le cas dans les traductions françaises. Les pulsions humaines s'exercent dans un monde où la parole s'échange et où les désirs peuvent s'exprimer en demandes.<sup>31</sup>

Ces descriptions exagérées et répétées font que ces stéréotypes apparaissent comme étant comiques. On sait que ce qu'avait appris le sergent à propos des Canadiens français n'est qu'une fausse description et peut-être une simple opinion du sergent et des Anglais à propos des Canadiens français. La répétition de ces images animales contribue au comique du roman. Le comique de répétition est un procédé littéraire souvent utilisé qui est caractérisé par la reproduction exagérée d'une attitude sociale. Néanmoins, cette représentation est peu réaliste. Le comique est créé non seulement par la répétition, mais aussi par l'exagération, qui est une technique de représentation emphatique voisine de celle de la répétition. Il faut nommer ici le philosophe Henri Bergson qui explique la raison pour laquelle l'exagération a des propriétés comiques. « L'exagération est comique quand elle est prolongée et surtout quand elle est systématique ».<sup>32</sup> La répétition et

---

<sup>30</sup> Freud, Sigmund. *Métopsychoanalyse*. Paris : Gallimard, 1968. p. 13.

<sup>31</sup> This, Claude. *De l'art et de la psychanalyse*. Paris : École Nationale supérieure des beaux-arts, 1999. p. 99.

<sup>32</sup> Bergson, Henri. *Le Rire*. Paris : PUF, 1947. p. 95.

l'exagération sont deux techniques de représentation dont Roch Carrier se sert pour produire un effet comique dans ses romans.

### *Religion*

Deuxièmement, ces stéréotypes suggèrent aussi le caractère peu religieux des Anglais. Prenons l'exemple de Molly chez les Corriveau qui prie aux funérailles du soldat mort. Anthyme Corriveau, le père du soldat mort, doute que Molly soit vraiment en train de prier pour son fils. Il pense qu'il est impossible d'avoir deux bons Dieux, un pour les Anglais et un pour les Français, parce qu'il n'y a pas assez de place pour les deux dans le monde. Ainsi, il conclut que Molly ne prie pas mais fait seulement semblant de prier. Ce raisonnement d'Anthyme est comique parce que son discours n'a aucun sens et a l'air ridicule. Son manque de bon sens et sa balourdise montrent son ignorance puisqu'il n'accepte pas qu'un Anglais puisse être un individu pieux. Comme on le sait bien, l'ignorance suscite le rire à cause de la présomption de savoir chez l'autre. En outre, le comique est produit par le non-sens et par l'absurdité d'Anthyme. La condition qui suscite le rire est le fait qu'une simple langue ne peut pas se poser comme obstacle entre l'individu et Dieu, et donc on pourrait conclure que son raisonnement est irrationnel et humoristique. Le non-sens scandalise la raison critique. « Les fautes de raisonnement comme étant des modes de pensées de l'inconscient font à la raison critique — et ce, même si les choses ne se passent pas régulièrement ainsi — un effet comique ».<sup>33</sup> L'absurdité du raisonnement d'Anthyme est ce qui crée le comique, mais c'est aussi ce qui crée le tragique. L'ignorance et le non-sens semblent tragiques parce que ces deux

---

<sup>33</sup> Freud, Sigmund. *Mot.* p. 360.

font partie des productions de valeurs inférieures de l'esprit humain. Ce sont des caractères qui représentent l'humanité dans sa force de raisonner. Anthyme manque de bon sens et donc fait preuve d'un défaut de caractère au niveau intellectuel.

Il y a encore un exemple qui montre ce caractère peu religieux des Anglais. Chez les Corriveau, avant de se rendre à l'enterrement du soldat mort, les Anglais se mettent à genoux près de leur collègue mort et commencent à prier. Anthyme Corriveau, en voyant les Anglais prier si méticuleusement reste interloqué de voir leur façon si solennelle de prier. «Vieille pape de Christ, ces maudits protestants savent prier aussi bien que les Canadiens français!» Dans ce dernier exemple, on voit encore que l'ignorance d'Anthyme est comique. Le personnage d'Anthyme joue un rôle humoristique dans la représentation de cette animosité entre les Canadiens français et les Anglais. Anthyme n'accepte pas les Anglais pour des raisons personnelles et donc ne veut pas leur faire confiance ni associer quelque chose de positif à leurs traditions et à leurs croyances. Être religieux et catholique était un atout pour la société canadienne-française de cette époque. Anthyme, bien qu'il voie que les Anglais prient, nie leur bonne foi.

### *Fertilité*

Un autre stéréotype des Canadiens français souvent répété est leur tendance à avoir beaucoup d'enfants. Tel est le cas lorsque le sergent anglais décrit la tradition canadienne-française. Les « French Canadians vivaient, groupés en petits villages, dans des cabanes de bois remplies d'enfants sales, malades et affamés ». <sup>34</sup> Cette description suggère que les Canadiens français font beaucoup d'enfants qu'ils ne réussissent pas à bien élever puisqu'ils en ont trop pour bien les nourrir, les laver et prendre soin d'eux.

---

<sup>34</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 91.

Cette affirmation du sergent évoque le désavantage d'avoir beaucoup d'enfants, comme le font les Canadiens français. Un autre exemple montre la tendance contraire, qui est de ne pas avoir beaucoup d'enfants, tendance particulière aux Anglais. Bérubé essaie de faire l'amour à Molly, et elle continue à dormir. « Ces crucifix d'Anglais dorment tout le temps. C'est pour cela qu'ils ont des petites familles. Et quand les Anglais font une guerre ils viennent chercher les Canadiens français. » Par cette affirmation, on voit la rivalité des Anglais et des Français. Cette rivalité est comique parce qu'il y a une compétition entre les groupes dans la rationalisation de leurs habitudes et de leurs pratiques, concernant la fertilité. Les Anglais expliquent les conséquences négatives d'avoir beaucoup d'enfants et les Français exposent les conséquences de ne pas en avoir assez. Les raisons qu'ils donnent pour appuyer leur point de vue est ce qui fait rire.

Cette opposition est aussi frappante dans le roman *Floralie, ou est tu?* de Roch Carrier. Ce deuxième roman de la trilogie de Roch Carrier amène le lecteur une trentaine d'années avant *La Guerre, Yes sir!*. Le roman est structuré autour d'un événement principal qui est le mariage d'Anthyme et de Floralie. Après la cérémonie, les deux jeunes mariés font face à une grande aventure qui se déroule dans la forêt. Séparés et faisant face à la confrontation entre la force de Dieu et celle du Diable, ils doivent combattre et survivre aux obstacles qu'ils rencontrent sur le chemin. Au terme de cette aventure, ils se retrouvent finalement à la fin du roman. Les villageois, invités au mariage, en trouvant les mariés étendus sur l'herbe tout amoureux, sont joyeux et célèbrent. Un des villageois affirme que : « s'ils passent toutes leurs nuits à compter les étoiles de cette manière, nous pouvons leur faire confiance, la race s'éteindra pas. C'est



eux qui vont noyer les maudits Anglais! ». <sup>35</sup> De nouveau, cette phrase insinue que ces deux Canadiens français vont poursuivre la tradition de fertilité. L'humour de cette situation fait encore ressortir la bêtise du raisonnement des Canadiens français et leur propension à dire quelque chose de négatif à propos des Anglais. L'hostilité entre ces deux cultures existe dans chaque aspect et chaque moment de la vie. De la même manière, cette hostilité entre les Anglais et les Canadiens français est soulevée aussi dans une autre partie de ce même roman *Floralie, ou est tu?* Alors que les villageois discutent des bénéfices et des désavantages d'avoir un nouveau train qui partirait de leur village et qui irait vers les grandes villes, un des villageois s'impose à voix haute comme candidat officiel de l'Opposition à cette affaire, le train n'étant pour lui qu'un moyen de diminuer la population des Canadiens français.

Les vaches ont peur du train. Une vache qui a peur ne donne plus de lait; sans lait, on ne peut plus nourrir nos petits Canadiens français; sans petit Canadiens français, pas de Canada; sans Canada, pas de petits Canadiens français; et quand il n'y aura plus de petits Canadiens français, qu'est-ce que vous allez faire? Il n'y aura plus que des maudits Anglais. <sup>36</sup>

De la simple affaire de consultation à propos d'un train résulte un commentaire négatif à propos des Anglais. L'absurdité et le non-sens de ce que dit le villageois contribue à l'humour. D'autre part, le contenu et les tendances hostiles et offensives produisent plutôt un effet tragique. La fertilité est un sujet mentionné dans ces romans, sous forme de stéréotype, pour marquer l'opposition entre les cultures. Il est clair que l'hostilité a toujours existé, mais elle est exagérée et répétée dans les œuvres de Roch Carrier pour montrer l'influence de cette rivalité dans les affaires de la vie.

---

<sup>35</sup> Carrier, Roch. *Floralie*. p. 169.

<sup>36</sup> Carrier, Roch. *Floralie*. p. 38.

## Enjeux de langue et malentendus

Cette opposition entre les Anglais et les Canadiens français ne se rencontre pas seulement dans l'interférence entre les deux cultures, mais aussi au niveau de la langue. Premièrement, la présence des deux langues dans le roman aide à marquer le contraste qui existe entre la langue anglaise et la langue française. Un exemple de cette présence de la langue anglaise se manifeste lorsqu'on voit l'expression « Berlington station »<sup>37</sup>. Le cercueil de Corriveau et les sept soldats anglais sont dans le train qui se dirige vers le village de Corriveau pour les funérailles de ce dernier. La présence de la langue anglaise est seulement une façon de renforcer l'opposition qui unit les deux cultures. Ce contraste des langues nous ramène à notre première analyse. La communication des personnages est souvent entravée parce que tout le monde ne comprend pas les deux langues. Cela produit souvent un malentendu entre les deux groupes qui s'avère comique pour les auditeurs. Après avoir introduit le cercueil dans la maison des Corriveau, les Anglais cherchent un endroit où le poser. Anthyme et sa femme répètent plusieurs fois qu'ils veulent leur fils sur la table, mais les Anglais ont du mal à comprendre. Finalement, le sergent comprend et il ordonne aux soldats de sortir le cercueil par la porte. On voit la frustration du père Corriveau à cause des difficultés qui surgissent dans la compréhension d'une autre langue. Le sergent croit avoir compris, mais en fait, il n'a rien compris. Le malentendu crée le comique parce que la compréhension fait partie du procédé de communication normale, tandis que le malentendu est une conséquence de la communication troublée. Ce trouble produit un effet d'anormalité et de étrangeté et déclenche ensuite le rire. Le fait de ne pas pouvoir se faire comprendre produit un effet de frustration et d'insatisfaction chez la personne qui essaie de s'exprimer.

---

<sup>37</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 25.

L'impossibilité de se faire comprendre suggère un échec au niveau des procédés mentaux ou de l'esprit humain. Les deux groupes ethniques ne se comprennent pas et le désir de communiquer fait partie de la nature humaine. L'être humain cherche à se faire comprendre à tout prix. Ainsi, ce malentendu comporte aussi des propriétés tragiques.

### **Comique de mots**

Les stéréotypes ethniques sont aussi exprimés de manière indirecte dans le roman. La culture et les valeurs des Canadiens français ressortent dans leur manière de parler. Leurs habitudes et leurs mœurs sont souvent cachées dans des jeux de mots qui sont formulés par les personnages. Ces jeux de mots identifient une culture, principalement celle des Canadiens français, qui contraste avec la culture anglaise aussi représentée dans le roman. Ce contraste fait que les lecteurs perçoivent la rivalité entre ces deux groupes ethniques. Mais précisons d'abord ce en quoi constitue un jeu de mots: c'est le résultat de la structure malencontreuse d'une phrase ou d'un choix de mots inattendu. Dans un jeu de mots, on essaie d'exprimer une idée tandis qu'une autre idée se produit. Le philosophe français Henri Bergson explique que « les deux systèmes d'idées se recouvrent réellement dans une seule et même phrase et l'on a affaire aux mêmes mots ».<sup>38</sup> Il y a plusieurs techniques pour créer des jeux de mots, tels que le double sens, la condensation et l'utilisation du même matériel. Cependant, on parlera seulement de quelques-unes puisque les techniques des jeux de mots sont nombreuses et elles ne se rencontrent pas toutes chez Roch Carrier. Dans *La Guerre, Yes sir!*, les jeux de mots se trouvent souvent dans un contexte religieux, par exemple dans les prières. Prenons par exemple la prière la

---

<sup>38</sup> Bergson, Henri. *Le Rire*. Paris : PUF, 1947. p. 92.

plus répétée : « Je vous salue Marie, pleine et grasse ».<sup>39</sup> Il s'agit d'une déformation d'une prière qui devrait dire : « Marie, pleine de grâce ». Ce jeu de mots montre ce qui importe le plus pour les villageois canadiens-français: la grossesse ou la fertilité et le bien manger. Les villageois disent une chose et en pensent une autre. Ils ne se rendent même pas compte de ce qu'ils disent, et cette inconscience rend ces jeux de mots comiques. En priant pour un défunt, on ne devrait penser qu'au défunt et à Dieu. Dans le cas des paysans, ils prient pour le défunt mais leur souci principal est dévoilé inconsciemment.

Prenons un autre jeu de mots qui joue de même avec les mots d'une prière. En priant, les villageois disaient : « le Seigneur avez-vous? »<sup>40</sup> au lieu de : « le Seigneur est avec vous ». Ce jeu de mots montre le caractère rapace des Canadiens français. « Seigneur avez-vous » est une question qui insinue que les villageois veulent quelque chose de leur Dieu. Ce qu'ils voudraient reste inconnu, mais leur caractère avide se montre avec évidence. Freud, en outre, identifie ces jeux de mots comme des mots d'esprit. Il accorde une grande valeur et une grande importance aux mots d'esprit, les considérant comme des jeux raffinés et spirituels. Souvent les mots d'esprit ont l'air incompréhensibles et inintelligibles et d'autres fois, ils surgissent des phrases les plus ordinaires avec un double sens caché. Le comique en résulte quand la stupéfaction est résolue ou le mot d'esprit est compris. On ne trouverait pas ces deux derniers jeux de mots comiques, si on n'avait pas compris le mot d'esprit ou si on ne s'était pas rendu compte qu'un jeu de mots régnait. Dans l'exemple « Seigneur avez-vous » on reconnaît une structure de phrase qui est semblable à celle de la prière, les deux ayant cinq syllabes et les deux commençant et finissant les phrases avec des mots identiques. Ce jeu de mots

---

<sup>39</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 49.

<sup>40</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 49.

ou ce mot d'esprit est fondé sur les sonorités. Les mots de la prière ont été remplacés par d'autres qui ont des sons semblables. Ces deux exemples sont des exemples de calembours qui sont des jeux de mots fondés principalement sur des sonorités issues de substitutions. Ces exemples se qualifient comme des *calembours homophoniques in absentia*, c'est-à-dire comme des figures qui consistent à substituer un élément à un autre de prononciation identique, mais de sens différent.<sup>41</sup> L'explication du calembour aide à comprendre la raison pour laquelle on commet une erreur de langage et pourquoi cette erreur suscite le rire. La définition du calembour éclaire l'enjeu des jeux de mots. Le comique des calembours ressort du fait que l'individu ne se rend pas compte de ce qu'il dit ou qu'il s'en rend compte trop tard, lorsque le jeu de mots est déjà produit.

Prenons encore un autre exemple lorsque trois villageois parlent de la guerre et de leurs enfants. L'un dit que si leurs garçons partaient du village pour aller à la ville, ils deviendraient des hommes « sessuels ». Ils poursuivent leur conversation ainsi :

[...] je vous assure, poursuit le premier, que j'en ai déjà vus deux... - Deux quoi? – Deux hommes sessuels. Quand je suis allé en ville. Deux hommes sessuels qui poussaient une voiture d'enfant. – Deux hommes sessuels. Quand j'ai aperçu leur voiture d'enfant, je me suis approché. Je ne pouvais pas croire qu'ils promenaient un enfant. J'ai regardé dans la voiture; il y avait un petit homme sessuel!<sup>42</sup>

D'abord, il faut remarquer le mot homme « sessuel ». Qu'est-ce que le villageois entend par ce mot? À partir de la phonétique des deux mots « homme » et « sessuel » juxtaposés, on dégage le mot homosexuel. Ce dernier est aussi un exemple du calembour. Un calembour est un mot d'esprit qui joue avec les ressemblances des sons et les différences

---

<sup>41</sup> Arcand, Richard. *Figures et jeux de mots: langue et style*. Beloeil, Québec : La Lignée, 1991. p. 208.

<sup>42</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 57.

de sens.<sup>43</sup> On a essayé de faire la réduction du mot d'esprit « homme sessuel » grâce à l'image évoquée par la sonorité des deux mots juxtaposés. Les deux mots dans le calembour sont utilisés de façon indépendante. Le premier mot « homme » signifie son acception habituelle et le deuxième mot « sessuel » bien qu'il ne soit pas un mot normatif se rapproche beaucoup du terme sexuel à cause de sa phonétique. Le jeu du calembour réside dans la décomposition du terme homosexuel en deux mots différents mais qui, à cause de leur position structurale, fait allusion au mot homosexuel. Qui plus est, le contenu de cette histoire des deux hommes qui poussent une voiture d'enfant confirme que Carrier voulait évoquer cette idée d'homosexualité. Si on traduit ce jeu de mot justement comme « homosexuel », on peut interpréter la situation ainsi: les villageois affirment que la cause de l'homosexualité réside dans le déménagement de leurs enfants à la ville. Cette affirmation paraît ridicule et donc, suscite le rire.

Mais quelle est la différence entre le mot d'esprit et le jeu de mots? Il semble que dans ce travail, il n'y ait pas de distinction entre les deux et qu'ils soient utilisés de façon indifférenciée. Néanmoins, la question de faire une distinction entre le mot d'esprit et le jeu de mots a été soulevée et discutée par plusieurs théoriciens. K. Fischer, par exemple, sépare très nettement les calembours, une forme de mot d'esprit, des jeux de mots.<sup>44</sup> « Le calembour est le mauvais jeu de mots, car il ne joue pas avec le mot en tant que mot, mais en tant que sonorité. Le jeu de mots, au contraire, part de la sonorité du mot pour entrer ensuite dans le mot lui-même ». À rebours, Freud dit que « dans le jeu de mots aussi, le mot n'est qu'une image évoquée par une sonorité à laquelle s'attache tel ou tel sens ».<sup>45</sup> Freud suggère que les jeux de mots proprement dits ne sont qu'une technique du mot

---

<sup>43</sup> Freud, Sigmund. *Mot.* p. 104.

<sup>44</sup> Freud, Sigmund. *Mot.* p. 78.

<sup>45</sup> Freud, Sigmund. *Mot.* p.107.

d'esprit et que le calembour est une sous-catégorie dans les jeux de mots proprement dits. Pour lui, le jeu de mots est une variété du mot d'esprit.

Pour ce qui concerne ce travail, l'analyse portera sur le mot d'esprit ou le jeu de mots comme étant une seule et même chose, sans distinction, et celle-ci étant une catégorie du mot d'esprit. De ce fait, on va considérer les jeux de mots selon la définition freudienne. Revenons à l'analyse littéraire des jeux de mots dans le roman *La Guerre, Yes sir!*

Les déformations des prières sont à la fois comiques et tragiques. La prière est déformée par les préoccupations des villageois. L'inconscience rend ces jeux de mots comiques mais cette même inconscience les rend aussi tragiques parce qu'on voit que leur pratique religieuse n'est qu'une performance théâtrale. Ils ne sont pas vraiment et complètement dévoués à la religion catholique, mais ils font semblant de l'être.

Quelle est la nature comique des jeux de mots? Pourquoi ritait-on de ce que disent les villageois? On rit de ces jeux de mots parce qu'ils révèlent la vraie nature et le caractère de ces personnages. On rit parce que leurs désirs, leurs aspirations, leurs soucis les plus importants sont dévoilés à leur insu. En discernant ces jeux de mots, le lecteur découvre un aspect de la personnalité des personnages que n'est pas montré directement. Cette révélation donne une raison au lecteur de rire parce qu'il a découvert leurs pensées inconscientes. Le mot d'esprit fait ressortir quelque chose de caché. Ce qui est caché, c'est-à-dire, les pensées et les désirs inconscients, sont mis en lumière par la compréhension du mot d'esprit. Dans les deux exemples cités, c'est l'inconscient qui a été dévoilé. C'est là le but de la psychanalyse en tant que science. Elle consiste à découvrir l'inconscient dans la vie psychique. Cela explique la raison pour laquelle la

psychanalyse a accordé autant d'importance aux mots d'esprit. Le mot d'esprit est, selon Freud, une formation inconsciente. Mais pourquoi la révélation de l'inconscient est-elle si comique? C'est que, d'une façon générale, l'inconscient incite toujours à rire, parce que ce que l'individu ne croit pas connaître, donc ses pensées inconscientes, surgit de façon involontaire. On pourrait dire que l'ensemble des pensées inconscientes de la vie psychique se conduit de façon presque indépendante. « Le rire est le résultat d'un processus automatique qui n'est devenu possible qu'une fois que notre attention consciente a été tenue éloignée ». <sup>46</sup> On pourrait dire que le comique est provoqué par cette réaction involontaire et inattendue.

Avant de conclure notre analyse sur la rivalité et sur l'hostilité chez Roch Carrier il faudrait mentionner sans doute le rôle que joue la satire. La satire est un mot qui peut avoir différents sens. On pourrait faire une liste des définitions de la satire selon tous les grands dictionnaires, et chacun expliquerait ce mot d'une manière légèrement différente. La meilleure explication découlera de l'analyse de la satire dans un cadre littéraire appliqué directement aux œuvres de Roch Carrier. On a découvert que la rivalité et l'hostilité surgissent chez Roch Carrier par des stéréotypes. Un stéréotype est une opinion généralisée, souvent peu réaliste et bien moqueuse. On voit bien le lien que fait Roch Carrier en utilisant des stéréotypes pour en faire la satire des groupes ethniques. La satire souvent crée le comique. Hodgart souligne ce fait dans son étude de la satire : « La satire, bien qu'elle traite souvent des réalités les plus cruelles de notre vie, est destinée à nous faire rire ou sourire. Le sourire, dit-on, est un rire plus discret, inhibé par les bonnes manières ou incomplètement justifié par la situation ». <sup>47</sup> Se moquer des valeurs, des

---

<sup>46</sup> Freud, Sigmund. *Mot*. p. 280.

<sup>47</sup> Hodgart, M. *La Satire*. Paris : Hachette, 1969. p. 107.



croyances et de la vie en générale est une façon de faire rire les gens. Avec la satire on se moque de la vie et on la rend ridicule et pas sérieuse. Hodgart continue sa réflexion : « pour être classé satire, un travestissement doit contenir une attaque directe contre le vice ou la folie, il doit contenir des brocards dirigés contre tel ou tel individu ou des commentaires critiques et agressifs portant sur la vie politique ou sociale ». <sup>48</sup>

L'exemple déjà cité, de la vache effrayée qui ne pourrait pas donner du lait pour nourrir les petits Canadiens français, <sup>49</sup> rend la vie ridicule et pas sérieuse. La satire humoristique met en contraste la normalité contre l'absurdité de la vie. Roch Carrier incorpore dans ses romans la satire des rites religieux, politiques et comme on verra dans le chapitre suivant, la satire des rites sexuels. Avec les jeux de mots comme « Marie, pleine et grasse » et « Seigneur avez-vous? », on a vu la satire de la religion. La satire anticléricale produit une foule d'émotions chez le lecteur, parce qu'elle attaque une institution sociale qui était auparavant le centre du pouvoir de la société. La répétition des images liées à l'animalité ridiculise les Canadiens français en tant que groupe et culture indisciplinées. Les fautes de raisonnement insistent sur le niveau inférieur d'intellect et d'esprit de ce groupe ethnique. On voit que ces exemples, identifiés comme stéréotypes, font à la fois la satire des valeurs, des mœurs et des normes de la société canadienne-française.

Finalement, on a vu que les stéréotypes chez Roch Carrier exposent l'hostilité entre les Anglais et les Canadiens français. Ces stéréotypes, bien qu'ils présentent une tendance hostile, se présentent de manière comique. L'ignorance, la bêtise et le non-sens ne sont que quelques-uns des éléments qui provoquent l'humour. Ces mêmes éléments,

---

<sup>48</sup> Hodgart, M. *La Satire*. Paris : Hachette, 1969. p. 31.

<sup>49</sup> Voir p. 19 pour la citation exacte.

pourtant, peuvent susciter des sentiments d'effroi ou de trouble. Roch Carrier veut présenter la rivalité et l'hostilité mais il le fait en utilisant des techniques de représentation du comique, telles que l'utilisation des jeux de mots. En outre, tous ces exemples d'hostilité présentés de manière comique sont formés d'une comparaison qui fait un groupe avec l'autre. C'est le rire qui est provoqué par le *comique de comparaison*.

Lorsque la différence de niveau qui existe entre la dépense d'abstraction des deux choses comparées augmente, lorsque quelque chose de sérieux et d'étranger, en particulier quelque chose de nature intellectuelle ou morale, se trouve mis en comparaison avec quelque chose de banal et de bas, la comparaison devient comique.<sup>50</sup>

Ce n'est pas toute comparaison qui est comique mais il faut que cette comparaison consiste en une mise en évidence de deux raisonnements complètement opposés, l'un cohérent et l'autre absurde ou commun. Le comique de comparaison se réduit donc à un cas de rabaissement et de dégradation.<sup>51</sup> En outre, cette hostilité se manifeste par le rabaissement et l'avilissement d'un groupe par rapport à un autre. C'est aussi par le comique de comparaison qu'on peut expliquer les propriétés tragiques qui ressortent de ces mêmes situations.

---

<sup>50</sup> Freud, Sigmund. *Mot.* p. 369.

<sup>51</sup> Freud, Sigmund. *Mot.* p. 370.

## CHAPITRE II

---

### Sexualité

Le thème de la sexualité revient constamment dans le roman *La Guerre, Yes sir!*

La sexualité est aussi un élément important de la psychanalyse. Avant d'aborder ce thème, il faudrait clarifier la notion de sexualité. Ce terme a pour chaque école psychanalytique une connotation légèrement différente. Selon Freud, la notion de sexualité ne se laisse pas définir facilement. Freud estime qu'il faut différencier le concept de sexuel et le concept de génital parce que le terme sexuel entraîne plusieurs activités que n'ont pas de rapport avec les organes génitaux. Il suggère que la définition du « sexuel » doit inclure plusieurs aspects du plaisir dans l'acte sexuel lui-même, sans négliger l'intention de (se) procurer une jouissance à l'aide du corps ou des organes génitaux. D'ailleurs, il ne faudrait pas exclure de la définition les actes qui n'ont pas pour but la procréation, mais qui ne sont pas moins de nature sexuelle, comme la masturbation ou le baiser.<sup>52</sup> Il est clair que la définition de la sexualité peut poser certaines difficultés.

*Le Dictionnaire de la psychanalyse* précise que :

le sexuel ou la vie sexuelle chez Freud est la vie libidinale qui pose l'articulation du sexuel et de la vie psychique prenant en compte la dimension de l'inconscient, de l'infantile. C'est dire que, pour la psychanalyse, le sexuel est d'emblée « psychosexuel ».<sup>53</sup>

Le sexuel joue un rôle central dans la psychanalyse, comme il est le noyau de plusieurs théories psychanalytiques. Le sexuel se présente comme source de plusieurs désirs et il est l'objectif de la recherche pour la satisfaction. Les premières découvertes de Freud sur

---

<sup>52</sup> Freud, Sigmund. *Introduction*. p. 283.

<sup>53</sup> Chemama, Roland, Vandermersch, Bernard. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Larousse, c1998. p. 393.

l'hystérie montrent que le sexuel est au centre d'un traitement psychique qui se rapporte à l'étude de l'hystérie et à l'étiologie sexuelle des névroses. Un article explique que par ce traitement, « on poursuit les symptômes hystériques jusqu'à leur origine, qu'on trouve toutes les fois dans un événement de la vie sexuelle du sujet bien propre à produire une émotion pénible ». <sup>54</sup> En explorant le sexuel chez Roch Carrier, ce chapitre montrera aussi les diverses fonctions du sexuel dans les théories de la psychanalyse.

Dans cette partie, je poursuivrai mon analyse psychanalytique de l'humour là où le sexuel se présente. Je consacrerai cette partie au comique du sexuel et de l'obscène. Je tenterai de comprendre pourquoi les situations sexuelles et le langage sexuel déclenchent le rire et comment cet humour révèle l'inconscient des personnages.

### **Comique de situation**

Abordons quelques exemples chez Roch Carrier où la notion de « sexuel » se présente. Analysons, par exemple, l'humour qui résulte d'une situation. Dans plusieurs des exemples suivants, l'humour prend la forme de l'ironie. D'abord, intéressons-nous à la scène d'Amélie et ses deux amants. On verra que le rapport amoureux qu'Amélie entretient avec son époux Henri et son amant Arthur produit des situations comiques. Les trois vivent sous le même toit. La situation comique ressort du fait que Henri et Arthur se relayent pour coucher avec Amélie.

C'était mon tour de coucher avec toi, ce soir, gémit-il. Toi, lança Amélie, tais-toi, tu empêches les enfants de dormir. C'est mon tour ce soir... Tu auras ton tour. Va te coucher. Ce n'est jamais mon tour, protesta Henri. Es-tu ma femme ou tu n'es pas ma femme? <sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Robert, Marthe. *La Révolution psychanalytique*. Paris : Payot, 1964. p.123.

<sup>55</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 11.

Il n'est pas commun de voir une femme et ses deux amants vivre ensemble. Le fait que les habitudes sexuelles des deux amants avec Amélie sont encadrées par un horaire paraît absolument ridicule. Selon les valeurs et les croyances du vingtième siècle, quand on voit une épouse avec quelqu'un d'autre que son mari, on interprète cette situation d'infidélité et d'adultère comme étant délicate. Puisque la vie conjugale d'Amélie ne se déroule pas de façon habituelle, le spectateur reste étonné par le comportement et la manière de vivre d'Amélie. Elle parle ouvertement à son mari de son rapport sexuel avec son amant Arthur, et Henri en semble moins offusqué que par le fait qu'il n'est pas traité en égalité par rapport à l'amant. Henri ne s'intéresse qu'à satisfaire son désir érotique et ne voit pas la situation de ce ménage à trois comme menaçante ou humiliante. Son désir sexuel semble l'emporter sur la situation insolite du couple marié. Un effet de surprise se produit chez le spectateur, et cet étonnement engendre une situation comique. D'ailleurs, le fait que le désir sexuel aveugle Henri dans une situation plus ou moins grave concernant son mariage produit des effets comiques.

Voyons encore une autre situation comique dans *La Guerre, Yes sir!* Le lecteur assiste souvent aux expériences sexuelles de Bérubé et de sa femme Molly. Molly et Bérubé assistent aux funérailles de Corriveau. Ce soir-là, il y a une grosse tempête de neige et la mère Corriveau propose à Bérubé et à sa femme de rester à coucher dans la chambre de leur fils décédé, puisqu'il n'a plus besoin du lit. Bérubé accepte sa proposition et ils passent la nuit dans la chambre du petit Corriveau mort. Pendant la nuit, le couple fait l'amour plusieurs fois, ce qui peut sembler surprenant. Ils couchent dans la maison de quelqu'un d'autre, pendant les funérailles qui se déroulent au rez-de-chaussée, et de plus, ils sont dans le lit du décédé. Ces détails suscitent l'étonnement, parce que

l'acte amoureux ne se déroule pas dans des circonstances habituelles. Le rôle de l'habitude dans la théorie psychanalytique peut se comprendre par son rapport à l'inconscient. Les habitudes sont des réactions automatiques, irréfléchies et involontaires. L'individu ne se rend pas compte de ses habitudes puisqu'elles sont automatiques. On exécute des actions habituelles sans le savoir, voire inconsciemment. L'exemple précédent suggère que le lieu où Bérubé et Molly font l'amour est inhabituel. Par circonstances habituelles, on désigne un lieu commun et naturel, où l'on ferait l'amour sans réfléchir ou penser à la situation environnante. Dans cet exemple, on voit bien que le couple est conscient de ces circonstances menaçantes de la mort. En effet, ce sont ces circonstances mêmes qui les rendent encore plus prêts à faire l'amour dans cette ambiance funèbre. Bérubé se rend compte de son comportement égoïste: « Corriveau ne doit pas aimer que nous nous amusions à faire l'amour dans son lit ». <sup>56</sup> D'ailleurs, la citation suivante suggère que Molly n'ignore pas la situation émouvante au rez-de-chaussée mais que c'est cette situation même qui l'incite à faire l'amour.

Molly, de toute sa bouche, baisa la bouche endormie, elle aurait voulu lui arracher son souffle, Bérubé s'agita un peu, Molly sentait sa chair s'éveiller, s'arracher au sommeil, elle soupira : - Darling, let's make love. J'ai peur que tu meures aussi. Bérubé remua, grogna, péta. - Let's make love. J'ai peur que tu meures aussi. Bérubé remua, grogna péta. - Let's make love, please! Bérubé roula sur Molly. C'est la mort qu'ils poignardèrent violemment. <sup>57</sup>

On voit comment ce que dit Molly peut susciter le rire. La répétition du mot péter contribue à l'humour de cette situation. De plus, la sottise de son expression extraordinaire et la raison que Molly donne pour vouloir faire l'amour (elle a peur qu'il meure aussi) produit un effet comique. En revanche, les circonstances qui préparent l'acte

---

<sup>56</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 54.

<sup>57</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 70.

de faire l'amour sont la raison principale qui fait qu'un effet dramatique se produit. Si l'acte amoureux se situait dans d'autres circonstances moins sérieuses et plus ordinaires, la situation ne produirait aucun effet comique. Le contraste entre la scène des gens qui prient et peinent pour le jeune soldat mort au rez-de-chaussée et Bérubé et sa femme qui s'amuse à faire l'amour au premier étage est émouvant. On pourrait conclure par ces exemples que le sexuel crée un effet comique lorsqu'il se présente dans des circonstances ou dans une situation dramatique. C'est seulement par rapport à ces circonstances que le plaisir humoristique peut se manifester. Le spectateur jouit de cette situation parce que c'est la tendance de l'inconscient de se procurer du plaisir et non pas de se peiner ou de s'affliger. Cela révèle que les processus inconscients sont à la base du comique chez le spectateur ou chez le lecteur lorsque celui-ci se voit menacé par une situation dramatique. C'est l'inconscient qui transforme cette situation tragi-comique en une source de plaisir.

Suivons deux exemples très similaires qui montrent le désir sexuel et l'impatience qui l'accompagne. D'abord, prenons la scène où Amélie est dans la cuisine en train de préparer le repas. Soudain, elle appelle son mari Henri pour qu'il descende du grenier, parce qu'elle a envie de faire l'amour :

Amène-toi, j'ai besoin de toi. – Pourquoi? Répéta Henri, peu convaincu. – Déshabille-toi et viens! – Ce n'est pas mon tour, dit-il en baillant. Je ne veux pas profiter de l'absence d'Arthur.<sup>58</sup>

Ce discours montre l'impatience d'Amélie et son incapacité de contrôler son désir sexuel. Elle ne peut pas attendre Arthur et elle oblige son mari à faire l'amour, malgré le fait que c'est le tour d'Arthur. Cette forte envie de jouissance sexuelle renvoie à la notion de « libido » dans la terminologie psychanalytique. Le terme « libido » est d'origine latine et

---

<sup>58</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 42.

signifie « désir », « envie »<sup>59</sup>, et tel que Freud en fait usage il désigne la manifestation dynamique dans la vie psychique de la pulsion sexuelle. La libido est une énergie psychique des pulsions sexuelles qui se traduit par le désir, les aspirations amoureuses, et qui rend compte de la présence et de la manifestation du sexuel dans la vie psychique.<sup>60</sup> Cependant, la théorie de la libido de Jung se distingue de celle de Freud. Jung conçoit la libido également comme une énergie psychique mais qui se manifeste dans toutes tendances et qui ne se limite pas à celles qui sont sexuelles, alors que Freud l'associe uniquement avec le sexuel. Dans ce cas, Amélie cherche à obtenir la satisfaction sexuelle grâce à Henri. Encore, ici, la libido peut se définir comme une pulsion sexuelle qui a pour but d'obtenir le plaisir par les organes sexuels.<sup>61</sup> À l'inverse de l'opinion générale qui confond la sexualité avec la sexualité génitale et qui la rattache aux phénomènes qui se présentent vers l'âge de la puberté, Freud a été le premier à parler d'une sexualité infantile.<sup>62</sup> Freud découvre que même chez les enfants, deux types de pulsions se manifestent : d'abord, il y a les pulsions sexuelles qu'on a déjà reliées à la « libido » et il y a aussi les pulsions qui s'associent aux instincts de l'affection et de l'alimentation. Freud distingue trois périodes de la vie sexuelle. La première période se manifeste de la naissance à environ 4 ans. Dans cette période les pulsions sexuelles viennent des parties du corps appelée *zones érogènes*. Dans cette période, la satisfaction sexuelle se fixe aux lèvres dans l'acte de succion lors de la tétée. Ensuite, l'enfant trouve la satisfaction dans la libération et l'élimination du contenu de son intestin par la région de l'anus. La deuxième période, dite période de latence, est la période où la sexualité est cachée. La

---

<sup>59</sup> Dubois, Jean. *Le grand dictionnaire étymologique et historique du français*. Paris : Larousse, 2005.

<sup>60</sup> Chemama, Roland, Vandermersch, Bernard. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Larousse, c1998. p. 231.

<sup>61</sup> Freud, Sigmund. *Métapsychologie*. Paris : Gallimard, 1968. p. 24.

<sup>62</sup> Freud, Sigmund. *Trois Essais sur la sexualité*. Paris : Gallimard, 1962.



dernière période est celle de la puberté. Cette période se caractérise par la maturation sexuelle des organes génitaux et par tout autre changement physique et psychologique.

Le but sexuel de la pulsion chez l'enfant consiste dans la satisfaction obtenue par l'excitation appropriée de telle ou telle zone érogène. Il faut que l'enfant ait éprouvé la satisfaction auparavant pour qu'il désire la répéter, et nous devons admettre que la nature a fait en sorte que la connaissance d'une telle satisfaction ne soit pas laissée au hasard.<sup>63</sup>

Dans les trois romans de Carrier à l'étude dans ce travail, il n'y a pas d'enfants. La sexualité infantile, donc, n'est pas explicitement montrée dans sa fiction. On voit plus les pulsions sexuelles qui se manifestent dès l'âge de la puberté jusqu'à la vieillesse. Cependant, il est important de retenir que la fonction de la libido et la recherche du plaisir existent chez l'individu dès sa naissance.

Ce détour par la théorie de la sexualité de Freud a été important car il explique la fonction et le développement de la libido chez l'individu. Revenons à notre analyse. Si on prend un autre exemple, celui de Bérubé, on remarque cette même envie sexuelle qui ne peut pas être repoussée. Ce désir incontrôlable devient comique. Le philosophe Henri Bergson est bien loin de soutenir la théorie psychanalytique mais on pourrait s'appuyer sur ses théories du comique. Bergson identifie ce type d'humour au comique de caractère. Cette forme de comique est représentée par le caractère comique d'un individu qui est produit par un défaut de caractère. Cette imperfection est comique, mais comme on le verra par des exemples, ce défaut peut être perçu comme dramatique. Poursuivons l'exemple de Bérubé. Bérubé emmène sa femme Molly à son petit village. En marchant vers le village, pris dans une tempête de neige, il ne pense à rien d'autre qu'au plaisir sexuel que Molly lui a donné. Il essaye de se distraire de la tentation de sauter sur Molly

---

<sup>63</sup> Freud, Sigmund. *Trois Essais sur la sexualité*. Paris : Gallimard, 1962. p. 78.

en pensant à autre chose comme à une vache, au naufrage d'un grand bateau et à la moustache d'Hitler. La seule chose qu'il voit devant ses yeux est Molly toute nue. L'humour de cette situation ressort du fait que Bérubé ne peut pas réprimer son excitation sexuelle et il se comporte comme un jeune homme inexpérimenté qui voit une femme pour la première fois. Ce défaut de caractère, cette façon naturelle mais sans doute exagérée de regarder sa femme Molly, est ce qui rend ce passage drôle. Cependant, cette manière ridicule de réagir devant une femme suggère le défaut de l'être humain, puisqu'il n'a pas de contrôle sur ses propres actions. Le défaut ou la faiblesse de Bérubé est de nature sexuelle. Il ne peut pas contrôler ses actions face à la force de la libido, parce que cette force provient de l'inconscient. Les pulsions sexuelles déclenchent chez l'individu, des mouvements automatiques et incontrôlables. Cependant, ces désirs sexuels peuvent être diminués ou refoulés. Le refoulement est le retrait de l'investissement d'énergie (ou de la libido, s'il s'agit de pulsions sexuelles, comme dans ce cas).<sup>64</sup> Une définition plus détaillée tirée du *Dictionnaire de la psychanalyse* décrit le refoulement ainsi :

Un processus de mise à l'écart des pulsions qui se voient refuser l'accès à la conscience. Il existe pour Freud deux moments logiques du refoulement : le refoulement originaire et le refoulement proprement dit. Le refoulement originaire est la mise à l'écart d'une signification qui, en vertu de la castration, se voit refuser la prise en charge par le conscient de la signification symbolique supportée par le phallus, objet imaginaire. Dans l'après coup intervient le refoulement proprement dit, le refoulement des pulsions orales, anales, scopiques, invocantes, c'est à dire de toutes pulsions liés à des orifices réels du corps. Le refoulement originaire les entraîne à sa suite en les sexualisant. Il exige leur mise à l'écart.<sup>65</sup>

Bérubé essaye de ne pas penser à Molly pour réprimer son envie sexuelle. Bérubé essaie de refouler cette pulsion. Cependant, il ne supprime pas cette envie, mais il essaie de ne

---

<sup>64</sup> Freud, Sigmund. *Métapsychologie*. Paris : Gallimard, 1968. p. 58.

<sup>65</sup> Chemama, Roland, Vandermersch, Bernard. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Larousse, c1998. p. 362.

pas le faire échapper de l'inconscient. C'est exactement ce en quoi consiste le mécanisme de refoulement que Freud élabore dans ses analyses. Freud suggère que « l'essence du processus de refoulement ne consiste pas à supprimer, à anéantir une représentation représentant la pulsion, mais à l'empêcher de devenir consciente. <sup>66</sup> La force de pouvoir refouler une pulsion existe dans chacun de nous.

Lorsqu'on parle de la sexualité en psychanalyse, la notion de perversion ne manque pas de l'accompagner. Ce qui est perversion est le processus sexuel anormal. C'est en effet ce qui constitue la normalité du but sexuel que définit la perversion. Selon Freud, si « l'on considère comme le but sexuel normal l'union des parties génitales dans le coït »<sup>67</sup>, tout acte sexuel qui n'a rien à voir avec les parties génitales n'est plus normal et devient donc « perversion ». Freud divise les perversions en deux catégories : elles sont des « transgressions anatomiques quant aux parties destinées à accomplir l'union sexuelle »; et, elles sont des « arrêts à certains rapports intermédiaires qui, normalement, doivent être franchis rapidement pour atteindre le but sexuel final. » Ce dernier se caractérise par toutes les conditions qui empêchent ou éloignent la réalisation du but sexuel normal.

Ces deux exemples montrent le fonctionnement de la libido chez l'individu qui, en résumant, est une forte pulsion sexuelle qui cherche la satisfaction. Les cas de Bérubé et d'Amélie démontrent le processus du refoulement qui consiste à réprimer une pulsion sexuelle. Ces deux exemples montrent la nature comique et aussi dramatique de ce désir ou de cette pulsion sexuelle et comment l'individu réagit devant elles.

---

<sup>66</sup> Freud, Sigmund. *Métapsychologie*. Paris : Gallimard, 1968. p. 65.

<sup>67</sup> Freud, Sigmund. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. Paris : Editions Gallimard, 1962. p. 34.

Une autre situation montre la force de séduction de Molly. La soirée des funérailles, Molly et Bérubé ont accepté l'invitation à passer la nuit chez les Corriveau. Molly, qui dormait au premier étage, décide de descendre au rez-de-chaussée où demeurent les autres. Elle descend l'escalier dans une robe de toile, attire le regard de tous et gagne le cœur des hommes. Sa robe transparente laisse paraître son corps nu. Les hommes ont du plaisir sexuel en regardant Molly. Ce type de comique est constitué par la mise à nu. Cette situation crée un effet comique parce que les hommes sont absorbés par leur plaisir de regarder un corps nu. Freud suggère de même que :

Le domaine du sexuel et de l'obscène fournit un très grand nombre d'occasions de gain de plaisir comique à côté de celui dont l'excitation sexuelle est empreinte, dans la mesure où l'être humain peut-être montré dans sa dépendance vis-à-vis de ses besoins corporels...<sup>68</sup>

La notion de fantasme en psychanalyse est d'une importance suprême ici. Le fantasme est selon Freud « la représentation, scénario imaginaire, conscient (rêverie), préconscient ou inconscient, qui implique un ou plusieurs personnages et qui met en scène de façon plus ou moins déguisée un désir. »<sup>69</sup> La représentation mentale des pulsions sexuelles se fait sous forme d'images stimulées par la transparence du vêtement de Molly. « Il ne fait aucun doute que l'envie de voir les parties sexuelles dénudées constitue le mobile originel de la grivoiserie... L'inclination qui nous porte à regarder les choses particulières au sexe quand elles sont dénudées est l'une des composantes originelles de notre libido. »<sup>70</sup> La transparence incite aux hommes de faire la devinette en regardant Molly se promener à demi nue. Le corps fantasmatique de Molly se forme par l'incitation pulsionnelle.

---

<sup>68</sup> Freud, Sigmund. *Mot.* p. 389.

<sup>69</sup> Chemama, Roland, Vandermersch, Bernard. *Dictionnaire de la psychanalyse.* Paris : Larousse, c1998. p. 130.

<sup>70</sup> Freud, Sigmund. *Mot.* p. 190.

Voilà un ensemble de situations qui présentent le comique du sexuel et de l'obscène. Passons maintenant au comique qui résulte d'un discours.

### **Comique du discours**

Avant d'analyser le comique du discours chez Roch Carrier, je voudrais noter que le comique du discours n'est pas équivalent au comique de mots, voire au mot d'esprit, car on ne fait pas souvent cette distinction. Dans cette partie, j'analyserai le comique qui résulte d'un discours de contenu sexuel. Comme le sexuel et l'obscène produisent l'humour de situations, ils provoquent aussi le rire à l'écoute de certaines expressions ou raisonnements oraux. « Rappelons-nous que le mot d'esprit montre à l'auditeur un double visage, qu'il le contraint à avoir deux conceptions ». <sup>71</sup> La compréhension de ce double visage est ce qui crée le comique. En revanche, le « comique du discours » n'est plus qu'une expression verbale de la pensée de nature comique. Ainsi, on voit que la sexualité se présente même dans les discours des personnages. Le langage sexuel se présente sous forme de petites histoires, de blagues ou de simples conversations entre les personnages, et crée des effets comiques dans le texte de *La Guerre, Yes sir!*. Le premier exemple s'ancre dans une blague racontée par un villageois aux funérailles de Corriveau. Ce villageois raconte l'histoire d'une jeune fille qui est venue chez lui et qui lui a demandé de traire une vache. Le villageois laisse la jeune fille s'occuper de la vache et quand il revient, il la voit chatouiller du bout de ses doigts les pis. Le villageois a dit : « Veux-tu me dire ce que tu fais là? – Je les fais durcir, mon oncle! Répond la fille ». <sup>72</sup> Ce type de blague sexuelle crée un effet comique dans un tel roman de guerre et de mort.

---

<sup>71</sup> Freud, Sigmund. *Mot*. p. 376.

<sup>72</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 63.

Cependant, un discours sexuel de ce genre n'est pas adéquat au lieu où il est prononcé. Le villageois raconte cette blague à Anthyme (le père du défunt) aux funérailles de son fils. Le comique de la blague peut être subitement changé en drame si on prend en considération les circonstances dans lesquelles un tel discours est exprimé. Pour que le langage sexuel soit comique, il faut des conditions particulières. D'abord, il faut tenir compte de l'état d'esprit et de l'humeur de l'individu qui entend le discours sexuel. Ainsi, la première condition s'applique à l'individu. Ensuite, il faut garder à l'esprit l'endroit et la situation qui agissent comme une clôture du discours sexuel. Tout discours doit être prononcé en un lieu précis et dans une situation donnée. La deuxième condition concerne donc les circonstances de l'humeur. Dans son analyse du comique et des mots d'esprit, Freud précise à ce sujet que les circonstances jouent un rôle important dans le développement de l'humeur. Sa réflexion, pourtant, ne considère que la condition de l'individu. Freud détermine qu'il y a deux catégories de comique, l'une qui est l'inéluctablement comique ; et l'autre qui ne l'est qu'occasionnellement. Pour cette dernière catégorie, Freud considère comme essentielles certaines conditions déterminantes pour que le comique se produise. Une de ces conditions prend en compte la perturbation du comique, qui fait que pour certains la même situation comique ne suscite pas le rire :

Les affects, la disposition d'esprit et l'attitude de l'individu présent dans le cas correspondant permettent de comprendre que le comique apparaît ou disparaît selon le point de vue propre à chaque personne en particulier, et qu'il n'existe un absolument comique que dans des cas d'exception.<sup>73</sup>

Cela explique la raison pour laquelle une situation ou un discours peut avoir des tendances comiques pour quelqu'un mais être émouvants pour d'autres. Dans l'exemple

---

<sup>73</sup> Freud, Sigmund. *Mot.* p. 386.

qu'on vient de citer de *La Guerre, Yes sir!*, l'endroit, l'événement et la situation des funérailles font qu'un tel discours semble dramatique. De plus, la disposition d'esprit d'Anthyme fait qu'il retient la blague comique ou non. Sans doute n'est-t-il pas dans une disposition pour rire. Cependant, pour les lecteurs, la situation change. C'est la disposition à rire et les circonstances du lecteur qui contribuent à l'humour.

Considérons encore un autre exemple, celui de la scène de Joseph et de sa femme.<sup>74</sup> Joseph se sectionne la main pour ne pas aller à la guerre, et sa femme, Mme Joseph, le considère comme un lâche parce qu'il n'a pas le courage d'aller faire la guerre et protéger son pays. Il semble que le seul souci de Mme Joseph soit de coucher avec un homme qui n'a qu'une main. « La vie est pénible, avait-elle dit, les larmes aux yeux, vous mariez un homme et vous vous apercevez que vous couchez avec un infirme. Dans mon lit qu'est-ce que mon Joseph fera avec son moignon? ».<sup>75</sup> L'humour qui ressort de ce qu'elle dit semble être soulevé de façon inconsciente. Elle n'essaie pas d'être comique mais, par contre, elle est vraiment bouleversée par l'événement tragique qui touche son mari. On trouve comique qu'elle exprime une idée de nature sexuelle d'une manière sérieuse. En fait, ce qu'elle dit a aussi un air égoïste vu l'événement désagréable vécu par son mari dont elle ne retient que les conséquences pour sa vie sexuelle. Dans *Métapsychologie*, Freud établit un lien entre le narcissisme et le rêve. Le narcissisme n'est pas ce qui dirige le rêve, mais c'est la fonction de la libido qui gouverne le rêve.

Narcissisme et égoïsme se recouvrent en effet; le mot « narcissisme » ne fait que souligner que l'égoïsme est aussi un phénomène libidinal, ou bien, pour s'exprimer autrement, le narcissisme peut être défini comme le complément libidinal de l'égoïsme.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 30.

<sup>75</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 30.

<sup>76</sup> Freud, Sigmund. *Métapsychologie*. Paris : Gallimard, 1968. p. 127.

La théorie de Freud aide à comprendre l'égoïsme de Mme Joseph. C'est sa force libidinale qui produit cet effet narcissique. Cette force libidinale ne dirige pas ses rêves mais elle dirige sa vie réelle. Le souci de madame Joseph s'est échappé de l'inconscient pour se produire dans ses discours conscients. Pour mieux suivre cette idée, il faudrait ici recourir à la théorie des rêves de Freud. Dans *Le rêve et son interprétation*<sup>77</sup>, Freud expose sa méthode d'analyse des rêves et précise que le rêve est, en fin de compte, la réalisation d'un désir. Selon lui, le désir, la crainte, le souci s'échappent de l'inconscient pour pénétrer le conscient et forme le « contenu manifeste ». Freud distingue deux parties du rêve. La première partie qui est *le contenu manifeste* se compose principalement d'images et plus rarement d'idées. Cette partie est, strictement, ce que le rêve raconte. La deuxième partie, *les idées latentes*, se compose de mots et d'idées et elle est la partie qui est cachée et que le psychanalyste veut rendre accessible par l'analyse du rêve manifeste. Freud précise que « le rêve est l'accomplissement (camouflé) d'un désir (refoulé) ».<sup>78</sup> Le discours de Madame Joseph est comique malgré le fait que l'événement dont elle parle est dramatique. Mme Joseph ne rêve pas, mais la théorie des rêves de Freud aide à comprendre la nature comique de son discours. Comme « le rêve est l'accomplissement (camouflé) d'un désir (refoulé) »<sup>79</sup>, de même le discours de Mme Joseph est un désir ou une pensée refoulée qui se produit oralement. On pourrait donc substituer dans la citation de Freud le mot rêve par le mot discours. On déduit que le rêve et le discours ont la même technique de représenter un désir ou une pensée inconsciente sans le savoir. On trouve comique ce que dit Mme Joseph parce que son souci n'est pas l'invalidité de son mari,

---

<sup>77</sup> Freud, Sigmund. *Rêve*.

<sup>78</sup> Freud, Sigmund. *Sigmund Freud présenté par lui-même*. Paris : Gallimard, 1984. p. 75.

<sup>79</sup> Freud, Sigmund. *Sigmund Freud présenté par lui-même*. Paris : Gallimard, 1984. p. 75.



mais bien le souci de sa vie sexuelle. De plus, le dévoilement de son inconscient ou du souci de sa vie sexuelle semble aussi comique. Le discours de Mme Joseph est le produit de son inconscient. Freud affirme que, d'une façon générale, « toute mise en évidence de telles choses inconscientes produit sur nous un effet comique ».<sup>80</sup> Cela expliquerait la raison pour laquelle cette révélation de son inconscient suscite le rire.

Voyons le roman *Floralie, où es-tu?* Anthyme, dès le début de son voyage de noces, ne peut pas résister à sa forte envie sexuelle pour sa nouvelle femme. Floralie, par contre, est effrayée et ne veut pas se donner à son mari. Faisant suite à une grande résistance à l'accomplissement de l'acte sexuel, Floralie finalement cède et devient « officiellement » la femme d'Anthyme. Cependant, ce dernier n'est pas satisfait et content parce qu'il découvre chez Floralie des expériences sexuelles passées. « Il n'y pas eu de sang. J'ai pas vu une seule petite goutte de sang. Ça veut dire que c'est pas la première fois qu'elle reçoit la visite d'un homme. Hostie! »<sup>81</sup> Anthyme insiste sur ce même fait un peu plus loin :

Elle me racontera ce qu'elle voudra, moi je sais une vérité : il y a un mur à enfoncer. Pas un mur de pierres, mais un mur, un mur qu'il faut enfoncer. J'ai pas rencontré de mur. Ça veut peut-être dire qu'il n'y avait pas de mur. Mais, ça se peut pas. Donc, ça veut dire que quelqu'un avant moi a enfoncé le mur.<sup>82</sup>

Ce raisonnement d'Anthyme crée un effet comique. Son discours défectueux suggère son ignorance en ce qui concerne l'éducation sexuelle. Il a appris par ouï-dire qu'il faut du sang pour savoir si la femme est vraiment vierge. Pendant tout le reste du roman, il ne cesse de penser à sa « femme publique »<sup>83</sup>. Cette affirmation fausse et extrêmement crue d'Anthyme crée l'humour. Puisqu'il croit à quelque chose de faux, le lecteur se prend au

---

<sup>80</sup> Freud, Sigmund. *Mot.* p. 307.

<sup>81</sup> Carrier, Roch. *Floralie*. p. 42.

<sup>82</sup> Carrier, Roch. *Floralie*. p. 43.

<sup>83</sup> Carrier, Roch. *Floralie*. p. 48.

jeu et se moque de lui, de son ignorance et de sa bêtise. De nouveau, c'est la bêtise et l'ignorance dont on avait parlé au premier chapitre qui crée le comique. La réaction d'Anthyme face à cette soi-disant découverte de sa femme paraît exagérée. Il se laisse complètement défaire par quelque chose qui n'est pas du tout vrai. Toutefois, ce comportement exagéré d'Anthyme envers sa femme paraît aussi dramatique. Après cette découverte d'Anthyme, celui-ci l'insulte, il la bat et il la traite de prostituée. Ces actes de violence physique et mentale créent une situation délicate et sévère. La conduite méchante et violente d'Anthyme produit sur les lecteurs un effet de pitié et de terreur envers Floralie. La situation qui d'abord fait rire, finit par causer du mal. Cette idée renvoie à la doctrine de la *catharsis* d'Aristote. La catharsis est selon la doctrine aristotélicienne qui décrit l'effet qu'une tragédie produit sur le spectateur. Cet effet est justement caractérisé par des émotions troublées de pitié et de terreur. Or, la catharsis, moins une « purification » qu'une « purgation » des passions, se rattache au sens physiologique. La purgation des passions est la décharge des émotions troublées. Cette décharge procède à un délassement sous forme de plaisir. « L'âme n'y est troublée que pour être finalement apaisée, comme si elle avait trouvé une médication et une catharsis. »<sup>84</sup> Cette idée rejoint la notion psychanalytique développée par Josef Breuer et Sigmund Freud du « traitement cathartique » qui consiste en l'hypnose d'un patient qui fait le récit d'un événement traumatique. Le récit ou le rappel de ce trauma est suivi par la décharge des émotions pénibles, voire cathartiques. « La catharsis se produit alors sous traitement, par l'ouverture de la voie menant à la conscience et par décharge normal de

---

<sup>84</sup> Aristote. *Poétique*. Paris : Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1965 [1932]. p. 17.

l'affect. »<sup>85</sup> En psychanalyse, la notion de catharsis désigne le symptôme d'une pensée refoulée qui vient se manifester dans la conscience.

Comme on l'a vu, la sexualité produit souvent un effet comique. On a analysé le comique de situation et le comique du discours qui se relie aux aspects du corps, du désir sexuel et de l'acte sexuel lui-même. Tout ce qui se rattache au sexuel produit un effet comique parce qu'on associe ces notions à la perversion. La perversion étant tout ce qui est lié au sexuel « anormal », crée le comique parce qu'elle ne se manifeste pas dans une situation commune et dans des circonstances habituelles. La perversion est l'acte de pervertir le sexuel, ou bien de suivre des tendances sexuelles qui ne se rapportent pas au simple acte sexuel lui-même.

D'ailleurs, on a vu aussi comment ces effets humoristiques révèlent l'inconscient des personnages. L'inconscient étant géré par le principe du plaisir et par la révélation de l'inconscient, on découvre aussi le fonctionnement du plaisir. Le plaisir dont on parle dans ce chapitre se rattache au plaisir sexuel. La recherche du plaisir et de la satisfaction sexuelle fait partie de la constitution psychique humaine qui est conduite par la « libido ». Ce plaisir paraît comique parce qu'il surgit dans des situations ou des cas dramatiques où le plaisir personnel ne devrait pas être d'une importance primordiale. La révélation de l'inconscient dominé par le plaisir contribue à cet effet humoristique. Parfois, le plaisir inconscient engendre une forte envie sexuelle incontrôlable qui se produit chez les personnages. Cette envie crée un effet comique parce qu'elle prend le contrôle de l'individu et, par conséquent, l'individu dépend de ses besoins corporels et psychologiques.

---

<sup>85</sup> Freud, Sigmund. "Psychanalyse" et "théorie de la libido". Œuvres complètes, t.16. Paris : PUF, 1991 [1922].

L'étude sur la sexualité a été non seulement utile en ce qui concerne la compréhension de l'œuvre de Roch Carrier mais elle nous a permis d'explorer et de remettre à l'épreuve les théories de la sexualité dans le domaine psychanalytique. Sûrement, Roch Carrier a choisi explicitement d'incorporer cette multitude de scènes sexuelles dans ses romans pour créer un effet de plaisanterie et pour amuser ses lecteurs.

### CHAPITRE III

#### Sur la loi

Dans ce chapitre, on abordera un autre aspect de la psychanalyse. J'analyserai dans les romans de Roch Carrier trois aspects qui se rapportent à la loi et à l'autorité et montrerai comment ils s'intègrent au cadre psychanalytique. Mais d'abord il faudrait clarifier ce que l'on entend par loi. Il ne s'agit pas, dans un premier temps néanmoins, de la loi au sens juridique ni de la loi législative. J'entends la loi comme ce qui comprend les règlements, les ordres et les lois formées par la conscience et par l'esprit. Je m'intéresse plutôt aux *lois morales* ou spirituelles, à ce qu'on nomme « *la loi naturelle* », telle qu'elle est définie dans le *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* de Lalande.

Au point de vue moral la loi naturelle est le principe du bien tel qu'il se révèle à la conscience. La loi morale est l'énoncé du principe d'action universel et obligatoire, auquel l'être raisonnable doit conformer ses actes pour réaliser son autonomie.<sup>86</sup>

En plus, la loi morale ou naturelle est présente en chaque individu. « The natural law, present in the heart of each man and established by reason, is universal in its precepts and its authority extends to all men. It expresses the dignity of the person and determines the basis for his fundamental rights and duties. »<sup>87</sup>

Une autre acception de loi, *la loi d'esprit*, est prise en compte dans ce travail.

Lalande décrit cette loi ainsi :

---

<sup>86</sup> Lalande, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Presses universitaires de France, 1988 [1926], p. 581.

<sup>87</sup> *Catechism of the Catholic Church*. Ottawa: Canadian Conference of Catholic Bishops, 1994. p. 407.

Axiomes fondamentaux auxquels la pensée doit se conformer pour être valide. Les mêmes axiomes, considérés comme appliqués nécessairement par la pensée dans la représentation qu'elle forme du monde extérieur, et par suite comme cadres de cette représentation.<sup>88</sup>

La loi d'esprit est une loi tacite et implicite et elle n'est pas écrite et officielle. Cette loi est inspirée par notre expérience de vie et par notre vie mentale. Elle est formée par la conscience morale et le jugement.

Finalement, on convoquera *la loi divine* et on verra comment elle s'instaure dans l'inconscient du psychisme humain. La loi divine, comme la loi morale, est une loi naturelle, c'est-à-dire une loi qui est intégrée par l'individu de manière spontanée dès son enfance et inspirée par des autorités idéalisées telles que le père. Une loi naturelle ne s'avère pas une exigence forcée et imposée mais plutôt un comportement à suivre qui est choisi et qu'on accomplit « naturellement ». On ne se sent pas obligé de suivre ces règles ou d'obéir à cette loi puisque elle fait partie de la conduite commune de l'être. Pour le croyant, les règles prescrites par Dieu apparaissent comme des faits naturels. La loi divine, donc, ne se présente pas comme une loi explicite, mais elle est le bien selon le jugement moral.

Mais avant d'aborder le roman de Roch Carrier, considérons quelques notions propres à la psychanalyse qui aideront à comprendre comment la loi peut s'inscrire dans une perspective psychanalytique.

---

<sup>88</sup> Lalande, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Presses universitaires de France, 1988 [1926]. p. 585.

## Le Ça, le Moi et le Surmoi

Freud a créé une théorie pour généraliser les processus psychiques conscients et inconscients. Il identifie trois instances psychiques : le ça, le moi et le surmoi. Ces concepts psychanalytiques sont au cœur de la deuxième théorie de l'appareil psychique qu'élabore Freud.<sup>89</sup>

Le « ça » est ce que Freud a identifié dans sa première théorie de l'appareil psychique comme « l'inconscient ». Dans la première théorie, l'inconscient constituait un système indépendant alors que dans la deuxième théorie, l'inconscient est une caractéristique qui qualifie le ça. « Le ça représente aussi le lieu où les exigences d'ordre somatique trouvent un premier mode d'expression psychique, de même les tendances héréditaires, les déterminations constitutionnelles, le passé organique et phylogénétique. »<sup>90</sup> Le ça est la source d'où proviennent toutes les émotions, les pulsions et les désirs. Freud décrit cette instance psychique comme le royaume des passions déchaînées. Le ça est motivé par le principe du plaisir. Freud avance l'idée que toute activité psychique a pour but de procurer du plaisir et d'éviter le déplaisir. Ce processus psychique automatique est géré par ce qu'on nomme le principe du plaisir.<sup>91</sup> En se référant à la définition de la loi morale donnée plus haut, on pourrait conclure que cette loi ne règne pas dans le ça. Ives Hendrick suggère que « the impulses of the id are originally independent of one another... They are not disciplined, attenuated, or controlled by morality, or by fear of consequences ».<sup>92</sup> Ces tendances instinctives ne se

---

<sup>89</sup> La première théorie faisait état du conscient, du préconscient et de l'inconscient.

<sup>90</sup> Chemema Roland, Vandermersch Bernard. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Larousse, 1998. p. 48.

<sup>91</sup> Freud, Sigmund. *Intro*. p. 335.

<sup>92</sup> Hendrick, Ives. *Facts and theories of psychoanalysis*. New York: Knopf, 1958. p. 145.

laissent pas gouverner par le surmoi et agissent indépendamment de lui. Marthe Robert en donne aussi une définition abrégée mais précise :

Le ça ignore la négation, la contradiction, le sentiment de la durée et la notion du temps; bien entendu, il ne connaît pas davantage les jugements de valeur, le bien et le mal, la morale. Tout ce qui n'est pas appartient aux deux autres instances, le Moi et le Surmoi, auxquelles incombent l'organisation et le maintien de la vie psychique.<sup>93</sup>

Voyons maintenant la deuxième instance psychique que Freud a nommée le « moi ». Le moi est équivalent à la conscience mais où s'y développent également des manifestations inconscientes. Le moi est le siège des processus psychiques qui sont engendrés par la condensation des expériences extérieures et sa disposition intérieure, ou bien la personnalité naturelle de l'individu. Le moi reconnaît et gère les exigences du surmoi et les pulsions instinctives qui proviennent du ça. Le moi est médiateur entre le ça et le surmoi. Ives Henrick décrit cette instance :

The mental apparatus which develops the all-important process of reality testing, a capacity pre-eminently characteristic of maturity and conspicuously defective in infancy, in psychosis, and in sleep; it is the function of distinguishing fact from fantasy, wishful thinking from reason. The ego in this way serves the Reality Principle.<sup>94</sup>

Ainsi, l'instance du moi n'est pas aveuglée par le principe du plaisir mais est celle qui s'avère la plus rationnelle puisqu'elle tient compte de la situation réelle. Le principe de réalité est le contraire du principe du plaisir. « Le principe de réalité est un principe réagissant le fonctionnement psychique et corrigeant les conséquences du principe de plaisir en fonction des conditions imposées par le monde extérieur. »<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> Robert, Marthe. *La révolution psychanalytique*. Paris : Payot, 1964. p. 199.

<sup>94</sup> Hendrick, Ives. *Facts and Theories of Psychoanalysis*. New York : Knopf, 1958. p. 147.

<sup>95</sup> Chemema Roland, Vandermersch Bernard. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Larousse, 1998. p. 359.



La dernière topique des trois instances psychiques élaborées par Freud est associée au « surmoi ». Cette instance nous intéresse davantage par son rapport direct avec la loi, le surmoi étant le siège de la morale et du jugement. Le surmoi est formé d'interdits et d'exigences qui proviennent du monde extérieur. La culture et la société sont deux forces qui influencent les exigences du surmoi. L'ordre et la loi régissent le surmoi. Ainsi, le surmoi est comme la loi de la vie mentale. Les interdits psychiques du surmoi ne sont pas innés; ils résultent de l'expérience de la vie. Les fonctions du surmoi sont celles de l'autorité, de la prohibition et de la menace de conséquences.<sup>96</sup> À qui ou à quoi obéit-on? À l'esprit, à la morale, à la façon de concevoir le bien et le mal. Le surmoi agit selon une doctrine manichéenne. Il ne conçoit que le bien et le mal. Cette conception qui est créée par une consigne sociale se déguise en loi. Cette loi ou ces exigences sont tacites et sont inscrites dans l'individu inconsciemment par le monde extérieur.

Le surmoi est l'instance de censure, née de la différenciation précoce du moi, par identification de l'enfant à ses parents et éducateurs (introjection de la menace punitive, culpabilité intérieure). Elle est en conflit fréquent avec le moi qu'elle cherche à contraindre à renoncer à ses pulsions naturelles.<sup>97</sup>

Contrairement aux lois juridiques qui sont imposées par l'autorité de l'autre, la loi morale est une loi créée par soi tout autant qu'elle est influencée par les autres.

C'est un mentor parfois très utile, mais c'est aussi très souvent un traître introduit subrepticement au fond de la conscience morale, un ogre dévorant, un juge impitoyable et terrible, culpabilisant tout élan, freinant, inhibant tout désir, brandissant un code d'interdictions héritées de conditionnements imbéciles.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup>Hendrick, Ives. *Facts and Theories of Psychoanalysis*. New York: Knopf, 1958. p. 150.

<sup>97</sup>Freud, Sigmund. *Essais*. p. 277.

<sup>98</sup>This, Bernard. *La Psychanalyse*. Tournai : Casterman, 1960. p. 214.

Le surmoi est l'instance qui instaure le sentiment de culpabilité, qui freine les désirs les plus ardents, et qui est là comme l'œil veillant à l'obéissance. Le sentiment de culpabilité est engendré par les exigences du surmoi face à des manifestations du moi. Lorsque la conscience morale se sent trahie, le sentiment de punition ou de culpabilité se manifeste.

La culpabilité est alors :

[...] l'expression immédiate de la peur devant l'autorité extérieure, la reconnaissance de la tension entre le moi et cette dernière, le dérivé immédiat du conflit surgissant entre le besoin de l'amour de cette autorité et l'urgence des satisfactions des instincts dont l'inhibition engendre l'agressivité.<sup>99</sup>

### **Le comique de gestes**

Voyons de plus près ce système psychique proposé par Freud en nous servant de sa théorie pour la lecture des romans de Roch Carrier. La vie mentale de l'individu, se composant de trois instances psychiques (le ça, le moi et le surmoi), est de structure assez complexe. Le ça, qui est siège d'énergie et de pulsions, motive le moi à exécuter des actions ou des mouvements qui satisfont aux exigences du ça. Le moi trouve du plaisir à satisfaire les exigences que lui impose le ça. Le moi peut refuser de satisfaire ces besoins à cause de deux sources possibles : le moi aperçoit un obstacle ou un danger provenant du monde extérieur ou il refoule ces exigences à cause des forces intérieures provenant du surmoi. La fonction du moi est d'exécuter des actions provoquées par le ça ou le surmoi, puisqu'il est siège des mouvements. Il arrive parfois que les actions et les mouvements ne soient pas conscients et que ces mouvements se perdent dans le champ inconscient, autrement dit, l'instance du ça. Or, ces mouvements inconscients, souvent, provoquent l'humour. En examinant l'origine du rire et les situations qui provoquent le comique dans

---

<sup>99</sup> Freud, Sigmund. *Psychanalyse*. Paris : Presses universitaires de France, 1973. p. 133.

*Le rire*<sup>100</sup>, Bergson identifie une catégorie du comique nommée *la comédie de gestes*. Bien que Bergson ne se soit jamais réclamé d'un savoir psychanalytique, il est possible de s'appuyer sur ses observations et ses théories de l'humour. En particulier, on se référera à sa catégorisation du comique. La méthode psychanalytique permet d'entrer dans le monde psychique et, ainsi, de comprendre l'humour. Avec la psychanalyse, on essaie d'accéder à la vie mentale de l'individu et de dégager la source du comique dans l'appareil psychique. Bergson sous-tend que la comédie de gestes se manifeste dans les formes, les attitudes et les mouvements. Il décrit ce type de comédie comme « du mécanique plaqué sur le vivant ». Il y aurait une raideur qui s'ajouterait à la mobilité de la vie et ce serait cette raideur même qui ferait le comique. Bergson soutient que « les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique. »<sup>101</sup> Autrement dit, le comique prendrait sa source dans une attitude ou des mouvements involontaires de l'être humain. Ce qui nous intéresse de la comédie de gestes de Bergson est l'aspect involontaire de ce type de comique. Le mécanique ou la raideur se posent sur l'individu à son insu. C'est cette mécanique qui fait exécuter à l'individu des mouvements qui sont automatiques et hors de son contrôle.

Considérons Bérubé, par exemple, lorsque le sergent crie « Attention! » Bérubé qui d'abord allait se battre contre les soldats anglais, finit par les aider. Le mot du sergent paralyse Bérubé. Il pense être soldat, donc il obéit aux ordres du sergent. Cette impuissance de Bérubé semble comique. Ce qui rend ce passage comique, c'est le fait que Bérubé n'a pas de contrôle et de pouvoir sur ces propres mouvements. Les

---

<sup>100</sup> Bergson, Henri. *Le Rire*. Paris : Presses universitaires de France, 1956.

<sup>101</sup> Bergson, Henri. *Le Rire*. Paris : Presses universitaires de France, 1956. p. 23.

mouvements semblent être détachés et séparés de son esprit. Les actions de Bérubé semblent constituer un appareil indépendant qui n'agit pas sous l'influence des instances psychiques. Le comique est produit par la mise en relief de l'automatisme psychique. Bergson affirme que ce n'est pas le changement brusque d'attitude qui fait rire, mais ce qu'il y a d'involontaire dans le changement.<sup>102</sup> En outre, il dit qu'un personnage est généralement comique « dans l'exacte mesure où il s'ignore lui-même. »<sup>103</sup> Bérubé n'a pas de pouvoir sur ses propres actions et il ne se rend pas compte de ce fait. Ce mouvement automatique et presque mécanique produit un effet comique parce « qu'il fait dériver le vivant en direction du non-vivant. »<sup>104</sup> Ce glissement correspond à un processus de dégradation ou même de dépersonnification. Le moi obéit aux pulsions instinctives provenant du ça et néglige les exigences du surmoi. La pulsion instinctive ou le désir le plus profond de Bérubé est d'agir comme un soldat et d'obéir au sergent. Son surmoi exige d'aider les Canadiens français, puisqu'il est l'un d'eux, et de combattre les soldats anglais. L'instance du ça, ici, l'emporte sur celle du surmoi.

On peut explorer davantage cette hypothèse concernant l'humour en prenant un autre exemple du roman. Roch Carrier répète presque la même structure mais dans une situation légèrement différente. Cette scène, également remplie de violence et de brutalité, produit un effet de terreur et, ironiquement, de plaisir. Après l'avoir roué de coups, Bérubé fait faire ce qu'il veut à Arsène. Bérubé ordonne à Arsène de s'insulter lui-même, de danser avec Molly sur son dos et de se mettre nu devant tout le monde :

---

<sup>102</sup> Bergson, Henri. *Le Rire*. Paris : PUF, 1956. p. 9.

<sup>103</sup> Bergson, Henri. *Le Rire*. Paris : PUF, 1956. p. 17.

<sup>104</sup> Freud, Sigmund. *Mot*. p. 367.

Bérubé le dépouilla des manteaux qu'il avait fait enfiler l'un par-dessus l'autre, il lui retira son veston, déchira sa chemise qu'il allait jeter dans la cuisinière à feu de bois, il arracha son pantalon, les femmes n'osaient plus regarder, les hommes grognaient de rire. Arsène, sans un geste, subissait tous les outrages, il n'était qu'un tas de chair obéissante.<sup>105</sup>

Ce passage montre la faiblesse et l'impuissance d'Arsène. Le comique se présente ici, comme dans l'exemple précédent, à partir d'une situation sérieuse. Cependant, l'humour dans cette situation dérive moins d'un acte involontaire et inconscient que de l'action de Bérubé qui manifeste sa supériorité sur Arsène. Même s'il y a un élément involontaire, Arsène est conscient de ne pas vouloir faire ce que dit Bérubé. Dans le premier exemple, Bérubé n'est pas conscient de ce qu'il fait. L'involontaire est donc inconscient et c'est exactement le fait d'exécuter des actions involontaires sans le savoir qui suscite le rire chez le spectateur. Le fait que Bérubé, d'un moment à l'autre, n'a pas de pouvoir sur ses propres mouvements indique qu'il est faible. Sa faiblesse dérive de l'exécution des mouvements inconscients et involontaires. Dans ces deux exemples, les gestes de Bérubé et Arsène sont réduits à une mécanique. Dans les deux cas, ils perdent chacun à leur tour leur capacité de contrôler leurs propres actions. La seule différence est que Bérubé exécute des mouvements de manière inconsciente tandis que Arsène est bien conscient d'être ridiculisé.

### **La loi de la parole chez Lacan**

Lacan s'est intéressé particulièrement aux sciences du langage et à leurs possibilités d'application psychanalytique. Lacan a analysé selon la méthode structuraliste la théorie freudienne du langage et son rapport à l'inconscient. L'ordre

---

<sup>105</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 89.

symbolique et les structures langagières s'imposent comme des lois. En analysant l'importance des signes du langage chez l'enfant, Lacan remarque un lien entre le père et le langage. C'est par ce lien que Lacan fait son interprétation de la théorie psychanalytique freudienne du complexe d'Œdipe.

Selon Freud, le langage sert à révéler le patient ou le sujet à travers des processus psychiques comme le lapsus ou le rêve. L'inconscient pour Freud est formé d'images et de complexes. Pour Lacan, pourtant, le langage « fait plus que révéler le sujet : [il le constitue]. »<sup>106</sup> Pour Lacan l'inconscient est organisé comme un système symbolique. Sa citation célèbre, « l'inconscient est structuré comme un langage »<sup>107</sup>, a toujours servi comme fondement à toute sa théorie psychanalytique. Lacan suggère que le langage et le désir sont liés en tant que structure. Le sujet de la parole constitue le sujet du désir ou du manque. Le manque ou la chose désirée appartient à l'ordre réel et non pas à l'ordre symbolique. Le langage est la façon de combler ce manque. Le langage et le désir créent tous deux quelque chose qui n'existait pas auparavant. Celui qui parle veut réaliser ce désir et se rapprocher du réel, mais il est empêché d'y arriver par la loi du langage. La loi de la parole ne dérive pas du désir mais est une contrainte extérieure. En examinant ce manque, Rudolf Bernet le décrit comme « le vide qui s'inscrit en creux dans le désir et la parole, un vide qui s'échappe des mains précisément quand elles cherchent à l'étreindre. »<sup>108</sup> La loi de la parole fait que le sujet renonce à ce manque ou à son désir et se sert des objets signifiants de l'ordre symbolique du langage. Ainsi « le symbole se manifeste d'abord comme meurtre de la chose, et cette mort constitue dans le sujet

---

<sup>106</sup> Mousseau, Jacques. *L'inconscient*. Paris : C.E.P.L., 1976. p. 374.

<sup>107</sup> Lacan, Jacques. *Le fait de l'analyse*, n° 9, 1999 : Les Pensées inconvenantes ; 191-206.

<sup>108</sup> Bernet, Rudolf. *La Pensée de Jacques Lacan*. Paris : Editions Peeters, 1994. p. 35.

l'éternisation de son désir. »<sup>109</sup> Pour Lacan « le réel est l'impossible. »<sup>110</sup> Ce processus symbolique consiste en la sublimation du désir par des objets de substitution.

La sublimation est « un processus psychique inconscient qui rend compte, pour Freud, de l'aptitude de la pulsion sexuelle à remplacer un objet sexuel par un objet non sexuel (connoté de certaines valeurs et idéaux sociaux) et à échanger son but, non sexuel, sans perdre notablement en intensité. »<sup>111</sup> Pour Freud, toutes les activités de la vie, même celles qui ne semblent avoir aucun rapport au sexuel, ont pour but la satisfaction d'une pulsion libidinale inconsciente. Ces activités quotidiennes et naturelles servent à satisfaire ces pulsions sexuelles. La sublimation permet de satisfaire la pulsion d'une manière non sexuelle. Freud appelle le mouvement libidinal de désinvestissement d'énergie sexuel de l'objet la « désexualisation ». Avec le processus de désexualisation, la pulsion n'a plus de but sexuel. La sublimation se différencie du processus de refoulement dont on a parlé au chapitre précédent. Le refoulement étant la retraite de l'énergie libidinale et la suppression de cette pulsion, la sublimation « permet de répondre sans refoulement aux premières exigences de la civilisation, exigences intériorisées des interdits et des idéaux. »<sup>112</sup> Ces interdits intériorisés résident, comme on l'a dit, dans le surmoi.

Lacan parle de la « loi de la castration symbolique » qui apparaît, en fin de compte, comme une autre manière d'exprimer « la loi de la parole ou du langage ». Pour Lacan « la loi de la castration symbolique » renvoie à la castration symbolique qui empêche le sujet d'atteindre le sujet réel ou la chose désirée et qui doit s'introduire dans

---

<sup>109</sup> Lacan, Jacques. « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse » in *Écrits*. Paris : Le Seuil, 1966.

<sup>110</sup> Bernet, Rudolf. *La Pensée de Jacques Lacan*. Paris : Editions Peeters, 1994. p. 35.

<sup>111</sup> Chemema Roland, Vandermersch, Bernard. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Larousse, 1998. p. 412.

<sup>112</sup> Chemema Roland, Vandermersch Bernard. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Larousse, 1998. p. 414.

l'ordre symbolique des objets irréels. Le mot castration veut dire, dans ce cas, la soumission à la loi symbolique de la parole. « La loi de la castration ne produit pas seulement la symbolisation de tous les sujets du désir, mais elle subordonne aussi le désir de l'un au désir de l'autre. »<sup>113</sup>

Lacan remarque un rapport entre le langage et le père et il en fait une interprétation du complexe d'Œdipe déjà étudié par Freud. Le complexe d'Œdipe renvoie à un des conflits de l'inconscient qui se manifeste dans l'enfance. Le nom de ce conflit vient de la mythologie grecque, plus particulièrement d'une légende dont Œdipe est le héros. Œdipe éprouve deux désirs : celui de tuer son père et celui d'épouser sa mère. Selon Freud, ce conflit infantile se présente chez tout individu. Le fils éprouve pour sa mère une tendresse et pour son père une hostilité. Ce complexe est déclenché par une forte admiration envers le père. Le fils, par conséquent, voit en son père une idole et une figure d'autorité. Le fils manifeste pour sa mère des sentiments plus sexuels et, donc, son attachement est de nature libidinale. Ces sentiments distincts envers chacun de ses parents subsistent jusqu'à ce que le fils voie en son père non plus une figure de héros, mais une figure de rivalité. À ce moment, « l'identification avec le père devient alors un caractère de hostilité, engendre le désir d'éliminer le père et de le remplacer auprès de la mère. »<sup>114</sup> Plus tard arrive la destruction du complexe d'Œdipe où l'enfant est obligé de détruire ses pulsions libidinales envers sa mère et, ensuite, de s'identifier à elle ou, plus fréquemment, de renforcer l'identification déjà existante avec le père. Cette identification, qui s'instaure plus souvent avec le père, sert de réseau pour transmettre le système symbolique du père à l'enfant. Pour Lacan, l'enfant se voit offrir un système de

---

<sup>113</sup> Bernet, Rudolf. *La Pensée de Jacques Lacan*. Paris : Éditions Peeters, 1994. p. 38.

<sup>114</sup> Freud, Sigmund. *Essais*. p. 201.



symboles par ses parents. L'enfant voit la personne qui transmet le message des symboles comme « le père idéal ». Lacan déclare : « c'est dans le nom du père qu'il nous faut reconnaître le support de la fonction symbolique qui, depuis l'orée des temps historiques, identifie sa personne à la figure de la loi. »<sup>115</sup> Le messager, ou le père idéal, devient la loi même. La figure du père maintient la fonction primordiale de celui qui établit la loi morale. Lacan appelle Nom du père le symbole ou le signifiant de l'interdit. Rolland Chemema poursuit : c'est « précisément dans l'interdit que l'on saisit au mieux le manque du langage et de la loi, le manque du symbolique sur le sujet. »<sup>116</sup> La mère est ce qui est interdit et le père apparaît comme le « privateur » de l'expression du désir du fils. Il s'instaure entre le fils et la mère un rapport particulier que le père défend. C'est le complexe d'Œdipe qui permet à la notion de « Nom du père » d'émerger. Le père apparaît comme le représentant de la loi et de tout ordre moral. C'est donc la loi du père qui détruit ce désir libidinal du fils envers sa mère et c'est la loi du père qui met fin au complexe d'Œdipe :

L'enfant, en intériorisant la Loi, s'identifie au père et en fait son modèle. La loi devient dès lors libératrice : car séparé de la mère, il dispose de lui-même, prend conscience qu'il est à faire et s'oriente vers l'avenir, il s'insère dans le social, la culture et il rentre dans le langage... Il faut distinguer trois composantes dans Œdipe : La loi, le modèle et la promesse. Le père est celui qui « reconnaît » l'enfant, c'est-à-dire lui confère sa personnalité par une parole qui est la Loi, lien de parenté spirituelle et promesse.<sup>117</sup>

La puissance de la loi, qu'elle soit nommée la loi du père ou la loi morale, ne suffit pas à épuiser le désir humain de contrarier la loi. Il est naturel de vouloir transgresser cet interdit, de ne pas obéir à la loi imposée, et d'aller au-delà de ce qui est

---

<sup>115</sup> Lacan, Jacques. « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse » in *Écrits*. Paris : Le Seuil, 1966. p. 278.

<sup>116</sup> Chemema, Rolland. *Inconscient*. Paris: Centre d'études et de promotion de la lecture, 1976. p. 377.

<sup>117</sup> Vergote, Antoine. *Psychologie religieuse*. Bruxelles : C. Dessart 1969. p. 110.

défendu. Il faut aussi noter que franchir l'interdit et faire ce qui devrait être défendu suscite souvent l'humour. Voyons des exemples du roman *La Guerre, Yes sir!* Au début du roman, Arsène bat son fils. Arsène se fâche contre la manière de parler de son fils parce que celui-ci insulte le Christ. Philibert compare le cochon étendu et ficelé à l'échelle au Christ sur la croix. À cause de cette insulte contre le Christ, Philibert est puni à coups de pieds. Cette insulte provoque une réaction automatique chez Arsène. Le caractère d'Arsène est déformé par son instruction religieuse. L'intention première de Philibert n'était pas d'insulter le Christ. Chaque fois que Philibert dit quelque chose pour s'expliquer, il reçoit un autre coup. Le comique ici est produit par la réaction automatique d'Arsène à cause de son caractère mécanique. Même si Philibert ne veut pas offenser Dieu, il est puni chaque fois qu'il ouvre la bouche. Évidemment, on voit aussi le côté dramatique de ce passage. Les croyances, les valeurs et les mœurs d'Arsène qui, ensemble, forment le caractère de l'individu, prennent même le dessus sur le bonheur de son fils. Cependant, on ne peut pas être certain que Philibert ne souhaitait pas insulter le Christ. Sa réaction d'offenser Dieu est peut-être survenue involontairement mais avait comme but de satisfaire son désir le plus profond. C'est-à-dire que l'instance du ça a fait surgir inconsciemment ce qu'il voulait vraiment faire : blasphémer. La loi morale nous dit d'agir avec bonté et de ne pas pervertir les règles du christianisme. Par contre, l'inconscient, le siège de la vérité cachée, fait ressortir son aspiration la plus intense. L'instance du ça ne tient pas compte des exigences morales et fonctionne indépendamment. Le ça l'emporte sur le surmoi.

Une scène parallèle se développe vers la fin du roman mais avec des résultats légèrement différents. Bien que Philibert sache qu'il faut parler du Christ et des choses

saintes avec respect, il décide de désobéir à son père et de faire ce qui est interdit. Philibert affirme : « la terre est gelée comme de la merde de Christ ». <sup>118</sup> Cette phrase montre le désir irréprouvable de désobéir au père. Pour Philibert, la désobéissance est un divertissement. Il s'amuse en faisant ce qui lui est interdit. Pour les lecteurs aussi, la désobéissance de Philibert constitue une voie de jouissance et d'amusement. On s'amuse en lisant un passage où il y a une interruption dans la tranquillité et où le calme est rompu. L'ordre du défendu se brouille, le brouillage crée l'histoire, et par suite, le comique. Lors de la deuxième scène où Philibert désobéit à son père, on s'attend à la même réaction d'Arsène, c'est-à-dire à ce que Philibert soit battu. Cependant, on voit que la réaction d'Arsène n'est pas identique. Arsène commence par battre son fils puis il se rend compte qu'il ne le devrait pas parce que cette désobéissance est le signe que Philibert a atteint l'âge adulte et donc sa maturité. Ainsi, Arsène ne punit plus son fils. Il commence au contraire, lui aussi, à jurer. On voit que, même pour le père, faire ce qui est interdit par la loi religieuse ou même ce qui est défendu par les lois morales constitue un amusement. « A chaque juron, le père et le fils se tordaient de rire dans la fosse qu'ils avaient presque terminé de creuser. S'ils n'avaient pas eu les parois de la fosse pour s'appuyer, ils se seraient écroulés, tant ils riaient. » <sup>119</sup> Le comique, dans ce cas, est l'expression de la satisfaction de leur désir. La pulsion instinctive, qui demande de faire ce qui est interdit, est satisfaite. Le moi cède à cette pulsion et n'obéit pas aux exigences du surmoi. Autrement dit, le comique est le résultat de la réalisation de leur désir de croiser le champ de l'interdit. Le rire est suscité par la désobéissance à la loi religieuse, à leur conscience morale, enfin à leur surmoi.

---

<sup>118</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 118.

<sup>119</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 119.

## La loi divine

Pour conclure cette partie, j'analyserai enfin la loi divine. Cette loi est imposée par les valeurs et les croyances d'une religion. La religion fait partie de l'ensemble des valeurs et des croyances, du jugement qui à son tour constitue le siège de la conscience morale. Les décisions, la façon de penser et la vie reflètent les croyances de l'individu. L'ordre moral donc est influencé par un certain ordre divin. En ce qui concerne le divin, la loi est tout ce qui est sacré. Ces interdits font partie d'un dogme auquel les croyants obéissent plus ou moins fidèlement. Dieu est la figure primordiale de la loi divine.

La psychanalyse fait le lien entre le complexe paternel et le père divin, ou Dieu. Le père représente l'autorité, le bien, la vérité absolue, l'idéal à suivre. « Ainsi nous retrouvons dans le complexe paternel l'exigence religieuse. »<sup>120</sup> La loi divine s'incarne dans l'individu par la figure du père personnel qui s'identifie au tout-puissant. La croyance en Dieu est une loi de l'inconscient. La loi divine s'instaure comme une loi morale. Selon Lacan l'image de Dieu est comme une projection de l'image du père. Le dogme religieux sert à protéger les croyants des souffrances et des dangers de la vie réelle. Pour Freud, qui est un athée, la religion ne sert qu'à épargner à l'individu une névrose individuelle puisque la religion déforme la réalité. Le problème surgit lorsque l'individu renonce à l'autorité paternelle et à Dieu et se retrouve sans idéaux et sans personne à qui il peut s'identifier. La perte de foi fait naître un complexe qui met en question tout son existence. « L'achèvement du symbole paternel de Dieu, qui est sa plus haute figuration, correspond au processus dynamique qui commande en profondeur la genèse psychologique de l'homme : le complexe d'Œdipe. »<sup>121</sup> La perte de foi ou la perte

---

<sup>120</sup> Freud, Sigmund. *Psychanalyse*. Paris : PUF, 1973. p. 138.

<sup>121</sup> Vergote, Antoine. *Psychologie religieuse*. Bruxelles : C. Dessart 1969. p. 198.

du symbole de l'idéal correspond au retour d'un complexe infantile au cours duquel l'enfant ne sait plus à qui s'identifier.

Dans le roman *Floralie, où es-tu?*, la religion est partie intégrante de l'histoire. Les interdits divins et la punition sont le fondement de toute l'histoire. Le péché est un acte qui va contre la loi imposée par Dieu. Le péché est signe du mal, de la désobéissance, de la faute. Le premier péché évoqué dans ce roman est le péché sexuel. Lorsque Anthyme fait l'amour avec Floralie, il se rend compte qu'elle n'a pas de « mur à enfoncer ». Cela veut dire qu'elle a déjà fait l'amour avant le mariage. Selon le dogme catholique, l'acte sexuel avant le mariage ou hors du mariage est un péché grave. Le sixième commandement de la religion catholique exprime cet idéal par rapport à la vocation de chasteté. Un des offenses contre la chasteté est justement la fornication. « Fornication is carnal union between an unmarried man and an unmarried woman. It is gravely contrary to the dignity of persons and of human sexuality which is naturally ordered to the good of spouses and the generation and education of children. »<sup>122</sup>

L'idéal de la virginité pour la croyante est de rester pure et vierge pour maintenir son intégrité et sa vertu. La gravité du péché de la fornication est en outre évoquée dans l'Écriture Sainte.

Now the works of the flesh are plain: fornication, impurity, licentiousness, idolatry, sorcery, enmity, strife, jealousy, anger, selfishness, dissension, factions envy, drunkenness, carousing and the like. I warn you, as I warned you before, that those who do such things shall not inherit the Kingdom of God.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> *Catechism of the Catholic Church*. Ottawa: Canadian Conference of Catholic Bishops, 1994. p. 479.

<sup>123</sup> Sacred Scripture. New Testament. Galatians 5: 19-21.

L'éducation religieuse condamne le sexe. L'acte sexuel ou seulement le corps sont vus comme le symbole de la perversion et du vice. Le vice et la perversion sont le sacré puisque le sacré est l'interdit.

Un autre interdit de la loi divine est l'expression de jurons et de blasphèmes. Dans les trois romans de Roch Carrier qui nous occupent, la présence d'un langage grossier est omniprésente. Blasphémer est interdit mais est d'autant plus pratiqué que la tentation de faire ce qui est défendu est forte. Particulièrement dans le roman *Il est par là, le soleil*, cette tendance à blasphémer est frappante chez Arsène et Philibert. Le juron crée souvent le comique, encore plus lorsqu'on ne s'attend pas à ce qu'il soit dit. Prenons la scène où Philibert et son père tuent un cochon à qui Arsène coupe la langue. La langue tombe par terre mais continue à bouger et à parler. La langue hurle des grossièretés et des jurons. Philibert reste interdit devant cette langue morte mais encore si pleine de vitalité. Philibert admire cette façon grossière de parler et espère un jour devenir adulte pour qu'il puisse parler de cette manière aussi. Cette scène incite au rire. Un effet de surprise se produit chez le spectateur quand cette langue coupée parle et blasphème. Le ridicule n'est pas tout ce qui provoque le rire. Si cette langue disait de belles choses, peut-être qu'on ne rirait pas autant. Le fait que cette langue dit ce qui ne devrait pas être dit, et qu'elle fait ce qui est méprisé augmente cet effet comique.

En plus, dans le roman *Floralie, où es-tu ?*, on fait allusion aux sept péchés capitaux. Lorsque Floralie est toute seule dans la forêt, elle voit s'approcher une charrette où il est écrit « Les Sept Péchés Capitaux ». Les sept péchés capitaux trouvent leur origine dans le christianisme et indiquent les comportements à éviter. Ces sept péchés sont l'orgueil, l'avarice, l'envie, la colère, la luxure, la gourmandise et la paresse. Ce ne

sont pas des péchés sérieux et mortels, mais ils sont à l'origine des autres péchés plus graves. Tous ces péchés sont pris en charge par au moins un des personnages du roman. Le roman *Floralie, où es-tu ?* fait la caricature de ces sept péchés ou bien du christianisme. Dans la charrette, il y a sept comédiens qui jouent une comédie. Aristote décrit la comédie comme « l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure, non en toute espèce de vice mais dans le domaine du risible, lequel est une partie laide. Car le risible est un défaut et une laideur sans douleur ni dommage. »<sup>124</sup> Les sept comédiens dans la charrette imitent des personnages qui commettent des péchés et qui sont donc de morale inférieure. Ce qui fait rire est la caricature ou l'imitation de quelque chose de laid ou de défectueux. L'évocation du genre comique dans un contexte de règles sérieuses et graves montre clairement le style ironique de Roch Carrier se sert. Se moquer des sept péchés capitaux est une façon de pervertir la loi religieuse, et ainsi, dans un certain sens, d'attaquer l'Église. Ridiculiser l'institution ou celui qui possède l'autorité est un procédé par lequel on tente de rabaisser le prestige et la hauteur de ce pouvoir sublime. La caricature est dirigée contre ceux qui possèdent l'autorité et qui ont droit au respect, qui, dans un sens un dans un autre, sont éminents, c'est-à-dire supérieurs ou distingués à cause de leur position sociale<sup>125</sup>. La caricature produit de l'humour puisque le pouvoir ou l'autorité d'un individu lui sont enlevés. On diminue l'importance de cette autorité et on la rend inférieure. Ce rabaissement satisfait l'être humain parce qu'il correspond à une révolte contre l'autorité. L'effet comique résulte de ce plaisir causé par le retrait du pouvoir à quelqu'un de sublime.

---

<sup>124</sup> Aristote. *Poétique*. Paris : Les Belles Lettres, 1965 [1932]. p. 35.

<sup>125</sup> Freud, Sigmund. *Mot*. p. 353.

Dans le roman *Il est par là, le soleil*, Philibert met en doute toute la doctrine religieuse qu'on lui avait transmise pendant son enfance. Il dit : « Sans Dieu, je me suis trouvé seul. Dans mon enfance, on avait planté des peurs hautes et serrées comme du blé d'Inde : il y en avait assez pour me nourrir une vie, une éternité ! »<sup>126</sup> Philibert arrive à douter de ces croyances et ainsi à perdre la foi définitivement. Philibert prend conscience de sa perte de foi et dit : « un jour, je me suis aperçu qu'il n'y avait pas plus de bon Dieu dans le ciel que de serpent à sonnette électrique au Québec. Le ciel est une grande boîte vide avec des cailloux lumineux... »<sup>127</sup> À la fin du roman, lors de l'accident de voiture de Philibert, un serpent vient le hanter. La scène finale où le serpent vient dévorer Philibert constitue une tragédie. Le serpent représente la bouche de l'enfer. Dès son enfance, Philibert regardait souvent le dessin de l'enfer dans un livre pour se faire peur. Plus il avait peur, moins il avait envie de pécher. La perte de la foi signifie qu'on rejette toutes les peurs et les croyances liées à Dieu. Le serpent qui vient de la bouche de l'enfer est la confirmation que cette peur, cette croyance, qu'on lui a proposée n'est que la vérité et la réalité. Sa pire crainte est venue se manifester comme preuve de l'existence de la force divine et de la force de Satan.

Finalement, on pourrait dire que la loi règne dans les processus psychiques de l'être humain et que cette loi met de l'ordre dans la pensée. On a considéré les lois morales, les lois de l'esprit et les lois divines. Le point commun entre ces trois catégories est qu'elles sont en effet des « lois » imposées à l'individu par des sources extérieures. Ces lois résident dans l'individu et sont créées dans l'instance du surmoi par des figures d'autorités. Cette figure, qui est souvent celle du père, se présente comme l'idole, le

---

<sup>126</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 116.

<sup>127</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 115.



« privé », et le détenteur de la vérité absolue. Cette idéalisation du père touche aussi le père spirituel ou Dieu.

Le surmoi contrôle les mouvements et entrave les désirs qui vont contre les exigences imposées par le monde extérieur. Le ça est l'instance qui s'érige contre le surmoi. Le ça engendre des pulsions instinctives et pousse le moi à accomplir ces actes non réfléchis et méprisés par le surmoi. Le comique ressort lorsque le ça l'emporte sur le surmoi. L'humour est produit au moment où ces pulsions ou ces désirs sont satisfaits. La conscience morale n'a pas pu détourner le moi d'un apaisement des désirs provenant du ça et le rire donc est déclenché par la réussite du ça et l'échec du surmoi. Cet échec équivaut à la désobéissance aux lois morales.

Ce désir de perversion de la loi est naturel. Ce qui est séparé de nous, ce qui est sacré et ce qui est défendu suscite une extrême tentation de défier cet interdit. Pervertir la loi est finalement source de plaisir et ce plaisir se manifeste par le rire. Souvent, le comique se manifeste dans des situations dramatiques et sérieuses, mais ce comique ne se produit que si les actions sont involontaires et inconscientes.

Toutes ces lois, cependant, ne sont que des lois abstraites. D'un individu à l'autre, ces trois catégories de lois mentionnées varient considérablement. On pourrait contester la véracité et l'éthique des règles de chaque individu. Ces lois abstraites et spirituelles peuvent être perverties et dissipées sans conséquences certaines et confirmées. On peut facilement échapper à ces lois instables. La seule loi sûre et certaine est celle de la mort. C'est la seule exigence de la vie à laquelle on ne peut se soustraire.

## CHAPITRE IV

---

### La mort

Je terminerai mon étude de Roch Carrier par l'analyse de la mort. Bien que la notion semble souvent esquivée par la conscience de l'être humain, elle suscite toutefois beaucoup d'intérêt chez les intellectuels. La mort a mauvaise réputation, elle est associée à ce qu'il y a de plus tragique, de plus terrible et de plus affreux. La mort est un phénomène naturel et inévitable. Comme le dit Freud, « tout individu est victime d'une loi implacable de la nature à laquelle nul vivant ne peut se soustraire ». <sup>128</sup> On a tendance à nier la mort et à faire comme si elle n'existait pas, comme si « chacun de nous avait à l'égard de la nature une dette dont il ne pouvait s'acquitter que par la mort. » <sup>129</sup> Ce qui fait de la mort une tragédie, c'est le fait qu'on n'a pas de choix de vivre. La mort est toujours infligée à un moment ou à un autre et cette sanction inévitable est justement ce qui pétrifie. L'autre aspect qui rend la mort impensable et tragique est l'attitude de la société à l'égard de la mort. Cette attitude augmente la crainte d'affronter la mort. Même après s'être convaincu que la mort est inévitable, chaque fois que la mort arrive, on est indéniablement affecté par son passage. Freud affirme que « personne ne croit à sa propre mort et que dans l'inconscient chacun est persuadé de sa propre immortalité. » <sup>130</sup> Cette conviction répond à la tendance à éviter de penser à la mort. On a peur de la mort puisqu'on ne veut pas abandonner la vie. On ne veut pas laisser derrière soi le confort du connu pour se plonger dans l'univers de l'inconnu. L'obscurité et l'incertitude de ce qui nous attend après la mort nous pétrifie. On craint l'inexplicable et l'indescriptible monde

---

<sup>128</sup> Freud, Sigmund. *Essais*. p. 56.

<sup>129</sup> Freud, Sigmund. *Essais*. p. 253-261.

<sup>130</sup> Freud, Sigmund. *Essais*. p. 254

d'après la vie. La réalité de l'existence limitée fait qu'on essaie de prolonger la vie. La psychanalyse ne s'est intéressée à la mort qu'après la mise en lumière de la pulsion de mort, en 1920. À partir de ce moment, la psychanalyse a entamé une analyse de la mort et de sa relation à l'inconscient. En plus, Freud a découvert un rapport entre les pulsions humaines et la mort. C'est avec la découverte de la pulsion de mort que la théorie sur la fonction centrale du psychisme humain a été modifiée.

Mais quel rapport y a-t-il entre la mort et l'humour? Comment expliquer par la psychanalyse l'humour dans des circonstances aussi sérieuses? Le contraste entre la force de vie et la force de mort produit-il un effet comique ou est-ce ce qui crée l'effet dramatique? Quel est le rapport entre l'humour et l'inconscient? Comment ce rapport est-il montré dans la littérature? Chez Carrier, par exemple, est-il exploité simultanément pour ses effets tragiques et comiques? Voyons ce que peut nous apprendre une interprétation psychanalytique sur la mort et de l'humour chez Roch Carrier.

## **Deuil**

Le mot deuil renvoie à l'état affectif de chagrin qu'on ressent après la perte de quelqu'un. Il peut aussi décrire les rituels, notamment vestimentaires, respectés pendant une certaine période par les proches d'une personne décédée. La notion de deuil que Freud met de l'avant dans *Métapsychologie*<sup>131</sup> éclaire les situations de deuil dans le roman de *La Guerre, Yes sir!* La mort est le sujet principal autour duquel se construit tout le roman de Roch Carrier. L'épisode central est la mort du soldat Corriveau. Les réactions et les comportements des personnages face à la mort de Corriveau varient considérablement. On ne voit pas toujours les pleurs, la souffrance et la douleur

---

<sup>131</sup> Freud, Sigmund. *Métapsychologie*. Paris: Editions Gallimard, 1968.

généralement attendus lors de la perte d'un être cher. Il est vrai que l'être humain peut vivre le deuil de plusieurs manières, de la dépression à la dénégation de la réalité.

Un exemple qui montre le comportement de déni face à la mort se trouve chez la mère Corriveau. Son refus d'accepter la mort de son fils est signalé par sa conduite lors des funérailles du jeune Corriveau. Elle traite son fils comme s'il était vivant pour éviter d'accepter sa mort. Lorsque les soldats anglais font entrer le cercueil chez Mme Corriveau, ils cherchent un endroit pour le déposer. « Mettez-le là, dit la mère Corriveau, sur la table. Et mettez-lui la tête ici, à ce bout-ci de la table. C'est sa place. Comme cela, il se sentira moins dépaycé. »<sup>132</sup> L'exemple montre que la mère Corriveau tient compte des sentiments de son fils. Sa priorité est que son fils se sente chez lui et qu'il se sente à l'aise. Le souci de Mme Corriveau se révèle comique puisqu'en considérant de la sorte les sentiments de son fils, elle croit donc que son fils est vivant. Elle attribue à son fils décédé des qualités d'un être vivant. Le comportement de la mère Corriveau suggère qu'elle n'a pas accepté la réalité tragique de la mort de son fils. Elle déploie son imagination et elle nie la réalité puisque c'est une manière d'éviter la douleur et le déplaisir.

Le deuil est une réaction à la perte de quelqu'un ou de quelque chose qui est cher et aimé. Freud explique la notion du deuil en l'inscrivant dans le mouvement libidinal. La libido est l'expression d'une tendance à obtenir la satisfaction grâce à des objets. La libido s'attache à des objets extérieurs, mais aussi elle peut s'attacher à soi-même comme dans le cas du narcissisme. Il y a un investissement d'énergie quand un attachement affectif à une autre personne se produit. Lorsque l'objet auquel la libido s'est attaché n'est plus, c'est-à-dire lors de sa mort par exemple, le sujet doit retirer sa libido de cet

---

<sup>132</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 45.

objet. Freud désigne du nom de « désinvestissement » ce processus de retirer la libido de l'objet. Le travail du deuil s'amorce quand « l'épreuve de réalité a montré que l'objet aimé n'existe plus et édicte l'exigence de retirer toute la libido des liens qui la retiennent à cet objet. »<sup>133</sup> Autrement dit, il faut accepter la perte de l'objet. C'est à ce moment que le « Trauarbeit », c'est-à-dire « le travail du deuil », s'enclenche. « Désinvestir l'objet permet de ramener la libido au moi afin de pouvoir ensuite être capable de désirer un autre objet. »<sup>134</sup> Dans le cas de Mme Corriveau, il semble qu'elle n'accepte pas la perte de son fils, et qu'elle n'ait pas retiré toute sa libido de cet objet. Il se peut que le travail du deuil ne soit pas terminé puisque son comportement face à son fils mort ne suggère pas qu'elle ait accepté la mort de son fils mais plutôt qu'elle souffre de déni. Mais le déni est-il la manière dont Mme Corriveau fuit la mort ou sa manière d'y faire face ?

Le comportement de Mme Corriveau n'est qu'un des nombreux exemples où la mort chez Carrier est affrontée directement et sans crainte. L'hypothèse d'une tendance à éviter la mort, qu'on avait énoncée au début du chapitre, ne se révèle pas convaincante dans *La Guerre, Yes sir!* En revanche, il semble que les personnages soient prêts à affronter tout ce qui a trait à la mort. Pour Mme Corriveau, la mort de son fils ne l'affecte pas trop gravement. C'est comme si l'arrivée du jeune soldat dans la maison des Corriveau ne représentait pas une séparation d'avec le héros militaire mais plutôt une union avec sa famille. Ainsi, cette attitude de déni de Mme Corriveau n'est pas une fuite devant la mort, ni une manière de ne pas l'affronter. Le déni, dans ce cas, pourrait se comprendre comme une manière de faire face à la mort et de l'accepter. Ainsi, le mot déni n'est peut-être pas approprié pour l'interprétation de ce passage. Faire comme si son

---

<sup>133</sup> Freud, Sigmund. *Métapsychologie*. Paris: Editions Gallimard, 1968.

<sup>134</sup> Chemama Roland, Vandermersch Bernard. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Larousse- Bordas, 1998 [1995]. p. 104.

fils était vivant n'est pas refuser la mort, mais l'accepter comme vie. La mort serait ainsi une extension de la vie et non pas sa fin. Carrier, au lieu d'opposer les forces de vie et de mort, fait comme si ces deux forces se chevauchaient. Le comportement de Mme Corriveau face à la mort n'est qu'un des exemples qui montrent la manière dont Carrier joue avec la mort. Ce jeu est ce qui produit l'effet comique. La vie et la mort ne semblent pas en opposition mais deux axes qui se superposent. Lorsque Mme Corriveau traite son fils comme s'il était vivant, il devient vie et mort en même temps. Le spectateur est mis devant une situation ironique et bizarre qui l'incite à rire. On reviendra sur l'analyse des forces de vie et de mort un peu plus tard.

### **Pulsion de vie, pulsion de mort**

En 1920, Freud formule une nouvelle conception dualiste des pulsions.<sup>135</sup> Cette nouvelle théorie des pulsions présente la pulsion de vie et la pulsion de mort qui prennent leur nom de leur fonction d'auto-conservation et de destruction. Il y a une opposition entre ces deux pulsions. La fonction de la pulsion de vie s'active en fonction d'instincts de conservation de la vie; la pulsion de vie assure la conservation du vivant et a comme obligation d'entretenir la vie. C'est à travers la fonction de la pulsion de vie que Freud l'a associée avec l'Éros. Éros est dans la divinité grecque le dieu de l'amour. Les forces de l'Éros prolongent la vie puisqu'elles résistent aux forces de destruction. « Les deux instincts se comportent comme des instincts de conservation au sens le plus strict du moi, puisqu'ils tendent l'un et l'autre à rétablir un état qui a été troublé par l'apparition de la

---

<sup>135</sup> La première théorie des pulsions était fondée sur l'opposition des pulsions sexuelles aux pulsions d'auto-conservation.

vie. »<sup>136</sup> Or, la pulsion de vie et la pulsion de mort ont ainsi le même but qui vise à regagner un équilibre psychique et physiologique.

Thanatos est dans la mythologie grecque la personnification de la mort et représente, en psychanalyse, la pulsion de mort qui renvoie au désir de mourir. La pulsion de mort a pour « fonction de ramener tout ce qui est doué de vie organique à l'état inanimé. »<sup>137</sup> Il y a un investissement d'énergie pulsionnelle dans la mort. Dans la vie se joue une lutte menée par ces deux pulsions. « Éros et pulsion de mort ne sauraient être considérés comme deux termes opposés d'un conflit puisque tous deux n'ont qu'une seule raison d'être (le retour à l'état antérieure), et une seule finalité (la mort). »<sup>138</sup> L'homme est divisé par un conflit psychique entre ces deux pulsions. Il paraît que l'homme est pris entre ces deux forces, qui sont les seuls buts du vivant. Il n'y a que ces deux forces qui le poussent à accomplir les nécessités de la vie et satisfaire ses besoins biologiques.

Reprenons l'exemple cité au deuxième chapitre sur la sexualité de Molly et de Bérubé. Ils font l'amour dans la chambre de Corriveau alors que le reste des invités est au rez-de-chaussée en train de prier pour Corriveau. On a vu que l'expression et le comportement de Molly et de Bérubé produisent un effet comique. On a vu également le tragique de cette situation dans les circonstances des funérailles au rez-de-chaussée, qui font que cette scène n'est pas comique mais dramatique. Il faut pourtant nommer aussi les deux forces présentes qui soulignent le contraste entre la scène de la mort et la scène de l'amour. On voit deux pressions antagonistes entrer en conflit, la mort et le désir, qui

---

<sup>136</sup> Freud, Sigmund. *Essais*. p. 211.

<sup>137</sup> Freud, Sigmund. *Essais*. p. 211.

<sup>138</sup> Le Guen, Claude. « Prolégomènes à la pulsion de mort. » *Topique*. Vol.28, n.66, 1998. p. 31.

correspondent au grand couple Éros-Thanatos. Dans la chambre Molly et Bérubé affrontent la pulsion de vie, le désir sexuel. L'Éros découle de la libido et a pour but la conservation de la sexualité et de la vie en général. Au rez-de-chaussée, la pression de la mort, ou Thanatos, contraste avec l'Éros qui règne dans la pensée de Molly. Il y a une lutte entre la passion et la mort. Cette lutte est évoquée clairement dans la phrase énoncée par le narrateur : « C'est la mort qu'ils poignardèrent violemment ».<sup>139</sup> Poignarder la mort évoque un acte violent contre la mort, donner un coup de couteau contre le destin, ou même tuer la mort. C'est avec l'amour qu'ils accomplissent cet acte violent et l'acte sexuel sert d'arme pour se défendre contre ce fardeau qui s'impose à l'existence.

Les deux forces d'Éros et de Thanatos se ressentent également lors d'une autre scène de *La Guerre, Yes sir!* Reprenons l'exemple d'Amélie et de son impatience à faire l'amour avec son mari Henri. Pendant qu'Amélie se déshabille et se prépare pour faire l'amour, Henri va regarder par la fenêtre le petit village enfoncé dans une immense étendue de neige. Il voit sept soldats anglais qui portent un cercueil suivi d'un cortège. Il insiste pour qu'Amélie vienne regarder par la fenêtre. Henri et Amélie regardent dehors et gardent le silence. Ils restent stupéfiés en reconnaissant le cercueil de Corriveau. Après une petite pause d'étonnement, ils retournent au lit. « Leur étreinte fut de plus en plus violente et, un instant, sans qu'ils osèrent se l'avouer, ils s'aimèrent. »<sup>140</sup> La force de la mort qui est figurée par la scène dehors contraste avec la force du désir sexuel. Il y a un conflit entre le désir et la mort. Ce qui gagne et semble toujours gagner chez Carrier est la force d'Éros. Henri et Amélie voient le cortège des funérailles de Corriveau et, à première vue, ils semblent être affectés par la perte de leur ami. Pourtant, il ne le sont pas

---

<sup>139</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 70.

<sup>140</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 44.



vraiment puisqu'ils poursuivent leur séance amoureuse. En fait, en voyant la mort devant les yeux, ils satisfont leur première priorité : le désir sexuel. Ils cèdent doublement à leur désir érotique. La vue du cercueil de Corriveau n'a qu'augmenté l'envie sexuelle et les a poussés encore plus à se défendre contre Thanatos en faisant l'amour. Amélie et Henri obéissent à la force d'Éros qui semble, en dernier lieu, l'emporter sur Thanatos.

C'est dans son essai *Au delà du principe du plaisir* que Freud introduit sa théorie de la pulsion de mort. Cette théorie, à première vue, semble s'opposer à la théorie suivant laquelle Freud jusqu'alors semblait suggérer que le principe du plaisir gouverne l'appareil psychique. La fonction du principe du plaisir « participerait de la tendance la plus générale de tout ce qui est vivant, de la tendance à se replonger dans le repos du monde inorganique. »<sup>141</sup> On a dit que le but de l'appareil psychique est de se procurer le plaisir et d'écarter le déplaisir. Une autre manière d'expliquer ce principe de Freud serait de dire que cet appareil psychique aurait tendance à maintenir à un niveau bas ou constant le degré d'excitation. Cette constante réduction de la tension ou de l'excitation procure du plaisir. Ainsi, ce qui augmente ou trouble cette constance dans le psychisme va à l'encontre du principe du plaisir. Freud déduit ainsi que le déplaisir correspond à une augmentation et le plaisir, à une diminution de cette quantité d'énergie. Antérieurement, ce principe d'abaissement des tensions avait été identifié par Barbara Low comme le *principe de Nirvana* et par Fechner comme la *tendance à la stabilité*. Freud s'appuie sur ce principe de Nirvana pour expliquer l'instinct de mort :

La conviction que nous avons acquise que la vie psychique, peut-être la vie nerveuse en général, est dominée par la tendance à l'abaissement, à l'invariance, à la suppression de la tension interne provoquée par les excitations, cette

---

<sup>141</sup> Freud, Sigmund. *Essais*. p. 79.

conviction, disons-nous, constitue une des plus puissantes raisons qui nous font croire à l'existence d'instincts de mort.<sup>142</sup>

Rafael Cruz Roche exprime que la théorie du plaisir et du déplaisir provoqués par la réduction et l'augmentation d'excitation, tel que le décrit Freud, est bien connue dans le domaine clinique. Cependant, il fait observer que :

[...] l'augmentation d'excitation peut être agréable, mais si elle est excessive elle s'avère désagréable ; l'absence d'excitation suppose également un certain déplaisir ; sans l'existence d'une certaine excitation, rendue et amplifiée par l'environnement, le sujet entre dans une demande désespérée et régressive de celle-ci, dans laquelle les aspects agressifs sont déterminants.<sup>143</sup>

L'article de Michèle Porte prouve, à l'aide d'interprétations thermodynamiques récentes, que les demandes dynamiques des pulsions que Freud avait décrites sont acceptables. Elle rapproche la pulsion de vie de la notion moderne de *stabilité structurelle*. La stabilité structurelle :

[...] décrit comment des formes persistent ou changent des dynamiques de conflit, à condition de recevoir et dépenser de l'énergie dans leur travail. Le principe de plaisir serait à ranger parmi les instruments de la régulation de l'appareil psychique.<sup>144</sup>

Cette fonction régulatrice du psychisme se rapporte à un concept fondamental de la pensée actuelle. La structure complexe de l'appareil psychique tend à l'auto-organisation :

Cette auto-organisation se produit seulement dans des conditions énergétiques très délimitées que l'on a dénommées « bord du chaos », c'est-à-dire lorsqu'elles possèdent une certaine énergie, suffisante pour déclencher ladite auto-

---

<sup>142</sup> Freud, Sigmund. *Essais*. p. 70.

<sup>143</sup> Roche Cruz, Rafael. « Excitation de vie, excitation de mort. » *Revue française de psychanalyse*. 2005. p. 31.

<sup>144</sup> Porte, Michèle. « Pulsions de mort ; pulsions de destruction ; haine. » *Topique*. Vol. 28, n.66, 1998. p. 50.

organisation, mais à condition que les gradients énergétiques ne soient pas excessifs au point de submerger et de désorganiser au lieu d'organiser.<sup>145</sup>

Le « bord du chaos » est une instabilité psychique dynamique qui pourrait selon Michèle Porte, représenter une partie de la dynamique de la pulsion de mort chez Freud. Cependant, la tendance à l'instabilité ou au chaos est un régime énergétique avec une tension. Comme on l'a vu, le but de la pulsion de mort pour Freud serait de récupérer une tranquillité absolue du corps et de l'esprit. La pulsion de mort tend à regagner une stabilité ou un calme. Freud en arrive à conclure que « le principe du plaisir semble être au service des instincts de mort. »<sup>146</sup> C'est par des théories appliquées à la biologie que Freud arrive à prouver l'existence de l'instinct de mort. La pulsion de mort n'a pas été acceptée facilement dans le camp de la psychanalyse et s'est avérée une question délicate et controversée. La pulsion de mort, au contraire de la pulsion de vie, ne se révèle pas à notre conscience clairement et passe souvent inaperçue. Freud explique que :

[...] notre inconscient ne connaît absolument rien de négatif, aucune négation — en lui les opposés coïncident — et de ce fait ne connaît pas non plus la mort propre, à laquelle nous ne pouvons donner qu'un contenu négatif. Ainsi rien de pulsionnel en nous favorise la croyance à la mort.<sup>147</sup>

Freud suggère que la fonction destructrice de la pulsion de mort opère sans se révéler. « Les instincts de mort opèrent essentiellement en silence et le bruit de la vie émane d'Éros. »<sup>148</sup> Autrement dit, on n'est pas conscient de cette fonction destructrice qui règne dans le psychisme humain. Cette force psychique innée est moins évidente que la pulsion de vie.

---

<sup>145</sup> Roche Cruz, Rafael. « Excitation de vie, excitation de mort. » *Revue française de psychanalyse*. 2005. p. 32.

<sup>146</sup> Freud, Sigmund. *Essais*. p. 80.

<sup>147</sup> Freud, Sigmund. *Essais*. p. 263.

<sup>148</sup> Freud, Sigmund. *Essais*. p. 218.

Comme le roman *La Guerre, Yes sir!* est traversé par ce couple de pulsions antagonistes Éros-Thanatos, il aborde aussi de manière flagrante les thèmes de la vie et de la mort. Puisque le fil conducteur de l'histoire est la guerre, tout épisode de mort dans le roman renvoie au service militaire. Henri, un Canadien français qui ne veut pas aller à la guerre, tue un soldat anglais en le voyant devant lui. Pendant l'enterrement de Corriveau, Henri reste seul avec le cercueil du soldat anglais qu'il vient de tuer :

Que pense un mort sous son drapeau blanc? Un mort déteste-t-il la personne qui l'a tué? ... Les morts font des colères contre les vivants. Des morts qui mettent le feu de l'enfer aux granges, cela s'est souvent vu; une maison qui s'enflamme tout à coup, sans raison, c'est l'enfer. Des morts, il y en a aussi qui marchent dans les murs des maisons. Pour se consoler, on dit que c'est l'hiver qui fait se plaindre les maisons mais c'est les morts... Aussi longtemps qu'on n'a pas assez prié pour l'arracher du purgatoire, le mort vient sur terre mendier des prières et s'il n'est pas compris, il distribue des malheurs pour que l'on pense à lui.<sup>149</sup>

Henri est envahi par la peur, non plus celle d'aller en guerre ou d'être puni, mais par celle de la mort qui peut régner dans une maison. Il est effrayé par la solitude et le silence qui accompagnent la mort. Il voit ce corps devant lui, la chair blême, les muscles faibles de la personne qu'il a tuée. La mort demeure proche de lui, devant lui, rigide et immobile. Elle l'accable d'une émotion forte et perçante. Henri croit que les morts et les vivants sont en conflit, et que les morts peuvent être en colère contre les vivants. Il craint ce que ce soldat anglais pourrait faire et comment il pourrait prendre sa revanche.

Si les morts entrent en colère contre les vivants, ils ne sont pas morts. Henri pense que les morts marchent et qu'ils se vengent. Henri attribue aux morts des qualités humaines. Il accorde aux morts des caractéristiques émotionnelles et comportementales qui ne devraient se retrouver que chez un être vivant. Carrier mélange les caractéristiques des morts et des vivants. Il fait dans cet exemple comme si la mort n'existait pas en tant

---

<sup>149</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 113.

que condition de l'existence qui ramène tout à un état immobile et « inorganique ». A rebours, dans *La Guerre, Yes sir!* la mort se rapproche de la vie de manière à les rendre indifférenciables.

L'humour pourrait être la conséquence de la crainte d'Henri devant la mort. Dans cette situation, c'est le lecteur qui jouit du plaisir de l'humour. Il craint la mort et cette crainte s'avère comique. Selon Freud, l'individu se conduit comme s'il était immortel et comme si la mort faisait partie d'une vie qui n'était pas la sienne. L'individu, donc, ne prend pas au sérieux la mort et triomphe de ce sentiment de peur par l'humour. Pourtant, l'effet comique n'est pas produit par Henri, mais par la situation. La scène où Henri est devant le défunt rapproche les deux forces de la vie et celle de la mort. Les forces de la vie vont se transformer en fixité, en immobilité. Henri est placé devant son sort, le destin de l'existence humaine. Il est intéressant de voir à l'œuvre la notion dynamique de la vie et la notion statique de la mort qui réapparaissent dans *La Guerre, Yes sir!* Carrier se sert d'éléments dynamiques et statiques comme métaphores des phénomènes existentiels de la vie et de la mort. Dans l'essai « The forces of life and death in Carrier's fiction »<sup>150</sup>, David J. Bond commente cette persistance et ce contraste entre la force de la vie et celle de la mort dans les romans de Carrier. Il suggère que la présence du cercueil dans le roman *La Guerre, Yes sir!* soit toujours en opposition avec les forces de la vie. Le cercueil de Corriveau contraste avec la force de la vie représentée par la présence des villageois qui fêtent le fait d'être en vie. Le cercueil de Corriveau sous la chambre où Molly et Bérubé font l'amour évoque à la fois la mort et la vie. Le cercueil qu'Henri et Amélie ont vu par la fenêtre contraste leur désir sexuel. Dans l'exemple d'Henri devant le

---

<sup>150</sup> Bond, D, David J. « The forces of life and death in Roch Carriers fiction ». *Studies in 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Century Literature*. Vol.7, n.1, 1982. p. 59.

cercueil de Corriveau, la mort est évoquée encore par le cercueil, et la force de la vie pourrait se manifester par la présence d'Henri ou bien par ce que pense Henri des morts. David Bond suggère aussi que d'autres choses moins évidentes constituent aussi une présence symbolique de la mort. L'hiver, la nuit et la routine monotone de la vie municipale pourraient aussi symboliser la mort.

On pourrait mieux comprendre cette force symbolique à l'œuvre en prenant en considération le symbolisme selon Jacques Lacan. On a déjà parlé du symbolique chez Lacan par rapport au langage dans le chapitre précédent. Il faut préciser à ce sujet que l'ordre symbolique s'impose sur l'individu par l'expérience de la vie et par son contact avec le monde extérieur. Ce système symbolique s'instaure dans l'individu par l'association de ces symboles ou images à des signifiants corrélatifs :

Symbolique désignant ce qui fait défaut ou ce qui a été perdu, non seulement le symbolique s'inscrit dans l'expérience humaine la plus commune, la fonction du manque, mais cette rencontre contingente avec la perte implique son intégration nécessaire sur un mode structural. Dès l'origine, ce manque reçoit une signification proprement humaine par l'instauration d'une corrélation entre ce manque et le signifiant qui le symbolise, pour y laisser ce manque indélébile dans la parole et éterniser le désir dans sa dimension d'irréductibilité.<sup>151</sup>

Dans les exemples cités plus haut, le cercueil est le symbole qui remplace un signifiant. L'ordre symbolique fait qu'on associe tout de suite cet objet funèbre avec un phénomène plus complexe, celui de la mort.

La fonction de la symbolisation dans la théorie psychanalytique consiste à déchiffrer les pensées inconscientes. La symbolisation en psychanalyse est un concept qui décrit le processus qui vise à décoder des symboles. L'interprétation de ces symboles par le psychanalyste le guide dans sa recherche de l'origine des symptômes, ou bien des

---

<sup>151</sup> Chemama, Roland, Vandermersch Bernard. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Larousse, c1998.

symboles, pour en arriver à dévoiler une vérité inconsciente ou refoulée. C'est à travers le récit du rêve, les actes manqués et les lapsus, entre autres, que le psychanalyste offre ce réseau de symboles à interpréter.

### **Masochisme et Sadisme**

Avant d'aller plus loin, il faut nommer deux tendances humaines auxquelles la psychanalyse s'est beaucoup intéressée. Le sadisme et le masochisme sont deux phénomènes qui réunissent la fonction sexuelle et la fonction destructrice, c'est-à-dire les forces d'Éros et de Thanatos. Les comportements sadique et masochiste se caractérisent par la recherche du plaisir par des actes douloureux infligés à un autre ou à soi-même. Le terme masochisme vient du nom de Léopold von Sacher-Masoch, un écrivain autrichien. La notion de masochisme renvoie à la satisfaction sexuelle lorsqu'on ressent de la douleur. Le sadisme<sup>152</sup> par contre « vise plutôt à l'humiliation ou à la domination de l'autre. »<sup>153</sup> Le sadisme est l'association de la violence et de la sexualité exercée sur autrui. En fin de compte, le masochisme est le sadisme retourné contre le moi. Le sadisme renvoie à la destruction et le masochisme à l'autodestruction :

Une partie de la pulsion de mort est mise directement au service de la pulsion sexuelle où son rôle est important. C'est là le sadisme proprement dit. Une autre partie n'accompagne pas ce détournement vers l'extérieur, elle reste dans l'organisme où elle est liée libidinalement à l'aide de l'excitation sexuelle dont elle s'accompagne... ; nous reconnaissons là le masochisme originaire.<sup>154</sup>

Le masochisme dont parle Freud semble contredire toute sa théorie de la tendance humaine au plaisir et de ses pulsions visant à se procurer la satisfaction. Freud se rend compte de cette contradiction et l'explique de la façon suivante :

---

<sup>152</sup> Le terme sadisme vient du nom du marquis de Sade, un écrivain français.

<sup>153</sup> Chemama Roland, Vandermersch Bernard. *Dictionnaire de la psychanalyse*. p. 240.

<sup>154</sup> Freud, Sigmund. *Névrose, psychose et perversion*. Paris : PUF, 1973.

Si le principe du plaisir domine les processus psychiques de telle façon que le but immédiat de ceux-ci soit d'éviter le déplaisir et d'obtenir le plaisir, le masochisme est alors inintelligible. Si la douleur et le déplaisir peuvent être en eux-mêmes des buts, et non plus des avertissements, le principe du plaisir est paralysé, le gardien de notre vie psychique est comme sous l'effet d'un narcotique.<sup>155</sup>

« La libido est ainsi reconceptualisée<sup>156</sup> de manière importante, puisque jusqu'alors considérée comme l'expression pulsionnelle d'un mouvement de recherche d'un objet permettant la décharge de l'excitation, et avec celle-ci l'obtention du plaisir, elle devient maintenant l'expression la plus authentique de la force et de l'activité de l'Éros, qui tend à l'organisation d'unités de plus en plus grandes. »<sup>157</sup>

Freud distingue deux types d'humour. D'abord, il y a l'humour qui se produit lorsqu'un individu se prend comme sujet et qu'une autre personne jouit de cet humour en le regardant. Dans ce premier type d'humour, le rôle du spectateur est d'une importance extrême. Le spectateur n'est pas directement impliqué dans la situation comique, et son rôle se réduit au simple acte de regarder. Ensuite, Freud distingue l'humour produit par l'individu qui fait de l'autre un objet risible. Cependant, cet objet ne participe pas volontairement au processus humoristique. Ce dernier type d'humour se rapproche du sadisme tandis que le premier comprend des caractéristiques propres au masochisme. Dans les textes littéraires, le sujet manipulateur n'est pas toujours un personnage mais peut aussi être l'auteur ou le narrateur :

We have an instance of the second way humor arises when a writer or a narrator describes the behavior of real or imaginary people in a humorous manner. There

---

<sup>155</sup> Freud, Sigmund. *Névrose, psychose et perversion*. Paris : Presses universitaires de France, 1973. p. 287.

<sup>156</sup> C'est donc en 1920 que la pulsion de mort a bouleversé toute la théorie des pulsions. Jusqu'à ce moment-là la psychanalyse s'intéressait surtout à la pulsion de vie et à la sexualité. Le concept de libido s'en est trouvé modifié et a pris une nouvelle importance.

<sup>157</sup> Roche Cruz, Rafael. « Excitation de vie, excitation de mort. » *Revue française de psychanalyse*. 2005. p. 29.



is no need for those people to display any humor themselves; the humorous attitude is solely the business of the person who is taking them as his object; and, as in the former instance, the reader or hearer shares in the enjoyment of the humor.<sup>158</sup>

Ces deux types d'humour incluent le narrateur, l'auteur et le lecteur comme acteurs du processus humoristique. Carrier joue aussi sur ce processus humoristique dans sa fiction. On a déjà vu des exemples de ces deux processus humoristiques chez Carrier sans les relever. Au chapitre précédent, on a cité l'exemple de la domination de Bérubé sur les actions d'Arsène. On a considéré plutôt la faiblesse et l'impuissance d'Arsène à contrôler ses propres mouvements. On en est arrivé à la conclusion, par l'analyse d'un autre exemple<sup>159</sup>, que le manque de contrôle sur ses actions par un individu est comique lorsque cette faiblesse est inconsciente. Cependant, la domination même de l'autre suscite aussi le rire, dans des circonstances où la domination est exercée sans gravité et sans malheur. Dans l'exemple où Bérubé faisait faire ce qu'il voulait à Arsène, celui-ci a dû se déshabiller devant tout le monde, il a dû s'insulter lui-même, et enfin il a dû danser avec Molly sur ses épaules jusqu'à s'épuiser. Toutes ces actions forcées ne mettaient pas Arsène en péril et c'est pour cette raison que cette scène de domination pouvait susciter le rire. Si Bérubé avait mis Arsène en péril, l'effet comique aurait disparu. La crainte et l'humiliation d'Arsène face à une menace minimale produit le comique.

## **Humour**

La souffrance, le malheur, la peine sont souvent surmontés avec une technique qui vise à estomper tout ce qui est négatif et pénible à l'aide de l'humour. On peut envisager

---

<sup>158</sup> Freud, Sigmund. « Humour ». *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. v.21. London: The Hogarth Press, 1927. p. 161.

<sup>159</sup> L'exemple où Bérubé devient objet de l'humour à cause de l'automatisme de ses mouvements.

l'humour comme un mécanisme de défense. « L'humour est un moyen d'obtenir le plaisir en dépit des affects pénibles qui le perturbent. »<sup>160</sup> D'après Freud, le plaisir humoristique naît de l'économie d'une dépense d'affect. L'individu fait l'économie d'une émotion pénible, comme par exemple la souffrance, l'irritation etc., au profit de l'humour. Le transfert de l'émotion pénible à l'humour est effectué inconsciemment. Freud soutient que le déplacement vers l'humour est un processus inconscient. « Le déplacement humoristique est donc aussi impossible sous l'éclairage de l'attention conscient que la comparaison comique; comme celle-ci, il est lié à une condition, celle de rester préconscient ou automatique. »<sup>161</sup> Le plaisir humoristique est engendré parce que l'émotion de déplaisir a été évitée. Pour récapituler, le plaisir de l'humour naît de l'économie d'une dépense de sentiment.

Dans le roman *La Guerre, Yes sir!* Roch Carrier utilise l'humour pour atténuer le thème sombre de la mort. Tout le roman se construit autour de la mort de Corriveau, et Carrier réduit ce non-événement, c'est-à-dire la mort, à une série de blagues et de moqueries qui servent à faire l'économie du sentiment pénible qu'on pourrait ressentir face à la mort. Cette économie engendre l'humour parce que on a évité le déplaisir.

Dans le texte *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Freud analyse ce processus de l'humour de manière métaphysique. Cependant, dans un autre essai, « l'humour », Freud avance une autre hypothèse en utilisant sa nouvelle conception de l'organisation du psychisme humain. Cette deuxième hypothèse ne contredit pas la première mais l'explique de manière différente. Dans cet essai, il avance l'idée que l'humour est produit par l'instance du surmoi. Il suggère que le surmoi réduit la

---

<sup>160</sup> Freud, Sigmund. *Mot.* p. 399.

<sup>161</sup> Freud, Sigmund. *Mot.* p. 407.

souffrance et la peine à un niveau minimal pour que le moi puisse jouir d'une petite quantité de plaisir. Le surmoi qu'on avait connu comme le juge méchant et cruel prend un caractère plus aimable. McGhee Goldstein résume le rôle du surmoi dans cette théorie de l'humour : « In humor there is an economy in the expenditure of feeling. Humor turns an event that would otherwise cause suffering into less significance. Energy is displaced onto the superego, and the ego is thereby allowed to return to an infantile state. »<sup>162</sup> Le surmoi vise à défendre le moi contre une réalité désagréable et déplaisante. Freud explique que « in bringing the humorous attitude, the superego is actually repudiating reality and serving an illusion ». <sup>163</sup> Freud conclut que le surmoi protège et console le moi de la souffrance par l'humour.

Prenons un exemple du thème de la mort exploité de manière à produire un effet humoristique. Lors du transport du cercueil de Corriveau au village, le chef de gare ne trouve plus le cercueil dans le train :

- Le chef dit : Corriveau? Corriveau? cria-t-il. Corriveau? Où avez-vous mis Corriveau?
- Corriveau? lui demanda-t-on de l'intérieur du wagon, qu'est-ce que c'est, Corriveau?
  - Corriveau : c'est un cercueil.
  - La voix ordonna dans le wagon : Le mort descend ici. Où est-ce que vous avez mis le mort?
  - Le sortez-vous? s'impatienta le chef de gare.
  - Il n'est pas ici, dit la voix du wagon, il doit être descendu se dégourdir les jambes. <sup>164</sup>

---

<sup>162</sup>Goldstein, McGhee. *The Psychology of Humor*. New York: Academic Press, 1972. p. 13.

<sup>163</sup> Freud, Sigmund. « Humor ». *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. v.21. London: The Hogarth Press, 1927. p. 166.

<sup>164</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 27.

Deux choses peuvent ici nous intéresser. Premièrement, la blague qui est faite à la toute fin, du défunt qui est allé se dégourdir les jambes, s'explique d'elle-même. L'impossibilité et l'absurdité pour un mort de marcher sont ce qui produit l'effet comique. On fait l'économie du sentiment de pitié à l'égard de la mort et on déplace l'attention sur l'aspect comique et burlesque d'un mort mouvant. De plus, lorsque la voix à l'intérieur du train demande : « Qu'est-ce que c'est, Corriveau? », la réponse donnée semble un peu froide et flegmatique. On ne comprendra pas entièrement cette réponse qu'en lisant tout le roman. Quand le chef de gare dit : « Corriveau : c'est un cercueil » au lieu de dire : « c'est un défunt », par exemple, cette réponse s'avère précise et exacte. Corriveau n'est vraiment qu'un cercueil parce qu'il n'y a pas de corps dedans. On ne découvre cela qu'à la fin, lorsqu'on apprend par Harami les circonstances de la mort de Corriveau : Corriveau est mort à son premier jour de service. Il a été tué par une mine et, de Corriveau, il ne restait que « quelques lambeaux de chair et quelques miettes de vêtements sanglants, un portefeuille. »<sup>165</sup>

De plus, il faut aussi noter le peu d'importance que Carrier accorde au cercueil. D'abord, le cercueil est perdu et personne ne semble en être affecté. Le fait que personne ne sait ce qu'est « Corriveau » suggère que le cercueil est pour les personnages l'équivalent d'un colis qu'on transporte sans soin. En réalité, le cercueil n'est pas une boîte en bois mais il contient un défunt, un héros militaire mort en faisant la guerre pour sa patrie. La légèreté et l'indifférence avec lesquelles les employés considèrent et traitent le défunt produisent non seulement un effet comique mais elles atténuent la nature dramatique de la mort. Cette apathie et cette négligence à l'égard du défunt se montrent

---

<sup>165</sup> Carrier, Roch. *Guerre*. p. 121.

avec évidence lorsqu'on demande : « Qu'est-ce que c'est que Corriveau? » Ils traitent Corriveau comme un vieil objet périmé. Il n'est plus rien, puisqu'il est mort. Il n'est que chair et os et n'a plus d'importance dans la vie. C'est plutôt une manière inattendue de traiter un mort, non? Pourtant, en lisant ce passage, on ne manque pas de sourire. Cette technique consistant à rendre un événement dramatique moins sérieux rend le lecteur indifférent à une dégradation de l'humanité.

Dans le roman *Il est par là, le soleil*, Roch Carrier fait ce même type de jeu avec la mobilité de la mort. On a cité dans le chapitre précédent la scène de Philibert face à la langue coupée du cochon. Cette langue coupée, voire morte, continuait à blasphémer et à bouger. Il semble que la langue coupée, représentante de la mort, se venge de Philibert. Dans cet exemple, comme dans la scène d'Henri face au cercueil du soldat anglais, la mort et la vie sont en conflit. Carrier fait avec la langue morte le même jeu qu'il faisait avec le défunt qui marche. Sa technique consiste à doter de mobilité, de vitalité un objet statique et immobile. L'humour ressort de cette mobilité qui se produit chez des objets inanimés ou par essence sans vie. La nature paradoxale et ironique de cette langue morte contribue à l'effet comique. La langue est peut-être la partie du corps la plus mouvementée de toutes. Elle représente la mobilité, la vitalité et l'énergie. Juxtaposer la langue et la mort produit un paradoxe qui à première vue pourrait sembler ridicule mais qui enfin est la manière dont Carrier représente le comique et le tragique en même temps. Ce paradoxe comique n'est pas seulement représenté par la mobilité qui évoque la vie et l'immobilité qui accompagne la mort. D'ailleurs, on pourrait analyser la langue et son rapport à la voix. La voix ne peut être reliée qu'avec la vie. La voix est ce qui produit du

bruit et le bruit peut être associé avec la vie. Cette idée rejoint la notion freudienne d'Éros, selon laquelle le bruit de la vie émane d'Éros. Ainsi, on pourrait déduire que le silence est ce qui définit la mort. Un mort n'a plus de voix et donc reste en silence. Le paradoxe se voit dans la langue coupée qui n'a plus de vie mais qui continue à blasphémer et a encore le pouvoir de produire du bruit. Ainsi, il n'y a pas de mort chez Carrier (puisque les personnages continuent à « parler » et à « bouger »). C'est une manière de représenter le thème de la mort de manière risible. La mobilité et la voix qui sont propres à la vie sont dans ces romans des caractéristiques attribuées aux morts. Cet échange de qualités entre les vivants et les morts crée des paradoxes qui suscitent le rire. Il y a un renversement des caractéristiques qui distinguent la mort de la vie.

Enfin, on a vu comment la mort, sujet macabre et sérieux, peut quand même produire un effet comique. L'humour sert souvent d'outil pour se défendre contre la réalité tragique de la mort. Freud explique ce mécanisme de défense par une économie du sentiment pénible. Le plaisir qu'on reçoit de l'humour se substitue au déplaisir qu'on ressent lors de l'événement de la mort. La conscience est aussi l'instance qui cherche à éviter la réalité. Le déplacement de l'émotion pénible vers l'humour est fait inconsciemment. Au contraire de ce qu'on avait dit au début du chapitre, que l'être humain évite de penser à la mort, on a vu que chez Carrier les personnages affrontent la mort plus que jamais. L'homme est dominé par un conflit psychique qui est causé par deux forces, celle d'Éros et celle de Thanatos. Ces deux forces, la pulsion de vie et la pulsion de mort qui ont pour but de ramener le vivant à l'état de repos, sont au service du plaisir. Donc, toute diminution de l'excitation correspondrait à la satisfaction de cette pulsion.

Le rapport d'opposition entre la mort et l'humour fait qu'on n'a pas pu considérer l'une sans l'autre. Ce rapport direct est montré dans la fiction de Roch Carrier. Carrier fait de la mort et de l'humour un couple qui est uni et qui apparaît dans ses textes fréquemment. Le rapprochement qu'il fait entre cet événement tragique et le rire n'est qu'une autre manière de faire rayonner l'ironie dans son écriture. Ce type d'humour assez grossier produit des effets opposés de peur et d'amusement. La mort est représentée dans les romans de Carrier de manière différente. On pourrait faire l'hypothèse que la mort n'est pas chez Carrier la cessation de la vie mais sa continuation. Cette idée rejoint la croyance du christianisme en l'existence éternelle, et pourtant ce n'est pas cette croyance qui sous-tend l'idée de la mort chez Carrier. Pour lui la mort n'existe pas puisque Carrier donne vie à l'état inanimé. Cette conception de la mort se rapproche de celle de Freud : « La mort à l'œuvre dans le vivant est une mort active, une mort vivante ; elle est en fait le contraire de la mort. »<sup>166</sup> C'est bien cette infiltration de vie dans la mort qui produit un effet tragi-comique. On est d'abord étonné par la manière dont Carrier joue avec la mort en la réduisant à quelque chose de frivole et de léger. Il triche la mort, il la pervertit. Sa manière de rendre moins sérieux ce qui est sans doute le sujet le plus important de l'existence incite le spectateur à rire.

---

<sup>166</sup> Le Guen, Claude. « Prolégomènes à la pulsion de mort. » *Topique*. Vol. 28, n. 66, 1998. p.31.

## CONCLUSION

Roch Carrier a réussi à faire de ses romans des textes à la fois comiques et sérieux. Mon analyse a tenté de montrer comment certaines situations peuvent conduire à un humour amusant ou grinçant. La manière de l'auteur d'exploiter l'humour montre un talent particulier dans la mesure où il l'incorpore à des circonstances aussi graves que grotesques. L'analyse des trois romans — *La Guerre*, *Yes sir!*, *Floralie, où es-tu?*, *Il est par là, le soleil* — a permis de préciser le style et la technique d'écriture propres à Carrier.

L'analyse du comique s'est développée à partir des quatre thèmes suivants : la rivalité, la sexualité, la loi et enfin, la mort. Ces quatre thèmes sont ceux qui apparaissent de manière récurrente dans l'œuvre de Carrier et ont été décisifs dans la progression des chapitres du mémoire. On a commencé, avec le premier chapitre, par le thème le plus léger et, par conséquent, celui qui semblait susciter le plus facilement le comique, et on a terminé avec le thème le plus dramatique, celui de la mort, qui de prime abord ne produit aucun effet de plaisanterie. J'ai cru pertinent d'aborder le comique par ces thèmes qui a priori ne semblent pas inciter au rire parce que cela pouvait donner lieu à de l'ironie. Le comique est une manière d'atténuer les effets de tristesse et d'hostilité produits dans les textes de Carrier. Carrier semble jouer avec la nature sombre de ces thèmes en les représentant comme ridicules et cocasses. Le choix de ces thèmes m'a permis d'aborder en même temps quelques hypothèses de la psychanalyse.

Dans le chapitre sur la rivalité, on a exploré les raisons pour lesquelles l'animosité et l'hostilité créées entre deux groupes ethniques s'avèrent comiques. Les sources du comique décrites par Freud, comme l'ignorance, la bêtise et le non-sens, sont des



caractéristiques du comique qu'on a vues chez Carrier. Certains stéréotypes ethniques qui ont été évoqués constituent la base sur laquelle repose la force comique. Ensuite, l'analyse des jeux de mots chez Carrier a permis de comprendre les pensées inconscientes des personnages. Le jeu de mots — étant justement un jeu — produit dans le roman un effet de plaisanterie. Pourtant, ce n'est que lors de la compréhension de ces jeux de mots que l'effet comique peut se produire. Paradoxalement, la compréhension du jeu de mot crée aussi un effet contraire puisqu'on comprend la vraie nature et la pensée cachée des personnages.

Le chapitre sur la sexualité a permis de comprendre la raison pour laquelle une situation ou un discours de nature sexuelle incite au rire. La perversion et l'obscénité sont souvent des caractéristiques qui décrivent le sexuel « anomal », c'est-à-dire qui ne se rapporte pas à l'acte sexuel lui-même ou qui se manifeste dans des circonstances insolites et inattendues. L'homme est dominé par la pulsion sexuelle et cherche de toutes les manières à satisfaire cette pulsion. L'énergie psychique — la libido — qui pousse l'homme à satisfaire ce désir se manifeste dans des situations exceptionnelles et inappropriées. L'individu apprend à contrôler cette envie sexuelle, mais parfois la pulsion est plus forte que lui. Cette pulsion trouve son origine dans l'instance du ça, et la perte de contrôle sur ce désir érotique signifie que l'inconscient prend le dessus sur la rationalité et la conscience de l'homme. La perte de contrôle sur les pensées ou les actions, ainsi que la dépendance aux besoins psychiques, sont alors la cause du comique.

On a réaffirmé dans le chapitre sur la loi que la loi psychique contrôle l'individu. La loi morale, la loi d'esprit et la loi divine sont des lois tacites créées dans l'instance du surmoi et qui naissent de la relation à des figures d'autorité. Bien que le surmoi ne soit

pas l'instance de l'inconscient, les valeurs qui règnent dans le surmoi lui sont transmises inconsciemment. Le comique ressort lorsque le ça — l'instance de l'inconscient — l'emporte sur le surmoi. Autrement dit, la loi psychique gouvernée par le surmoi est pervertie puisque l'instance des pulsions s'avère plus puissante. Lorsque la pulsion est satisfaite, le plaisir surgit sous forme d'humour. C'est donc à l'inconscient que l'on doit attribuer le plaisir humoristique. D'ailleurs, l'envie de pervertir la loi donne satisfaction. Ce qui est sacré et intangible suscite cette envie. L'être humain est constamment soumis à la tentation et il est donc naturel d'y succomber.

Enfin, on a réservé le chapitre sur la mort pour la fin puisque la mort est le phénomène le plus délicat et le plus intrinsèquement lié à la vie. Selon Freud, il y a une autre pulsion — la pulsion de mort — qui domine la vie psychique. L'homme est dominé par deux pulsions — la pulsion de vie et la pulsion de mort — qui semblent de nature opposées mais qui tendent l'un et l'autre à rétablir un état d'équilibre et à ramener l'individu à son état inorganique, c'est-à-dire à un état comparable à la mort. Dans les romans de Roch Carrier, on ressent souvent la pulsion de vie associée à la force de l'Éros, qui contraste avec la pulsion de mort associée à la force de Thanatos. Ce contraste est justement ce qui produit l'effet tragi-comique. Cette opposition entre la vie et la mort n'est pas toujours évidente, et souvent la mort et la vie se rejoignent. Comme la psychanalyse rapproche la force de vie et la force de mort puisqu'elles visent au fond au même but, ces deux forces sont aussi unies dans la fiction de Carrier. Les caractéristiques du vivant et du mortel fusionnent. Dans cette partie, on parle plus de l'humour que du comique. L'humour est un mécanisme de défense qui a pour but l'économie d'un

sentiment pénible. Ce chapitre a montré que l'individu ne fuit pas devant la mort mais qu'il est au contraire prêt à l'affronter.

L'humour de Carrier est ironique et constitue une manière singulière de mettre en valeur les aspects plaisants d'une situation terrible. Certaines situations semblent être décrites de manière froide et flegmatique de façon à réduire l'émotion ou son aspect pathétique. Carrier tient à distance l'élément qui ferait de ses œuvres des romans sentimentaux. C'est lors des situations les plus intenses que Carrier introduit un humour cru et grossier. Cet humour ironique pourrait sans doute rejoindre, jusqu'à un certain point, un type d'humour particulier présent dans la littérature : l'humour noir. On pourrait associer Carrier aux auteurs qui manifestent un humour noir dans leurs textes. Ce type d'humour, qui joue sur des phénomènes de déréalisation, de grotesque et d'irrationnel, transforme les situations dramatiques en (mauvaise) farce. L'humour noir effraie et amuse simultanément. Le surréel et l'absurdité sont des caractéristiques propres à l'humour noir et, par le fait même, à celui de Roch Carrier. L'humour noir est un humour particulier. L'auteur essaie de jouer explicitement sur les émotions du lecteur. C'est le but de l'auteur de tordre une situation afin d'horrifier le lecteur et puis de le faire rire juste après. La satire est aussi un élément clé de l'humour noir dont Carrier fait usage. Le grotesque et la caricature contrastent avec la normalité et l'absurdité de la vie. « L'humour noir est borné de trop de choses, telles que la bêtise, l'ironie sceptique, la plaisanterie sans gravité... »<sup>167</sup>

Aborder l'humour chez Roch Carrier par l'intermédiaire de la psychanalyse permet de découvrir les processus inconscients à l'œuvre dans le comique. Dans l'analyse des romans de Carrier, on a découvert un aspect dramatique de l'humour, un

---

<sup>167</sup> Breton, André. *Anthologie de l'humour noir*. Paris : J.J. Pauvert, 1966. p. 21-22.

humour qui peut produire des effets comiques et tragiques en même temps. La méthode psychanalytique a été utile pour l'explication et l'interprétation du comique lié aux mécanismes inconscients. Toutefois, cette méthode présente certaines limites qu'il ne s'agit pas ici de dissimuler. On a vu dans chaque chapitre que l'inconscient joue un rôle énorme dans le déclenchement de l'humour. Cependant, la psychanalyse n'explique pas clairement le comique qui renvoie à l'état conscient, c'est-à-dire qu'elle ne permet pas de comprendre le comique lorsque l'inconscient n'a rien à voir avec l'effet comique et que cet effet résulte d'un processus dont l'individu est pleinement conscient. Freud explique le comique produit consciemment en montrant que le comique résulte de la comparaison entre deux représentations :

La condition de naissance du comique, c'est que nous nous trouvions amenés à utiliser pour la même performance de représentation, simultanément ou dans une succession rapide, deux modes de représentation différents, entre lesquels a alors lieu « l'opération de comparaison », et que se produise la différence quantitative comique.<sup>168</sup>

Le plaisir comique découle de la comparaison entre l'autre et son moi propre. Freud soutient qu'une « comparaison est indispensable à la naissance du plaisir [comique] ». <sup>169</sup> Mais peut-on vraiment ramener tout plaisir comique à une comparaison? Faut-il absolument qu'il y ait un rapport entre l'individu et une source extérieure, soit un autre individu soit une situation, pour que le comique se produise? Ce travail a montré que oui.

Par ailleurs, c'est aussi par la voie de l'inconscient qu'on jouit de l'humour. Les effets humoristiques, souvent, révèlent l'inconscient des personnages. L'inconscient est géré par le principe de plaisir. Tout individu est à la recherche du plaisir et de la satisfaction, mais cette recherche n'est pas toujours évidente. La révélation de cette

---

<sup>168</sup> Freud, Sigmund. *Mot.* p 408.

<sup>169</sup> Freud, Sigmund. *Mot.* p 347.

chasse au plaisir produit d'ailleurs chez l'autre un effet comique. Le désir gère l'individu et celui-ci dépend de ses besoins instinctuels. Ce qui est involontaire et hors de l'esprit humain est ce qui fait rire. Dans sa lutte pour satisfaire ses besoins instinctuels, l'inconscient est au service du principe de plaisir. Ce n'est que lorsque le plaisir est atteint que l'effet comique se produit. De même, lorsqu'on est confronté à une situation dramatique, on tente inconsciemment de diminuer l'effet pénible pour obtenir un effet plus plaisant. Ce n'est que dans des cas exceptionnellement tragiques, où l'on est affecté personnellement, que la situation reste dramatique et que l'effet comique est supprimé.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Œuvres de Roch Carrier

#### ROMANS

Carrier, Roch. *La Guerre, Yes sir!* Montréal : Stanké, 1968.

----- *La trilogie de l'âge sombre.* Montréal : Stanké, 1981. -- 3 v. -- 1. *La Guerre, Yes sir!* 2. *Floralie, où es-tu?* 3. *Il est par là, le soleil.*

----- *Floralie, où es-tu?* Montréal : du Jour, 1969.

----- *Il est par là, le soleil.* Montréal : du Jour, 1970.

----- *Il n'y a pas de pays sans grand-père.* Montréal : Stanké, 1979 [1977].

----- *Les fleurs vivent-elles ailleurs que sur la terre?* Montréal : Stanké, 1980.

----- *Le deux-millième étage.* Montréal : Stanké, 1983, [1973].

----- *De l'amour dans la ferraille.* Montréal : Stanké, 1984.

----- *Le jardin des délices.* Montréal : Stanké, 1985, [1975].

----- *L'ours et le kangourou.* Montréal : Stanké, 1986.

----- *La dame qui avait des chaînes aux chevilles.* Montréal : Stanké, 1988, [1981].

----- *Un chameau en Jordanie.* Montréal : Stanké, 1988.

----- *L'homme dans le placard.* Montréal : Stanké, 1991.

----- *Fin.* Montréal : Stanké, 1992.

----- *Petit homme tornade.* Montréal : Stanké, 1996.

----- *The Rocket.* Montréal : Stanké, 2000.

----- *Les Moines dans la tour.* 2004.

## THÉÂTRE

----- . *La Guerre, Yes sir!* Montréal : du Jour, 1970.

----- . *Floralie*. Montréal : du Jour, 1973.

----- . *La céleste bicyclette*. Montréal : internationales Alain Stanké, 1980.

----- . *Le cirque noir*. Montréal : internationales Alain Stanké, 1982.

## CONTES

----- . *Jolis deuils*. Montréal : du Jour, 1964.

----- . *Les enfants du bonhomme dans la lune*. Montréal : internationales Alain Stanké, 1979.

----- . *Les voyageurs de l'arc-en-ciel*. Montréal : internationales Alain Stanké, 1980.

----- . *Ne faites pas mal à l'avenir*. Montréal : Paulines, 1984.

----- . *Le chandail de hockey*. Montréal : Livres Toundra, 1984.

----- . *La fleur et autres personnages*. Montréal : Paulines, 1985.

----- . *Prières d'un enfant très très sage*. Montréal : internationales Alain Stanké, 1988.

----- . *Enfants de la planète*. Montréal : Paulines, 1989.

----- . *L'eau de Polgok-sa*. Montréal : Paulines, 1990.

----- . *Le canot dans les nuages*. Montréal : Paulines, 1991.

----- . *Un champion*. Montréal : Livres Toundra, 1991.

----- . *Canada, je t'aime*. Montréal : Livres Toundra, 1991.

----- . *Une bonne et heureuse année*. Montréal : Livres Toundra, 1991.

----- . *Le martien de Noël*. Montréal : Québec/ Amérique, 1991.

----- . *La chasse-galerie*. Toronto : Livres Toundra, 2004.

## POÉSIE

----- . *Les jeux incompris*. Montréal : Nocturne, 1956.

----- . *Cherche les mots, cherche les pas*. Montréal : Nocturne, 1958.

## II. Approche psychanalytique

Bernet, Rudolf. *La pensée de Jacques Lacan*. Paris : Peeters, 1994.

Chemama, Roland et Bernard Vandermersch. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Larousse, 1998.

Freud, Sigmund. *Le rêve et son interprétation*. Paris : Gallimard, 1925.

----- . « Humour ». *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. 21. London: The Hogarth Press, 1927.

----- . *Trois essais sur la sexualité*. Paris : Gallimard, 1962.

----- . *Essais de psychanalyse*. Paris : Payot, 1966.

----- . *Métapsychologie*. Paris : Gallimard, 1968.

----- . *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Payot, 1969.

----- . *Psychanalyse*. Paris : PUF, 1973.

----- . *Névrose, psychose et perversion*. Paris: PUF, 1973.

----- . *Sigmund Freud présenté par lui-même*. Paris : Gallimard, 1984.

----- . *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Paris : Gallimard, 1988.

----- . « Psychanalyse » et « théorie de la libido ». *Œuvres complètes*. t.16. Paris : PUF, 1991 [1922].

Hendrick, Ives. *Facts and Theories of Psychoanalysis*. New York : Knopf, 1958.

Jung, C. G. *Psychologie de l'inconscient*. Genève : Georg, 1989, [1952].

Laplanche, Jean. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : Presses universitaires de France, 1981, c1967.



- Le Guen, Claude. « Prolégomènes à la pulsion de mort » *Topique*. Vol. 28, n° 66, 1998.
- Mousseau, Jacques et Pierre-François Moreau. *L'inconscient*. Paris : Retz-C.E.P.L. (Centre d'étude et de promotion de la lecture), 1976.
- Piéron, Henri. *Vocabulaire de la psychologie*. Paris : PUF, 1979.
- Porte, Michèle. « Pulsions de mort; pulsions de destruction; haine » *Topique*. Vol. 28, n°66, 1998.
- Robert, Marthe. *La Révolution psychanalytique*. Tome 1 & 2. Paris : Payot, 1964.
- Roche Cruz, Rafael. « Excitation de vie, excitation de mort. » *Revue française de psychanalyse*. Vol.69, n°, 2005.
- This, Bernard. *La Psychanalyse*. Tournai : Casterman, 1960.
- This, Claude. *De l'art et de la psychanalyse*. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts, 1999.
- Vergote, Antoine. *Psychologie religieuse*. Bruxelles : C. Dessart, 1969.

### **III. Ouvrages philosophiques et théoriques**

- Albin, Michel. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris : Encyclopaedia Universalis, 2001.
- Aristote. *Poétique*. Paris : Les Belles Lettres, 1965 [1932].
- Aron Paul, Denis Saint-Jacques et Alain Viala. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2002.
- Bergson, Henri. *Le Rire*. Paris : Presses Universitaires de France, 1947.
- Breton, André. *Anthologie de l'humour noir*. Paris : J.J. Pauvert, 1966.
- Godbout, Jacques. *Le couteau sur la table*. Paris : Editions du Seuil, 1965 [1933].
- Lalande, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : Presses universitaires de France, 1988.
- Ludovici. Anthony M. *The Secret of Laughter*. New York: Viking press, 1933.

#### IV. Critique littéraire

Amprimoz, Alexandre L. « La Dame de Roch Carrier ». *Canadian Literature*, (94), 1982 Autumn, 178-180.

----- « Roch Carrier's Bicycle ». *The Antigonish Review*, (47), 1981 Autumn, 91-94.

----- « Roch Carrier: Between Fantasy and Memory ». *Antigonish Review*, (37), 1979, 101-04.

Arcand, Richard. *Figures et jeux de mots : langue et style*. Beloeil : La Lignée, 1991.

Bond, D, David J. « The Forces of Life and Death in Roch Carrier's Fiction. » *Studies in 20th and 21st Century Literature*. Vol.7, n°1, 1982.

Dansereau, Estelle. « Le Fantastique chez Roch Carrier et Jacques Benoît ». *Canadian Literature*, (88), 1981 Spring, 39-45.

« De Sainte-Justine à Montréal: Une interview avec Roch Carrier, romancier et dramaturge québécois ». *Contemporary French Civilization*, (2), 1978, 265-75.

Dorion, Gilles. « *Petit homme tornade* de Roch Carrier: Le métissage des mythes et des cultures ». *Voix et Images*, (25:1 [73]), 1999 Automne, 176-92.

Dubois, Jean. *Le grand dictionnaire étymologique et historique du français*. Paris : Larousse, 2005 [1920].

Forget, Danielle. « Les Paradoxes de la langue chez Roch Carrier et Michel Tremblay ». *Études littéraires*, (26:3), 1993-1994 Hiver, 119-33.

----- « Le Thème de la parole dans *Floralie, où es-tu?* de Roch Carrier ». *Revue Francophone*, (8:1), 1993 Spring, 111-25.

Godin, Jean-Cléo. « Roch Carrier: une terre entre deux (ou trois?) soleils ». *Livres et auteurs québécois* (Québec, Canada), 1971, 305-10.

Goldstein, McGhee. *The Psychology of Humor*. New York : Academic Press, 1972.

Harsh, Mary Anne. « The Carnavalesque and the Grotesque in Roch Carrier's *La Guerre, Yes sir!* A Twentieth Century Novel with Renaissance Echoes ». In Anderson, Mark Cronlund (ed. and introd.); Blayer, Irene Maria F. (ed. and introd.) , *Interdisciplinary and Cross-Cultural Narratives in North America*. New York, NY: Peter Lang, 2005. (pp. 109-20)

- Hathorn, Ramon. « The Imaginary World of Roch Carrier. » *Canadian Modern Language Review/La Revue canadienne des langues vivantes*, (31), 1975, 196-202.
- Hébert, Pierre. « Roch Carrier au Canada anglais. » *Oeuvres & Critiques: Revue Internationale d'Étude de la Réception Critique d'Étude des Oeuvres Littéraires de Langue*, (14:1), 1989, 101-113.
- Hodgart, M. *La Satire*. Paris : Hachette, 1969.
- Joyaux, Georges J.; Waldmeir, Joseph J. « Roch Carrier's Trilogy: A Second Look at Quebec's Dark Years ». *In 105-28 in Joseph (J.) Waldmeir, ed. Essays in Honor of Russel B. Nye*. East Lansing: Michigan State UP, 1978.
- Lemp, Richard W. « Comic Metamorphosis of the (Anti) Hero in Roch Carrier's WWII Novels ». *War, Literature, and the Arts: An International Journal of the Humanities*, (17:1-2), 2005, 74-86.
- Lennox, John. « Roch Carrier ». *In Heath, Jeffrey M. (ed.) , Profiles in Canadian Literature, VI*. Toronto: Dundurn, 1986. (pp. 41-48)
- McHugh, Eileen M. « Involuntary Selective Memory as Underlying Structure in Roch Carrier's *Les Enfants du bonhomme dans la lune* ». *Québec Studies*, (1:1), 1983 Spring, 268-273.
- Rasporich, Beverly. « The Literary Humor of Roch Carrier ». *Thalia: Studies in Literary Humor*, (8:1), 1985 Spring-Summer, 37-49.
- "Roch Carrier" *Bookbird: A Journal of International Children's Literature*, (38:3), 2000, 30.
- Sheaffer-Jones, Caroline. « Reading 'le grand livre de la Vie': Roch Carrier's *Les Enfants du bonhomme dans la lune* » *Studies in Canadian Literature/Études en Littérature Canadienne*, (28:1), 2003, 132-46.
- Stratford, Philip. « Roch Carrier ». *In New, W. H. (ed. and foreword), Canadian Writers since 1960: First Series*. Detroit, MI: Thomson Gale, 1986. (pp.115-23)
- Veissid, Jacques. *Le comique, le rire, l'humour*. Paris : Lettres du Monde, 1978.