

The World's Wife: l'humour au féminin chez Carol Ann Duffy

Emilie Piat

► **To cite this version:**

Emilie Piat. The World's Wife: l'humour au féminin chez Carol Ann Duffy . Créations au féminin, 4, 2010, Les humeurs de l'humour, 978-2-915611-65-6. halshs-01455105

HAL Id: halshs-01455105

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01455105>

Submitted on 8 Feb 2017

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

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

The World's Wife : l'humour au féminin chez Carol Ann Duffy

Emilie Piat

En 1839, trois ans après la fin de son union avec Edward Bulwer-Lytton, Rosina Bulwer-Lytton, une femme de lettres britannique, publie un roman intitulé *Cleveley or the Man of Honour* (*Cizeley, ou l'Homme d'Honneur*), dans lequel son mari est sévèrement caricaturé. Ce premier roman est suivi d'autres ouvrages dont, en 1858, *The World and his Wife* (*Le Monde et son épouse, ou une personne de conséquence*). Il paraît hasardeux d'établir un lien direct avec le recueil que publie Carol Ann Duffy en 1999 sous le titre *The World's Wife*. L'ouvrage reprend cependant la même tradition qui consiste à remettre en question les représentations conventionnelles de la femme, partagées entre l'image de la mère et celle de la maîtresse, pour y substituer un personnage beaucoup plus subversif, celui de l'épouse amère et rancunière, une mégère pleine d'esprit dont la fonction est avant tout de tourner en ridicule son double masculin. L'ensemble du recueil se présente en effet comme une succession de monologues dramatiques inspirés de la vie de femmes de personnages célèbres, appartenant à l'histoire, la mythologie ou la fiction. Ces femmes y tiennent leur propre rôle en faisant, de façon amusée ou provocante, le récit à la première personne de leur vie aux côtés de leur illustre conjoint. Intitulés « Mrs Midas », « Queen Kong » ou encore « Mrs Beast », ces poèmes proposent une version concurrente, et surtout féminine, d'histoires et de mythes qui sont au centre de notre culture :

Ces mythes qui circulent, ces légendes, ces contes
Je vais les corriger ; alors quand votre regard
Se pose sur mon visage – le visage d'Hélène, de Cléopâtre,
De la Reine de Saba, de Juliette – à ce moment là, plongez
Vos yeux dans les miens – ceux de Néfertiti, de Mona Lisa,
De Garbo – repensez-y. (*WW*, p. 72)¹

En inscrivant ses personnages dans le cadre des représentations conventionnelles, Carol Ann Duffy établit une relation étroite entre le rire et la norme, et dénonce la façon dont l'expérience féminine a été systématiquement imaginée et définie par des voix masculines. C'est donc en jouant avec les

¹ Carol Ann Duffy. *The World's Wife*, Picador (Basingstoke, 1999), p. 72. Toutes les traductions proposées sont les miennes:
These myths going round, these legends, fairy tales,
I'll put them straight; so when you stare
Into my face – Helen's face, Cleopatra's,
Queen of Sheba's, Juliet's – then, deeper,
gaze into my eyes – Nefertiti's, Mona Lisa's,
Garbo's eyes – think again.

limites de la morale et de la vraisemblance que ces personnages reprennent le contrôle du discours et montrent comment la mythologie, l'histoire et la fiction génèrent et filtrent des représentations souvent erronées de la femme. A travers ces mythes ironiques, Carol Ann Duffy donne à voir le processus proprement linguistique à travers lequel toute identité sexuée, mais aussi les représentations et discours qui aident à la construire, naissent et se perpétuent.

Réécriture et travestissement

Si l'idée même d'un humour féminin, et à plus forte raison, celle d'un humour féministe a souvent été remise en cause, c'est avant tout parce que le rire suppose un recul et une distance peu compatible avec toute forme de militantisme. Freud ne dit d'ailleurs pas autre chose lorsqu'il affirme qu'il existe « des conditions défavorables au comique qui résultent de la nature de l'activité psychique qui occupe l'individu sur le moment. Le travail de représentation ou de pensée, qui poursuit des buts sérieux, perturbe la capacité de décharge propre aux investissements, capacité de décharge dont le comique a besoin, [...] lorsqu'il y a réflexion abstraite, il n'y a plus de place du tout pour le comique, sauf si ce mode de pensée se trouve brusquement interrompu ».² C'est pourtant sur ce principe d'interruption brutale et de décalage que repose en grande partie le caractère humoristique de *The World's Wife*. Aux thèmes « classiques » empruntés à la littérature ou à l'histoire, s'ajoutent d'autres personnages de la culture populaire, dont la juxtaposition semble parfois incongrue. Les récits du petit chaperon rouge (« Little Red Cap »), de la sœur jumelle d'Elvis (« Elvis's Twin Sister ») et de la femme de Sigmund Freud (« Frau Freud ») se succèdent ainsi pêle-mêle. Tous reprennent une histoire universellement connue et acceptée, la corrige et la présente sous un angle nouveau, qui vient souvent contredire, voire renverser, l'histoire « originale ». De cette façon sont mises en lumière les vraies raisons du succès de nos plus célèbres héros : l'avidité de Midas, la vanité de Tirésias, les infidélités de Persée ou l'arrogance d'Orphée. Mais c'est surtout à travers les écarts dans le choix des personnages, des univers évoqués et des registres utilisés, que se transparaît la visée critique de chaque poème. « Queen Kong » repose par exemple sur un double élément d'incongruité, à savoir l'irruption du gorille dans un univers urbain, qui reprend le thème du film *King Kong*, et la féminisation de l'animal. Pour

² Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard (Paris, 1905, 1988), p. 384.

caractériser ce personnage à la fois « Belle » et « Bête », Carol Ann Duffy puise librement dans le réservoir de clichés associés aux femmes, passant de l'univers de la romance et de l'amour « au premier regard » à l'image d'une femelle gorille dévalisant les grands magasins, et reprend certains clichés de la vie new-yorkaise :

J'ai passé une semaine à Manhattan,
à faire des plans, dans 2 petits hôtels
dans le Village, où les gens ont l'habitude des étrangers
et vous laissent plus ou moins tranquille. Aujourd'hui encore
je garde un penchant pour les sandwich au pastrami. (WW, p. 31)³

A travers cette succession rapide de digressions souvent anachroniques qui parasitent la trame du récit, Carol Ann Duffy parvient en fait à « relier entre elles avec une surprenante rapidité plusieurs représentations qui, d'après leur contenu intérieur et le réseau de connections auquel elles appartiennent, sont à proprement parler étrangères les unes aux autres »⁴ et permet au récit de basculer dans l'univers comique.

La réécriture « domestique » des mythes et histoires que propose le recueil, leur transposition au féminin, se fait donc sur un mode burlesque, en déplaçant le matériau historique sur le terrain du rire. La plupart des poèmes reposent d'ailleurs sur l'intrusion de détails insolites qui permettent de transposer dans une langue plus proche et familière des récits figés dans la mémoire collective, jouant sur un mode domestique des récits qui sont le plus souvent réduits à de banales scènes de ménage. L'héroïne reprend possession d'un discours universellement reconnu et partagé par le biais de l'humour, et en réécrit le scénario. « Mrs Midas » explore par exemple les conséquences du vœu que fit le roi Midas du point de vue de sa femme délaissée. Alors qu'elle fait cuire des légumes dans sa cuisine, Mrs Midas aperçoit son mari changeant des fruits en or à travers une vitre embuée :

Puis il décrocha
une poire d'une branche (une *Fondante d'Automne*)
qui ressemblait dans sa paume à une ampoule. Allumée.
Je me suis dit, « Il met des guirlandes dans l'arbre ? » (WW, p. 11)⁵

³ I'd been in Manhattan a week,
making my plans ; staying at 2 quiet hotels
in the Village, where people were used to strangers
and more or less left you alone. To this day
I'm especially fond of pastrami on rye.

⁴ Freud, p. 47.

⁵ And then he plucked
a pear from a branch – we grew *Fondante d'Automne* –
and it sat in his palm like a light bulb. On.
I thought to myself, Is he putting fairy lights in the tree?

Dans cette version du mythe l'or apparaît sous la forme d'une série de comparaisons qui renvoie aux préoccupations quotidiennes du personnage, où se mêlent des éléments dont le caractère insignifiant (la variété de poires, par exemple) désamorce sur un mode comique le miracle dont nous sommes témoins. La nécessité de prononcer le nom de la variété de poires en français (« *Fondante d'Automne* ») renvoie également à la tradition du « light verse » qui converti le sujet sérieux en récit comique par le biais d'expressions familières et de rimes toutes faites. La façon dont le personnage liste ensuite en désordre les éléments que son mari change en or, du vin à la cuvette des toilettes, permet enfin d'introduire une dimension burlesque dans le récit, à travers une accumulation de détails triviaux qui s'ajoutent sans liens d'un vers à l'autre. Mrs Tirésias manifeste les mêmes préoccupations matérielles lorsqu'elle explique qu'elle doit apprendre à son mari, devenu femme, à se faire un brushing et l'aider à supporter ses premières règles :

Une semaine au lit.
Deux médecins à son chevet.
Trois aspirines quatre fois par jour.

Et après
Un courrier
Adressé aux autorités
Réclamant un congé payé menstruel de douze semaines par an. (WW, p. 72)⁶

La dimension tragique du mythe antique est complètement évacuée, et laisse place à un langage cru, des structures syntaxiques expéditives et des rimes ludiques qui tiennent lieu d'argumentation et provoquent, par le biais de l'hilarité que provoque le dernier vers, l'adhésion immédiate du lecteur. En se servant des mots pour rendre « l'ennemi petit, bas, méprisable, comique », le discours de ces héroïnes inédites « offre une sorte de transgression autorisée »⁷ et constitue une forme de révolte, d'émancipation contre les représentations qui font autorité et qu'elles refusent pourtant de prendre au sérieux.

⁶ One week in bed.
Two doctors in.
Three painkillers four times a day.

And later
A letter
To the powers that be
Demanding full-paid menstrual leave twelve weeks per year.”
⁷ Freud, p. 198-202.

Le « travestissement » des mythes prend donc ici un sens double. Il s'agit de réunir et mélanger des univers fictionnels aussi éloignés que possible, d'un point de vue culturel ou géographique, et d'actualiser les récits auxquels il est fait référence pour mieux en saper les bases. Mais le changement de « genre » s'accompagne dans chaque poème d'un passage à une écriture qui contraste avec la version de « référence », condensée, résumée en quelques vers, ou seulement évoquée dans le titre du poème. Cette simplification à outrance vise à « réduire la complexité » du mythe et à « diminuer le nombre de données que le regard embrasse et escamoter certains rapports » pour mieux en ébranler les fondations.⁸ Dans la plupart des poèmes, le héros est d'ailleurs réduit à l'état de pantin anonyme, dont le nom n'est évoqué qu'à travers celui de son épouse. Carol Ann Duffy réorganise en fait les rôles de façon radicale et, en poussant à l'excès certains clichés, mime de façon presque littérale l'inversion des proportions et des rôles. Dans le poème intitulé « Mrs Darwin », qui ne compte que trois vers, le pronom sujet de première personne occupe le centre symétrique du poème, indiquant sans ambiguïté la perspective choisie:

Au Zoo.

Je lui ai dit:

Il y a quelque chose chez ce Chimpanzé qui me fait penser à toi. (WW, p. 20)⁹

Les pronoms masculins sont relégués en fin de vers, en position de complément, comme pour marquer dans la langue le renversement ironique des rôles. La théorie de l'évolution, considérée comme révolutionnaire à une certaine époque, devient le symbole d'un système de représentation autoritaire d'ordre presque divin, contre lequel s'insurge l'épouse de Darwin.¹⁰ La brièveté du poème, et la gradation progressive du rythme, qui semble s'accélérer vers une formule finale n'appelant aucune réplique, interroge ainsi l'idée de représentations centrées sur une perspective masculine. Mais cette formule sert surtout à indiquer la distance prise par rapport à cette perspective unique. L'inversion des rôles sur un mode burlesque ne relève donc pas seulement d'une logique d'opposition qui viserait à contredire une version pour y substituer une autre, mais s'interroge sur la validité d'une quelconque

⁸ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Ed. du Seuil (Paris, 2001), p. 172.

⁹ Went to the Zoo.

I said to Him –

Something about that Chimpanzee over there reminds me of you.

¹⁰ L'utilisation de majuscules (« Zoo », « Him », « Chimpanzee ») remplit une double fonction. Elle établit un lien visuel entre les trois éléments mentionnés, et sert à tourner en dérision le personnage masculin, réduit tout entier à la théorie dont la paternité lui est communément attribuée, à tel point qu'il devient lui-même un des termes du système qu'il a en tous cas largement contribué à populariser.

perspective, qu'elle soit masculine ou féminine, nécessairement réductrice. Chacune des versions est donc réduite, par la syntaxe même, à une série de clichés et de formules.

Ironie et dérision

Si mythes et contes occupent une place si importante dans le recueil, c'est avant tout parce ce qu'ils mettent en scène des archétypes, des modèles des personnages, des situations ou d'histoires qui établissent les conventions de tout récit. Carol Ann Duffy se sert de ces représentations conventionnelles comme point de départ pour revisiter sur un mode comique et strictement féminin le portait de personnages comme Icare ou Esope. Le premier est présenté comme un imbécile de premier ordre et le second est un « Connard », terme qui apparaît isolé au centre du poème :

Lors d'une interminable promenade du soir, nous avons croisé un vieux lièvre,
endormi dans un fossé (il s'est arrêté pour prendre des notes)
puis, cent mètres plus loin, une tortue de jardin,
qui se avançait laborieusement, comme un mariage. *Rien*
ne sert de courir, Madame, il faut partir à point. Connard. (WW, p. 19)¹¹

Cette caricature acerbe nous ramène à la théorie sociale du rire définie par Bergson, qui en fait « une espèce de geste social » visant à « assouplir » les structures rigides de l'imaginaire collectif,¹² dont ces héroïnes réécrivent le scénario « original » au mépris des convenances, et qu'elles mettent à distance pour mieux les tourner en dérision. La version corrigée du *Petit Chaperon Rouge*, qui ouvre le recueil, initie le cycle en développant de nombreux clichés associés à la jeunesse et l'innocence. Le personnage principal, une orpheline sans expérience, situe immédiatement le récit dans l'univers du conte. Le cliché est pourtant rapidement détourné par la prestation de l'enfant qui semble tout à fait capable de se débrouiller sans l'aide du chasseur, qui disparaît d'ailleurs du poème. Passant d'une description détaillée du dépeçage du loup à l'image d'une enfant insouciance, dans les main de laquelle un bouquet de fleur a remplacé la hache, Carol Ann Duffy fait dialoguer différentes versions d'une même histoire et dénonce les codes de références qu'elle se plaît à égratigner. Il s'agit en effet moins de corriger le conte tel que nous le connaissons, c'est-à-dire dans la version qu'en donnent Perrault ou

¹¹ On one appalling evening stroll, we passed an old hare
snoozing in a ditch – he stopped and made a note -
and then, about a mile further on, a tortoise, somebody's pet,
creeping, slow as a marriage, up a road. *Slow*
but certain, Mrs Aesop, wins the race. Asshole.

¹² Henri Bergson, *Le rire*, Presses Universitaires de France (Paris, 1900, 2004), p. 15.

les frères Grimm, que de souligner la possibilité d'une multitude de versions concurrentes qui se dessinent derrière cette version de « référence ». ¹³ En choisissant un texte dont il existe des sources multiples, Carol Ann Duffy questionne la notion même de version « originale ». La fonction railleuse et correctrice de la caricature s'applique donc non pas aux représentations elles-mêmes, mais à ces versions qui sont présentés, souvent à tort, comme « originales », aux métaphores et autres comparaisons, expressions figées, convenues et saturées de sens à travers lesquelles ces idées reçues sont transmises. Dans « Queen Herod » la femme du souverain justifie le massacre de tous les enfants mâles par son désir de protéger sa fille d'un éventuel mari ou amant, présenté tour à tour comme l'archétype du prince charmant et du bourreau des cœurs :

Lui. Le Mari. Héro. Beau gosse.
Le Garçon d'à coté. Le Paramour. Le *Je t'adore*.
Le bon à marier. Coureur. Bigame. Le Loup.
L'Arnaqueur. Le Roué. Le Rat.
Le Bourreau des cœurs. Le Tombeur. L'Homme de sa vie. (WW, p. 8)¹⁴

Le recours à la parataxe permet dans cette longue énumération de mettre sur un même plan des images et des présentations issues de traditions très différentes, comme le conte de fée, le cinéma, et le langage courant, sans établir la moindre hiérarchie. Démultipliées à l'infini, ces associations incongrues sont vidées de leur sens. Le discours de Frau Freud, qui s'adresse à un auditoire que l'on suppose entièrement féminin, repose également sur un système de références balisé, celui de la psychanalyse. Listant les uns après les autres les synonymes du mot « pénis », elle tourne en ridicule le discours d'une société phallogocentrique théorisé par son propre mari, et s'approprie aussi bien ses méthodes que son lexique, réduit à une liste tautologique de synonymes de quatorze vers. La fable mettant en scène la femme d'Esopé fonctionne sur un principe identique. L'héroïne s'approprie l'univers de la fable dont son mari est considéré comme le précurseur et le ramène à un catalogue sans fin de platitudes moralisatrices. Dans un même mouvement, elle remet en question les représentations

¹³ Il est intéressant de noter que le premier poème du recueil repose sur des sources multiples. Il existe plusieurs versions de l'histoire du Petit Chaperon Rouge, où le rôle des personnages varie considérablement. Dans la version proposée par Charles Perrault, la petite fille est avalée par le loup, alors que dans la version des frères Grimm, c'est un chasseur qui tue le loup. Voir Bruno Bettelheim, *The Use of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Alfred Knopf (New York, 1976), p. 167.

¹⁴ Him. The Husband. Hero. Hunk.
The Boy Next Door. The Paramour. The Je t'adore.
The Marrying Kind. Adulterer. Bigamist. The Wolf.
The Rip. The Rake. The Rat.
The Heartbreaker. The Ladykiller. Mr Right. (Duffy, p. 8)

établies par le célèbre fabuliste, et détourne son outil de prédilection. Le recours à des références communes et aisément identifiables permet donc à chacune de ces héroïnes de subvertir ces représentations, ainsi que le medium, que ce soit la fable ou le discours psychanalytique, à travers lequel elles sont établies.

Par le biais d'une reprise parodique, les héroïnes de *The World's Wife* s'approprient un rôle en tant que personnage, mais aussi en tant que narratrice, et ouvrent pour le lecteur un champ d'interprétations jusque là inexploré. De cette manière, elles dénoncent la « raideur de mécanique » du discours établi, que ce soit celui de la psychanalyse ou de la fable, et réduisent les récits mis en scène à une succession « d'automatismes » langagiers. Mrs Beast reprend par exemple l'association traditionnellement établie entre l'univers féminin et celui de la romance. Hermétique aux nobles et chastes sentiments qui caractérisent traditionnellement les personnages féminins, elle soutient qu'il vaut mieux avoir une « bête » qu'un prince pour mari, car la « Bête » fait un bien meilleur amant. Jouant sur une structure attendue, et aisément identifiable, qui fait des femmes des êtres sensibles et délicats, le rire ne fonctionne que dans un cadre établi, et dépend de la complicité que ce cadre établi a avec les attentes du public. « Eurydice » reprend également une série d'expressions figées pour dénoncer la façon dont Orphée tenta de s'approprier jusqu'à la mort de sa muse et secrétaire: « Et si je pouvais recommencer, / Soyez certains que je préférerais parler en mon nom / Que d'être la Très Chère, Adorée, Dame sombre, Déesse immaculée, etc., etc. » (WW, p. 59).¹⁵ Le personnage d'Eurydice refuse de se soumettre aux métaphores et autres comparaisons à travers lesquelles son image reste figée. Elle ne veut plus être l'objet d'un discours dont elle raille la rhétorique élaborée à travers une accumulation de termes techniques utilisés pour tourner en dérision le talent du plus célèbre des poètes, mais aussi pour introduire une réflexion sur la façon dont tout discours dépend de codes établis :

On l'appelait « Big O ». Une légende.
La quatrième de couv' disait
Que les animaux,
D'Aardvark à zèbre,
Accouraient lorsqu'il chantait.
Les poissons frétilaient par bancs entiers,
Au son de sa voix.

¹⁵ And given my time all over again,
Rest assured that I'd rather speak for myself
Than be the Dearest, Beloved, dark Lady, White Goddess, etc., etc.

Même les pierres à ses pieds, maussades et muettes,
Laisseraient tomber des larmes argentées.

Des conneries. (J'ai tout tapé,
Je suis bien placée pour le dire.) (WW, p. 59)¹⁶

Réduisant la cohorte des admirateurs d'Orphée à une ménagerie énumérée par ordre alphabétique, Eurydice recense, à la manière d'une encyclopédie, les leitmotifs qui hantent toujours l'imaginaire collectif. Car c'est seulement en s'appropriant le contenu du discours établi, ainsi que les codes linguistiques sur lesquels il repose, que Eurydice, comme les autres héroïnes du recueil, peut les remettre en question, à l'image de l'art poétique d'Orphée, condensé et résumé en quelques mots. Si Carol Ann Duffy choisit de transgresser de façon totale la répartition traditionnelle des rôles, c'est donc moins pour évacuer les personnages masculins, habituellement au centre des représentations, que pour singer le discours fictionnel dont ils sont le produit.

Dialogisme et carnaval

En choisissant de laisser ses héroïnes parler sur le mode de la confidence, Carol Ann Duffy fait entrer des récits mythologiques ou légendaires dans l'univers de la fiction. Par le choix même de personnages mythiques, Carol Ann Duffy renonce en effet à créer l'illusion d'une personne réelle. Chaque narratrice est un montage de représentations fictives ou idéalisées, le produit d'un dialogue implicite entre plusieurs fragments de discours concurrents. C'est également ce que suggère le fréquent recours à des éléments anachroniques comme la chirurgie esthétique ou le Viagra. La femme de Faust confesse par exemple sans honte avoir eu de nombreuses fois recours à la chirurgie esthétique. Ce détail anachronique qui mêle fiction et réalité, donne au poème une dimension ludique. Mais il a aussi pour but de souligner le caractère artificiel de ce morceau de bravoure, où se lit sans

¹⁶ Big O was the boy. Legendary.
The blurb on the back claimed
That animals,
Aardvark to zebra,
Flocked to his side when he sang,
Fish leapt in their shoals,
At the sound of his voice,
Even the mute, sullen stones at his feet
Wept wee, silver tears.

Bollocks. (I'd done all the typing myself,
I should know.)

peine la voix du poète. Le recours à l'ironie a donc la double fonction de provoquer le rire, et de dénoncer les processus qui déclenchent le rire, au détriment de l'illusion fictionnelle. La transposition contemporaine introduit à la fois des éléments d'identification et de surprise, et insiste sur la dimension largement artificielle de tout récit à visée normative. Ce dialogisme poétique, qui dénonce les clichés autant qu'il les génère, met en lumière le fonctionnement duplice de tout discours, qui ne peut exister qu'en instaurant un dialogue « avec le modèle dont elle ravive le souvenir ».¹⁷ Le processus de réécriture, qui reprend les images empruntées et leur ajoute une coloration nouvelle, redéfinit ainsi les normes de ce qui est accepté et acceptable. En superposant l'univers du poète et celui des personnages, la parodie souligne la frontière qui les sépare et déstabilise toute conception uniforme du discours.

Au-delà de la série d'oppositions binaires entre représentations masculines et féminines, la reprise parodique de ces récits ancrés dans la culture populaire joue sur les codes établis pour mieux en dénoncer les raideurs. Reprenant l'idée selon laquelle « le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion »,¹⁸ Carol Ann Duffy insiste sur la dimension sonore des poèmes, multiplie les jeux de rime et les répétitions, et donne à voir des personnages dont la dimension caricaturale s'inscrit jusque dans la langue qu'ils utilisent. Ainsi, la répétition successive d'échecs essuyés par Thétis au cours de ses multiples transformations, rythmées de strophe en strophe par l'utilisation de structures symétriques, relève plus du comique de répétition que d'une éventuelle revendication féministe. Chaque strophe retrace de façon schématique, à travers l'évocation de fragments d'informations, comme son poids ou sa taille, chacune des métamorphoses du personnage :

J'ai du refaire ma garde-robe.
En 38. Couleuvre.
Grosse erreur.
Enroulée sur les genoux du charmeur
j'ai senti cet étranger fermer son poing
le long de mes reins.

Ensuite je suis passée aux rugissements, griffes, pattes de 20 kilos,
tapie dans la jungle, mangeuse d'homme, cru,
le sang d'un zèbre,
sur ma mâchoire.
mais mon oeil jaune vu

¹⁷ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Ed. du Seuil (Paris, 2001), p. 236.

¹⁸ Henri Bergson, *Le rire*, Presses Universitaires de France (Paris, 1900, 2004), p. 3.

le type dans l'herbe avec le fusil. Calibre 12. (WW, p. 5)¹⁹

Le rythme effréné auquel s'enchaînent les transformations introduit un mouvement presque mécanique que souligne l'utilisation successive de rimes plates et embrassées, ainsi que des rimes internes qui miment, par la répétition de sons identiques, le caractère répétitif de l'action. Dans cette listes d'échecs répétés, le choix des termes importe moins que les effets de rimes, qui établissent un lien arbitraire entre des éléments de comparaison aussi surprenants qu'improbables, et rejouent de façon sonore le récit mythologique. Comme dans la plupart des poèmes du recueil, la segmentation du discours introduit un élément de similitude et de contraste dans les registres utilisés ou les sonorités, et joue sur un phénomène de répétition, dont la seule visée est de provoquer le rire, que ce soit aux dépens de l'épouse ou de son mari.

Les histoires mises en scènes revisitent les représentations qui structurent l'imaginaire collectif, et montrent de cette façon comment le rire peut modifier et aligner les perspectives. Parodie, répétition, et inversion symétrique des rôles servent à détourner sur un mode comique les attentes du lecteur en redéfinissant sans cesse les cadres et les normes mises en jeu. Par exemple, lorsque, dans « Mrs Rip Van Winkle », Carol Ann Duffy reprend le récit fictionnel d'un homme qui resta endormi pendant vingt ans à travers le récit qu'en fait son épouse, le potentiel comique du poème est décuplé par le dénouement inattendu qu'elle donne à cette fable :

J'ai commencé à manger,
et arrêté la gym.
Ca m'a fait du bien.

Mais le mieux,
ce qui surpassa de loin tout le reste,
a été de dire enfin adieu au sexe.

Jusqu'au jour

¹⁹ So I shopped for a suitable shape.
Size 8. Snake.
Big mistake.
Coiled in my charmer's lap,
I felt the grasp of this strangler's clasp
at my nape.

Next I was roar, claw, 50lb paw,
jungle-floored, meateater, raw,
a zebra's gore
in my lower jaw.
But my gold eye saw
the guy in the grass with the gun. Twelve-bore.

où je suis rentrée avec une aquarelle des chutes du Niagara
alors que, sur le lit, il agissait une boîte de Viagra. (WW, p. 53)²⁰

La rime finale amène le lecteur à une chute aussi comique qu'improbable, comme c'est également le cas dans les vers qui clôturent 'Mrs Faust'. Après avoir retracé leur ascension parallèle, l'épouse de Faust évite tout dénouement tragique en faisant remarquer que son époux n'avait, dès le départ, aucune âme à vendre :

C'est la vie.
Quand je suis tombée malade,
Ca a été l'enfer.
Je me suis payé un rein
avec ma carte de crédit,
et je me suis rétablie.
Je garde le secret de Faust –
cet enfoiré, ce fourbe, ce roué, ce roublard
n'avait pas d'âme à vendre. (WW, p. 27)²¹

Tout au long du poème, la dimension morale du mythe laisse place à un récit rapide et mouvant, rythmé par une succession d'éléments dont la juxtaposition relève moins du tragique que d'une esthétique carnavalesque telle que la définit Bakhtine, réunissant haut et bas, profane et sacré, sublime et insignifiant :

De mon côté,
j'ai fais ma petite vie,
vu Rome en un jour,
transformé la paille en or,
fait un lifting,
des implants mammaires,
une liposuccion ;
partit en Chine, en Thaïlande, en Afrique,

²⁰ I took up food
and gave up exercise.
It did me good.
...
But what was best,
what hands-down beat the rest,
was saying a none-too-fond farewell to sex.

Until the day
I came home with this pastel of Niagara
and he was sitting up in bed rattling Viagra.

²¹ C'est la vie.
When I got ill,
It hurt like hell.
I bought a kidney
with my credit card,
then I got well.
I keep Faust's secret still -
the clever, cunning, callous bastard
didn't have a soul to sell.

revint, éclairée. (WW, p. 24-25)²²

La seule logique d'organisation de cette énumération semble tenir au la qualité sonore des termes choisis, et qui font raisonner une séries d'échos à travers un entrelacs de répétitions, d'allitérations et de rimes. Carol Ann Duffy joue sur les sons autant que sur les mots et multiplie les associations presque surréalistes. Le mélange des genres, des clichés, des formules, des rimes, et des structures syntaxiques, constamment reprises et détournées, illustre en fait l'idée selon laquelle « les mots sont un matériau plastique » dont le sens se multiplie au grès du contexte d'emploi.²³ L'antagonisme du monologue laisse place à un dialogue qui façonne les formes comme les formules qu'il reprend, et montre comment le rire construit et délimite les normes, du langage comme de l'humour, autant qu'il les subverti.

Derrière cette remise en question des conventions se dessine la perspective d'un rire proprement féminin, dont la fonction serait moins d'imposer une version concurrente de l'histoire que de jouer sur les représentations qui existent pour en illustrer les limites et les potentialités. Le recueil, qui se définit principalement par son caractère antagoniste, manie en effet avec aisance jeux de mots et ironie, donnant aux héroïnes l'occasion de se soustraire au rôle traditionnellement passif qui leur a souvent été assigné. L'humour devient un moyen de ridiculiser les autres personnages, de renverser les rôles, et dépasser les limitations sociales (et sexuelles) imposées aux femmes, notamment à travers l'institution du mariage. Carol Ann Duffy offre donc à ses personnages l'occasion d'instaurer un dialogue ironique avec l'ordre établi, oscillant constamment entre de multiples versions possibles, différents genres et différentes époques. L'humour joue des écarts de perspective pour créer un espace de consensus qui se définit avant tout comme le refus d'imposer un angle unique ou une perspective stable. A travers un amalgame qui réunit le haut et le bas, moderne et mythologique, sphères privées et publiques, codes masculins et féminins, fiction et réalité, rire et insultes, ce recueil de monologues dramatiques pousse

²² As for me,
I went my own sweet way,
saw Rome in a day,
spun gold from hay,
had a facelift,
had my breast enlarged,
my buttocks tightened;
went to China, Thailand, Africa,
returned, enlightened.

²³ Freud, p. 87.

le travestissement et la caricature jusqu'à l'absurde, et met en lumière le caractère à la fois transgressif et libérateur d'un rire protéiforme.

Bibliographie

Carol Ann Duffy, *The World's Wife*, Picador (Basingstoke, 1999).

--, *Selected Poems*, Penguin (London, 1994).

James Acheson and Romana Huk, eds, *Contemporary British poetry*, New York Press (Albany, New York, 1996).

Ruth Amossy, Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Nathan Université (Paris, 1997).

Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard (Paris, 1965), p. 89-91.

Regina Barreca, *They used to call me Snow White ... But I drifted, Women's strategic use of humor*, Penguin (London, 1991).

Henri Bergson, *Le rire*, Presses Universitaires de France (Paris, 1900, 2004).

Bruno Bettelheim, *The Use of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Alfred Knopf (New York, 1976).

Alice Entwhistle, Jane Dowson, *A History of Twentieth-Century British Women's Poetry*, Cambridge University Press (London, New York, 2005).

Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard (Paris, 1905, 1988).

Lucie Joubert, 'Humour au féminin et féminisme : où en est-on ?', *Deux mille ans de rire: Permanence et modernité*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, coll. Linguistique et sémiotique (2002), p.379-391.

Janet Lyon, *Manifestoes, Provocations of the Modern*. Cornell University Press (Ithaca, New York, 1999).

Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Ed. du Seuil (Paris, 2001).

Eric Smadja, *Le rire*, Presses Universitaires de France (Paris, 1993).

Jane Thomas, 'The Chant of Magic Words Repeatedly: gender as linguistic act in the poetry of Carol Ann Duffy' dans Angelica Michelis et Anthony Rowland, *The Poetry of Carol Ann Duffy, Choosing tough words*, Manchester University Press (Manchester, 2003).