

# HUMORESQUES

**& HUMOUR**

**SEMIOTIQUE**



N°4

**Z**  
Z'EDITIONS





# **SEMIOTIQUE ET HUMOUR**

Textes réunis par  
**Denis BERTRAND**

Numéro 4 - janvier 1993

La revue *Humoresques* fait suite aux Cahiers Comique et Communication, fondés et dirigés par Henri Baudin, professeur émérite à l'Université de Grenoble II.

Dirigée maintenant par Judith Stora-Sandor, professeur à l'Université de Paris VIII et responsable du Centre de Recherche Interdisciplinaire sur l'Humour (CRIH), *Humoresques* est un lieu d'expression pluridisciplinaire pour toutes les recherches concernant les genres du «risible».

Copyright Z'édicions  
2 rue Bavastro - 06300 Nice

ISSN : 0996-9942

# HUMORESQUES

## Comité de rédaction :

Judith **Stora-Sandor**, Rédactrice en chef  
Nelly **Feuerhahn**, Rédactrice adjointe  
Henri **Baudin**  
Anne-Marie **Laurian**

## Comité de parrainage :

Béatrice **Didier**, Jean **Duvignaud**, Robert **Escarpit**,  
Algirdas Julien **Greimas** †, Michel **Melot**, Violette **Morin**, Alfred **Sauvy** †

## Comité scientifique international :

Maciej **Abramowitz** (Lublin, Pologne)  
Françoise **Bariaud** (Paris, France)  
Arlette **Chemain** (Nice, France)  
Ronald **Landheer** (Pays-Bas)  
Paul **McGhee** (New-York, Etats-Unis)  
Don **Nilsen** (Arizona, Etats-Unis)  
Dominique **Noguez** (Paris, France)  
Adolphe **Nysenholz** (Bruxelles, Belgique)  
Jerry **Palmer** (Londres, Grande-Bretagne)  
Daniel **Royot** (Lyon, France)  
Haïm Vidal **Sepiha** (Paris, France)  
Emma **Sopena-Balordi** (Valence, Espagne)  
André **Stoll** (Bielefeld, RFA)  
Karoly **Szalay** (Hongrie)  
Avner **Ziv** (Tel Aviv, Israël)

Livres et revues pour comptes-rendus sont à envoyer à  
Marie-Dominique Wicker, 8 rue du Loing, 75014, Paris.

Les textes de Denis Bertrand, Jacques Fontanille et Eric Landowski sont issus de communications prononcées au colloque international "L'humour européen", Lublin, septembre 1990, organisé conjointement par l'Université Marie Curie Skłodowska de Lublin(Pologne), le Centre International d'Etudes Pédagogiques (Sèvres) et CORHUM (Paris). Les Actes de ce colloque seront publiés intégralement en Pologne en 1993. Ces trois textes paraissent ici à titre de pré-publications.

# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION</b>	7
<b>LE CYNISME : DU SENSIBLE AU RISIBLE</b> Jacques FONTANILLE	9
<b>IRONIE ET HUMOUR : LE DISCOURS RENVERSANT</b> Denis BERTRAND	27
<b>ON NE BADINE PAS AVEC L'HUMOUR</b> <b>La presse politique et ses petits dessins</b> Eric LANDOWSKI	48
<b>LE DISCOURS DE LA DERISION POLITIQUE</b> <b>ET LA DERISION DU DISCOURS POLITIQUE</b> Olga GALATANU	68
<b>LES LOGIQUES DU RIRE ET DU DIVERTISSEMENT</b> <b>A LA TELEVISION</b> Jean-Marie FLOCH	80
<b>LES MOTS POUR LE RIRE : UNE MIMOLOGIQUE ?</b> Dominique BERTRAND	95
<b>LA PHÉNOMÉNOLOGIE DU RIRE</b> Léonid KARASSEV	101
<b>COMPTES RENDUS</b>	111



## INTRODUCTION

La question des genres de discours est à l'horizon de la recherche sémiotique : elle s'est développée, sur un quart de siècle, en mettant l'accent sur les formes stables qui dessinent l'architecture discursive des significations pour tenter d'explicitier l'efficience de la communication. Isotopies, schématisation narrative, structures modales, opérations énonciatives, etc., les instruments qui jalonnent cette recherche ont ainsi investi les manifestations les plus variées de la comédie humaine des discours. Pourtant, si les premiers exemples analysés par A. J. Greimas dans *Sémantique structurale* puisaient volontiers au vivier de l'histoire drôle, aucun examen systématique de la dérision n'a été tenté par les sémioticiens : l'objet peut-être se dérobaît à la méthodologie. Discipline du prévisible, la sémiotique se prête-t-elle mal à l'irruption de l'inattendu, et plus exactement à cet "inattendu attendu" qui caractérise l'humour ?

Si l'on admet que le référent du discours humoristique n'est pas la "réalité", mais le socle des usages plus ou moins figés dans la praxis énonciative des communautés socioculturelles, dès lors la curiosité des analystes peut se porter sur le corollaire obligé des formes régulières et des stabilités reconstituées par leurs modèles : l'instabilisation des formes signifiantes, et plus précisément ici l'ébranlement des significations assoupies dans la sédimentation culturelle des valeurs. Par sa dimension méta-sémiotique, l'humour remet le sens en marche, il éveille la stéréotypie, il donne à voir, à comprendre, à ré-interpréter. Traçant alors un chemin qui remonte du cognitif au thymique, il re-sensibilise les formes affaiblies par l'usage et, mettant en arrêt le sujet, il renoue dans l'instant de son surgissement les fils de l'émotion.

Ce numéro d'*Humoresques* tente de préciser, partiellement, une telle perspective de recherche. A travers une visée typologique toujours actuelle - on ne se refait pas -, les textes qu'on présente ici illustrent différentes voies d'accès à une sémiotique de l'humour, que marquent ses voisinages avec les autres disciplines des sciences humaines.

Par son contact avec la philosophie, la configuration du "cynisme" permet à J. Fontanille d'articuler l'éthique et l'esthétique en vue d'une sémiotique générale des "formes de vie". L'interrogation philologique, qui constitue

comme on le sait un des fondements de la sémiotique, conduit D. Bertrand à proposer, en “immanence”, des critères distinctifs de l’ironie et de l’humour qui justifient, selon lui, les régimes différents d’intersubjectivité propres à chacun d’eux. Suivent trois contributions qui relèvent de la socio-sémiotique. E. Landowski montre comment les dessins politiques dans la presse, plutôt que de brouiller notre perception de l’univers politique par un “désordre sémantique” qui relèverait de l’humour, en réaffirment au contraire le bien-fondé en canalisant “les affects politiques” par les simulacres méta-discursifs de l’ironie. Dans une perspective pragma-sémiotique, O. Galatanu examine de son côté les dégâts infligés à l’intelligibilité du débat politique dans le discours roumain, pendant et après la dictature, que la dérision en abîme ne parvient plus à réactiver, victime elle-même des lois qu’elle dénonce. J.-M. Floch, enfin, face à la multiplication et à la complexification des émissions de divertissement à la télévision, dégage une logique qui en organise le paysage et suggère une typologie des positions de réception du téléspectateur soumis à la détente du rire. Les deux derniers textes sont précisément centrés sur ce phénomène même : Dominique Bertrand, à partir de la sémiologie médicale du Dr. Raulin, s’interroge sur les rapports entre rire et figurativité. La correspondance semi-symbolique entre le plan de l’expression du langage naturel (la mimique faciale) et le plan du contenu des langues naturelles (les métaphores iconiques), établie dans le cadre épistémologique de la pensée positiviste, conduit l’auteur à s’interroger sur cette “volonté d’articuler le visible et l’énonçable“. C’est bien à un problème d’énonciabilité que se trouve confronté L. Karashev qui se propose de faire entrer, phénoménologiquement, le lecteur dans le spasme aspectualisé du fou rire.

Denis BERTRAND



## LE CYNISME DU SENSIBLE AU RISIBLE

Jacques FONTANILLE\*

Le cynisme apparaît d'emblée, pour le sens commun, comme un comportement moral, comme une manière d'agir et de s'exprimer en société, qui bafoue les bienséances et la morale établie. L'humour dont il use, grinçant et provocateur, ne serait à cet égard qu'un moyen, relevant des programmes d'usage d'un programme de base qui serait éthique. Mais le cynisme est aussi une école philosophique, voire, si on accepte d'étendre la dénomination hors du cercle des disciples d'Antisthène et de Diogène, un courant philosophique dont on trouve encore des tenants dans les premiers temps du christianisme (cf. Pérégrinus et Maximus), et des traces jusque chez Nietzsche. Les philosophes tiennent en général beaucoup à maintenir une distinction tranchée entre les deux acceptions de ce terme, de manière à épargner au cynisme philosophique la dévalorisation dont le sens commun affecte le cynisme dit «vulgaire».

Sans chercher à tout prix à concilier l'inconciliable, l'analyse sémiotique du cynisme peut montrer, entre autres, en quoi le cynisme «vulgaire», multi-forme et dévalorisé, est dérivé du cynisme philosophique.

Par ailleurs, le choix d'une forme d'humour plutôt pessimiste et destructeur, comme contribution à une réflexion collective sur l'«humour européen», celle-ci étant elle-même partie prenante d'un plus vaste débat sur la construction d'une culture européenne, peut sembler à certains égards paradoxal. Cette forme d'humour se révèle pourtant, sans doute à cause du projet de déstabilisation globale de la culture qui la porte, d'une richesse exceptionnelle dans la perspective d'une sémiotique des cultures, car elle est bien plus qu'un simple jeu discursif et rhétorique. En effet, elle noue les fils de toute

\* Université de Limoges

1. cf. Michel Onfray, *Cynismes. Portrait du philosophe en chien*, 1990, Grasset, Paris.

2. On peut se reporter, pour l'établissement du corpus cynique et son commentaire philosophique, outre le livre de Michel Onfray cité ci-dessus, à : Léonce Paquet, *Les Cyniques grecs. Fragments et témoignages*, 1975, Université d'Ottawa, rééd. 1988, Ottawa. Marie Odile Goulet-Caze, *L'ascèse cynique. Un commentaire de Diogène Laërce VI*, 1986, Librairie Jean Vrin, Paris. Nous traitons ici du cynisme philosophique comme un tout, pour en découvrir le système atemporel ; il est bien évident que, dans la perspective d'une histoire de la philosophie, tous les cyniques n'assument pas la totalité des positions évoquées.

la problématique de l'humour : elle repose sur un projet de vie, et sur une certaine conception des valeurs ; elle implique un rapport très particulier à la société, une éthique et une esthétique, voire une conception de l'homme dans le monde ; elle est enfin une énonciation, qui présente la particularité d'osciller entre le passionnel et l'humoristique, l'un combattant l'autre : en cela, elle permet aussi de penser les rapports du risible et du sensible.

## **I. LE RAPPORT AUX VALEURS**

### **I.1. Réévaluation et transvaluation**

Le cynisme philosophique s'élève contre toutes les valeurs, à commencer par celles qui fondent la civilisation : l'omophagie et l'inceste sont prônés (mais pas réellement pratiqués par les cyniques les plus connus, pour ce qu'on en sait), et le culte des morts, ainsi que la pratique de la sépulture, sont condamnés. Bien entendu, les valeurs fondatrices de la société (le travail, la famille, la patrie, le mariage et la souveraineté politique) sont d'emblée récuses, et toutes les conventions et bienséances sont bafouées.

Plus curieusement, mais très significativement, la convention linguistique elle-même est aussi dénoncée. On cite volontiers cette réponse de Diogène à Platon : ce dernier définissant l'homme, en termes de «classe logique», comme un «bipède sans plume», Diogène apporta, à titre de contre-preuve, un *coq déplumé*, sensé faire office d'illustration littérale de la définition platonicienne. A un raisonnement fondé sur des concepts, sur l'articulation logique des signifiés, Diogène oppose la manipulation des signifiants naturels, irréductibles à quelque langage que ce soit ; à une définition statique et taxinomique, il oppose les transformations d'une pratique concrète, d'un travail critique sur les signifiants, dénonçant ainsi le simulacre sur lequel repose la conceptualisation et la sémiotique dans le langage. Dès lors, le cynisme comporte à la fois des enjeux épistémologiques - ce sont les conditions mêmes de la connaissance qui sont remises en cause -, et sémiotiques - c'est le principe même de la sémiotique linguistique (par opposition au symbolique et au semi-symbolique), qui est attaqué.

La dénonciation des valeurs est donc générale, et atteint tout ce qui peut donner corps à un projet humain : honneurs, réputation, pouvoir, richesses, amour, et même science et spéculation intellectuelle. Les systèmes de valeurs sont récuses au nom de l'autonomie du sujet humain, car ils supposent tous

une assomption sociale, une dépendance plus ou moins grande à l'égard de la collectivité, et par conséquent une hétéronomie.

Mais le cynique n'est pas seulement celui qui récuse les systèmes de valeurs, ou qui fuit la dépendance qu'ils impliquent ; c'est aussi un véritable militant anti-axiologique, qui propose de faire table rase, qui s'évertue à miner toute axiologie qui aurait le moindre rapport avec une contrainte sociale. Le prototype de la « valeur » au sein des sociétés est à cet égard, pour le cynique, la *monnaie*, non seulement valeur d'échange, mais aussi *valence*, principe d'«équi-valence» dans l'échange. Aussi doit-elle être pervertie ; certains cyniques ont même pris au pied de la lettre la métaphore rapportée par Julien l'Apostat, «il faut faire table rase de la monnaie courante»<sup>3</sup>, et ont trempé personnellement dans des affaires de fausse monnaie : Diogène a été inquiété pour cela, et son père probablement emprisonné<sup>4</sup>.

D'un autre côté, une négation aussi radicale ne peut qu'affecter le statut de l'humain : préférer les barbares plutôt que les civilisés, les esclaves et les parias plutôt que les citoyens, c'est nier la culture toute entière, c'est adopter la position /non culture/ ; le cynique conséquent refuse le feu de cuisine (Diogène s'est essayé, non sans peine paraît-il, à manger du poulpe cru), renonce aux instruments de cuisine et de table, et se passerait volontiers de vêtements si ses concitoyens le laissaient faire.

Le parcours s'accomplit quand, au-delà de la position /non culture/, le cynique adopte la position /nature/. Cette régression (ou reconquête) naturaliste se traduit en particulier par une référence systématique à la bestialité. Non seulement le bestiaire cynique est particulièrement étendu : coq, grenouille, souris, chien, loup, poulpe, hareng, vache, mais l'animal est traité à la fois comme un emblème et un modèle. Emblème, de par l'étymologie même du nom de cette école philosophique, qui se réunissait autour d'Anti-sthène dans un gymnase appelé le Cynosarges (le «chien agile»), réservé aux marginaux, aux étrangers et aux parias, et situé sur une colline périphérique

3. Julien l'Apostat, *Discours*, IX, 12, Paris, Belles Lettres.

4. Evoqué par Diogène Laërce, dans *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, Paris, Garnier-Flammarion, tome II, VI, 20. Dans *Les Faux-Monnayeurs* le cynisme gidien reposerait lui aussi en un sens sur le même déplacement : déployer littéralement dans la fiction la métaphore de la fausse monnaie ; le projet des «cynico-anarchistes», Strouvillou et sa bande, est bien de perturber le système en y injectant de la fausse monnaie, de pervertir la valence et non pas, comme les faux-monnayeurs ordinaires, de faire fortune.

d'Athènes. Modèle, enfin, car être cynique, c'est mener à tout point de vue une «vie de chien».

## **I.2. Ascèse et détachement**

Le cynique doit souhaiter seulement ce qu'il peut s'offrir immédiatement. L'ascèse cynique est originale en ce qu'elle ne consiste pas à se priver de ce qu'on estime être désirable, mais à considérer comme non-désirable ce qu'on s'approprie pour satisfaire ses besoins : conjonction immédiate à l'égard d'objets sans valeur, plutôt que disjonction à l'égard des objets de valeur. L'essentiel de l'ascèse cynique va donc consister, paradoxalement, en une stratégie de satisfaction des besoins élémentaires : il faut satisfaire les besoins alimentaires et sexuels avant qu'ils ne se transforment en désirs. Le bestiaire est, là aussi, sollicité : le «poisson masturbateur» serait le modèle à suivre ; en effet, le poisson dépose sa semence là où le besoin le surprend, sans se préoccuper de chercher le partenaire adéquat, en se frottant sur le premier objet venu. Ainsi pratique le cynique : il mange, copule ou se masturbe là où l'envie le prend, c'est-à-dire, pour les besoins de la démonstration, le plus souvent en public.

Il s'agit en quelque sorte de retrouver un «en-deça» du désir, en faisant coïncider l'alors/ailleurs de la satisfaction avec l'ici/maintenant du besoin naturel. La propriété individuelle ou collective des biens et des personnes n'est donc plus nécessaire puisque, dès lors qu'elle peut apparaître comme une sorte d'anticipation sur les besoins à venir, comme une précaution globale à l'égard des inévitables délais ou obstacles que la vie sociale opposera à leur satisfaction, elle n'a plus aucune raison d'être pour le cynique. En effet, si on ignore ou méprise les conventions et bienséances qui engendrent de tels délais et de tels obstacles, il n'est plus nécessaire de posséder la source des satisfactions alimentaires, sexuelles, etc.

Mais cette ascèse, symétrique du détachement ordinaire, tel que le prône par exemple le christianisme, n'est pas choisie pour elle-même : il faut ne rien posséder, ne rien désirer, pour pouvoir se posséder soi-même intégralement. L'hypothèse sous-jacente à toute cette démarche est que les objets de valeur que nous désirons ou que nous possédons sont les moyens par lesquels la collectivité se saisit d'une part de nous-mêmes, pour asseoir sa puissance sur nous. En somme, par l'intermédiaire des objets participants des systèmes de valeurs, la totalité sociale s'approprie, pour s'en nourrir, une part de chaque individu, part que le cynique se donne en quelque sorte pour tâche de reconquérir.

Enfin, pour parvenir à un tel détachement, il convient de s'entraîner : le cynisme est une morale sportive, qui commence par des épreuves, un endurcissement, une dé-sensibilisation. Non seulement il faut récuser et miner, intellectuellement et humoristiquement, l'univers des valeurs, mais il faut en outre rendre son esprit et son corps insensible aux objets qui y participent.

Le rapport aux valeurs présente ici en somme une grande cohérence : il n'y a pas de «concepts», il n'y a que des individus concrets ; il n'est donc pas possible de constituer ces «classes de figures icônisées» que sont les objets de quête ; comme par ailleurs la satisfaction des besoins reste strictement *aphorique*, aucune valence ne peut s'imposer. Le premier rôle du rire est, à cet égard, de dé-sensibilisation.

### **I.3. Une stratégie du désespoir**

La critique des valeurs conduit à la critique des valences qui les fondent ; la critique des valences conduit à la critique du lien social qui les garantit : le cynique doit apprendre à ne rien attendre, à ne rien espérer, à n'accorder sa confiance à rien ni à personne. Le cynisme n'est donc pas seulement l'état de celui qui ne croit à rien, mais le *faire* de celui qui sape la fiducia, un *faire ne pas croire*, une dissuasion désespérée.

Cette dissuasion est, le plus souvent, de type véridictoire : l'analyse et la perversion des systèmes de valeurs est véridictoire en ce qu'elle démasque l'être, dénude le réel, dissipe les illusions du langage, de la vie sociale et de la civilisation. La valeur, qu'elle soit affichée comme mot, concept ou axiologie, est toujours sur l'axe du paraître par rapports aux objets concrets, figures individuelles et iconisées du monde naturel. Ainsi, Diogène se promenant sur la place publique avec une lampe, au milieu d'une foule d'hommes, déclare-t-il «chercher un homme» : il dénonce le caractère fallacieux de l'appellation «homme», au regard de ce qu'il estime être, lui, un homme : l'appartenance à une classe conceptuelle et linguistique est de l'ordre du paraître ; seul l'individu cynique accède à l'être.

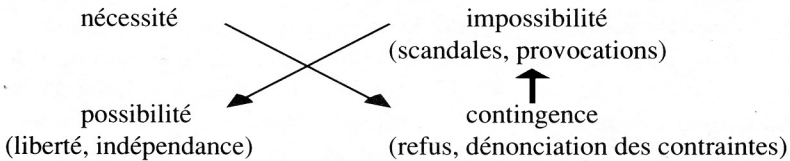
La confrontation avec la théorie du langage est à cet égard exemplaire, puisque cette dernière fait de l'immanence conceptuelle l'«être», et de la manifestation figurative, le «paraître» ; le cynisme inverse la relation véridictoire, au nom d'un réalisme radical. Le rire cynique convoque donc l'*autre* face des choses, des conduites et des valeurs, il met en évidence la

duplicité des conduites et, comme disent les philosophes, il est la «mauvaise conscience de la civilisation». En tant qu'opération véridictoire, il consacre l'*altérité* du réel par rapport à la culture.

#### I.4. Nécessité et liberté

Puisque les valeurs, les désirs et les conventions sont des «tyrans», des nécessités que l'individu se donne ou reconnaît à l'égard du monde extérieur ou d'autrui, le cynisme se présente comme libérateur. L'hypothèse sous-jacente est que n'importe quel individu peut *toujours* choisir : aucune nécessité ne s'impose définitivement à lui, le dénuement ou même le suicide restant, en définitive, toujours à la portée de tout un chacun. En paraphrasant Antisthène, on peut dire que la force qui est en nous peut rompre le fil de toute prétendue nécessité. Le «pouvoir faire» individuel, surtout s'il est entretenu par des épreuves adéquates, est une propriété irréductible de l'humain dans sa version «naturelle», et il est toujours à même d'infléchir le «devoir être»; c'est pourquoi Héraclès est le héros cynique par excellence, celui dont les travaux constituent à la fois des épreuves qui confortent son «pouvoir faire», et des preuves qui démontrent qu'un individu libre et fort ne connaît ni obstacles ni contraintes.

En tant que faire modal, le rire cynique opère par conséquent une série de transformations aléthiques, que l'on peut représenter ainsi :



Ce système modal, partiellement fondateur, entre autres, de l'épistémologie et de l'éthique, est parcouru dans son entier, mais il est en même temps ruiné, puisqu'une fois parvenu à la position /possibilité-liberté/, le cynique sort du système, proclame la «force qui est en nous», et passe au «pouvoir faire», interdisant ainsi tout retour à la nécessité.

Toute activité susceptible de rendre des gages à la nécessité sera alors condamnée, y compris la science, dans la mesure où elle suppose et conforte un déterminisme. Seuls le rire et l'ascèse cynique permettent de retrouver cette strate d'existence où le sujet dit «transcendental», le constructeur de règles, de lois et de catégories, n'est plus efficient.

## II. LA SINGULARITE CYNIQUE

### II.1. Transvaluation et singularité

La conception cynique des valeurs engendre un effet de singularité qui semble inhérent à une conception de «l'être au monde» cynique. Tout d'abord, puisque les objets de valeur n'ont de valeur qu'en référence aux valences, et que les valences sont constitutives du tissu social lui-même, rompre avec les valences et récuser les objets de valeur, c'est aussi affirmer une singularité, une individualité contre la collectivité.

En outre, dans la mesure où les objets de valeur «possèdent» en quelque sorte une part du sujet qui les désire<sup>5</sup>, part restituée à la collectivité comme gage de dépendance, le détachement sera une des stratégies de l'affirmation individuelle et singulière. Il n'y a donc, pour le cynique, d'autre liberté qu'individuelle, par laquelle le singulier s'affirme contre le collectif.

D'un autre point de vue, le souci du réel immédiat et des individus concrets, au dépens des mots, des concepts et des classes, montre bien que, pour le cynique, la réalité ne peut être que singulière<sup>6</sup>, peuplée d'individus irréductibles les uns aux autres. De même, les adeptes du cynisme ne peuvent être que des «élus individuels» ; le fait d'avoir des disciples est contraire à l'esprit non grégaire de la philosophie d'Antisthène et de Diogène : le premier accueille à coups de bâtons le second, dès lors qu'il se proclame son disciple<sup>7</sup>; Diogène lui-même, plus tard, n'accepte autour de lui que ceux qui ont franchi l'épreuve du ridicule ; le rire grinçant et mordant du cynique n'est pas convivial : ce n'est pas celui qui consiste à «mettre les rieurs de son côté» ; loin de faire rire tout le monde, il est fait pour sélectionner quelques élus individuels.

### II.2. Singularité et totalité

La comparaison entre, d'une part, le cynisme et, d'autre part, l'avarice et la jalousie, permettra d'éclairer la question de la «singularité». L'avarice et la jalousie reposent sur une structure qualitative de la totalité et de ses parties,

5. «Ce n'est pas nous qui possédons les richesses, mais les richesses qui nous possèdent», commente Diogène Laërce (*op.cit.*, VI, 50).

6. «Je vois bien le cheval, mais pas la cabelléité» ou «l'homme, mais pas l'humanité», disait (ou fait-on dire à) Antisthène.

7. Anecdote rapportée par Diogène Laërce (*op. cit.*, VI, 21).

qu'on peut résumer ainsi : des unités partitives - les objets circulant dans le tissu social - se transforment en unités intégrales par l'effet de l'avarice ou de la jalousie, dont le caractère *exclusif* fait entrave, justement, à la libre circulation des objets de valeur. Une part du sujet avare ou jaloux appartient donc à la collectivité, par la valence qui le rattache à cette dernière. C'est pourquoi le jaloux, par exemple, est pris dans une contradiction douloureuse, puisqu'il doit en effet à la fois reconnaître la «valeur-pour-tous» de son objet, et affirmer son droit exclusif à le posséder.

Le cynisme procéderait en revanche par *exclusion sans exclusivité* : exclusion du sujet hors du flux circulant de la valeur, mais sans qu'aucune exclusivité soit projetée sur les objets. Alors que l'avare et le jaloux tentent de créer une unité intégrale en résistant à l'échange social généralisé, le cynique parvient au même résultat en s'excluant lui-même - et non pas avec l'objet - de l'échange. Il renonce à sa part, adopte une perspective extérieure, et ne renoue avec la collectivité que pour y mettre en circulation de la «fausse monnaie».

La structure quantitative/qualitative du cynisme trouve un écho, d'une certaine manière, dans une conception physique très particulière, dont Diogène propose le résumé suivant : «Par un échange de particules extrêmement déliées, tous les corps se pénètrent les uns les autres, et, par là-même, *tout est dans tout*»<sup>8</sup>. La multiplicité est constitutive de la totalité ; elle est elle-même une totalité, à condition que la circulation des parties soit entièrement libre de toute entrave ; la seule garantie de la cohérence du tout repose sur l'irréductible singularité de chaque partie (les «particules déliées») et sur la liberté inaliénable du mouvement.

Le paradoxe est limpide : la cohérence ne repose plus sur un principe participatif, mais sur l'extrême singularisation des parties. Il faudrait imaginer ici deux types de totalité : d'un côté, une totalité fondée sur la participation, totalité conventionnelle et culturelle, où chaque individu abandonne une part de soi-même pour contribuer à la cohérence ; de l'autre côté, une totalité fondée sur l'interpénétration, totalité naturelle et «libérale». Le choix de la deuxième forme explique l'éloge du détachement, de l'amour libre et de la masturbation - il faut être une «particule déliée» -, et le refus aussi bien de l'envie et de la jalousie que de tous les «rôles sociaux».

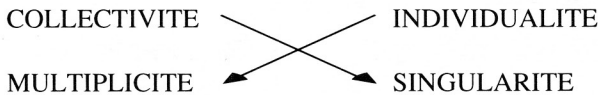
8. Cité par Ch. Chapuis, dans *Antisthène*, p. 121, Paris, Auguste Durand Librairie, 1984.



Elle explique aussi la suspension de la catégorie public / privé : Diogène, Cratès et Hipparchia satisfont leurs besoins en public, et recherchent même le public le plus nombreux pour afficher le plus scandaleusement possible des activités réputées du domaine privé. Car il est clair que le «privé» est la part concédée à l'unité partitive une fois que ce qui revient à la collectivité (le «public») a été retiré ; en acceptant la privatisation de sa vie dite «intime», le sujet admet et présuppose la (ré)partition entre le domaine public et le domaine privé, et, par conséquent, l'aliénation à la collectivité de l'autre part de son existence.

### II.3. Un micro-univers quantifié

L'ensemble de la démarche cynique repose, autour de la notion de «singularité», sur un modèle sous-jacent des modulations qualitatives de la quantité, qui pourrait adopter la forme suivante :



La position «collectivité» affirme l'existence d'une totalité composée de parties ; la position «individualité» suspend la totalité pour n'en considérer qu'une partie ; la position «singularité» affirme l'existence d'une unité indépendamment de quelque totalité que ce soit ; la position «multiplicité» suspend le caractère irréductible de l'unité singulière. On a déjà proposé et exploité une autre représentation de la dialectique du tout et de la partie<sup>9</sup>, fondée sur les deux oppositions «totalité/unité» et «partitif/intégral», soit :

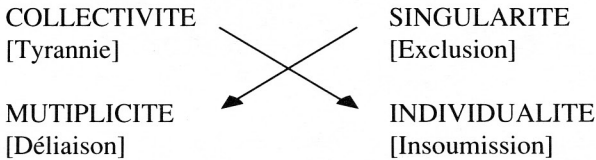


Mais ce modèle-ci suppose à la fois l'existence et la confirmation dialectique du rapport entre la partie et le tout, alors que le cynisme la récuse, particulièrement en affirmant la «singularité» ; c'est pourquoi nous proposons une

9. cf. A.J. Greimas et E. Landowski, in A.J. Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, pp.79-127. Pour d'autres exploitations, voir D. Bertrand, *L'espace et le sens*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins, 1985, pp.46-50, et J. Fontanille, «Les passions de l'asthme», *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 6, Limoges, Pulim, 1989.

autre représentation, où les deux contraires (collectivité et singularité) définissent deux formes de «l'unité», et les deux sub-contraires (multiplicité et individualité), deux formes de la négation de l'unité (l'individualité contre l'unité collective, et la multiplicité contre l'unité singulière).

Les variations qualitatives de la quantité supportent aussi, d'une certaine manière, le parcours modal du cynisme : à partir des contraintes et de la tyrannie de la «collectivité», le premier geste cynique est de refus, d'insoumission, qui installe une «individualité» ; ensuite, l'exclusion, l'excentricité qui marginalisent permettent d'affirmer la «singularité», en rompant le lien qui unit la partie et le tout. Enfin, la réunion de plusieurs singularités engendre une «multiplicité», mais à la condition expresse que chaque individu y conserve toute sa liberté, sous la forme imagée de la «déliaison», qui serait en quelque sorte une liberté à plusieurs, interdisant la reconstitution de la totalité. Le parcours cynique révèle en quelque sorte la nature des variations qualitatives de la quantité : elle est *modale* :



Le rire cynique trouve ici son troisième rôle : après le refus de la tyrannie collective, marqué essentiellement par les conduites marginales et le non respect des conventions, le rire intervient pour *singulariser* ; rôle très particulier, pour un rire tout aussi particulier, dont on trouve la manifestation, d'une part, dans le fait que la dérision cynique fait rarement rire les autres - car ce n'est pas le rire qui rassemble, mais celui qui divise, dont il s'agit -, et, d'autre part, dans le fait que le cynique n'hésite pas à se «couvrir de ridicule», le ridicule étant la meilleure garantie de l'exclusion et de la singularité. La dérision cynique doit en effet couper les ponts avec la collectivité ; le jeu de mots cynique est, à cet égard, exemplaire : Diogène, traitant Alexandre le Grand de «bâtard», sous prétexte qu'il se présente lui-même comme un «demi-dieu», use du langage tout en dénonçant de manière irréversible sa duplicité ; jouer sur les mots, c'est toujours dire, mais tout en faisant savoir qu'on n'est pas dupe de l'instrument, et qu'on ne reconnaît en aucune manière telle ou telle figure de langue, telle ou telle métaphore stéréotypée que le consensus social ou politique chercherait à imposer.

### III. LE STYLE CYNIQUE

Tous les philosophes ou commentateurs s'accordent pour reconnaître que le cynisme est au premier chef une manière d'être au monde, un style de vie et de comportement. D'un point de vue sémiotique, le «style» peut être considéré dans un premier temps comme une déformation cohérente du discours, reconnaissable dans l'ensemble des comportements signifiants, c'est-à-dire caractéristique du faire sémiotique d'un sujet donné ; c'est seulement à partir d'une telle «déformation cohérente» que le style, dans un deuxième temps, peut être pensé comme une esthétique.

#### III.1. L'immédiateté

On remarque pour commencer une forme aspectuelle dominante, que diverses figures concrétisent : l'«irruption» intempestive dans les scènes de la vie publique, l'«imprévisibilité» des conduites et des réparties, la «brutalité» des propos, la «spontanéité» des réactions, l'absence de délai dans la satisfaction des besoins.

On se rappellera ici à ce sujet que, pour éviter l'éveil du désir, le cynique satisfait chaque besoin sans attendre, ce qui procure au faire cynique son caractère «immédiat», qui apparaît ici comme une association sémique entre l'«inchoatif» et la «vitesse», c'est-à-dire entre *un aspect et un tempo*.

Préférer la saillie et le calembour à l'argumentation, c'est donner le pas à l'imprévisibilité, à la créativité et à la spontanéité sur la réflexion, la rhétorique et le calcul, c'est conférer au discours un mode aspectuel compatible avec la contingence et la singularité. Ne pas respecter les bienséances, auxquelles est dévolue la charge d'introduire une distance et un délai dans les rapports sociaux, qu'elles ralentissent, entre autres, par le protocole et l'étiquette, c'est produire un effet de «brutalité», version sensibilisée et moralisée de l'immédiateté. Dans une de ses acceptions courantes, le «cynisme» consiste à «s'exprimer sans ménagements», sans retenue ni attermoiement, sans ces délais et cette distance que confèrent les bienséances, c'est-à-dire encore en affirmant une «immédiateté singulière».

### III.2. Esthétique et dérision

Faute d'une dimension axiologique, le discours cynique se réfugie sur la dimension esthétique. J. Geninasca insiste sur le fait que le discours<sup>10</sup> est, entre autres, l'assomption, le déploiement et la mise en oeuvre d'une ou plusieurs valeurs. Dans le cas du cynisme, la totalité des valeurs sociales et civilisées étant récusées, il ne reste d'autre possibilité qu'une assomption strictement individuelle, de type esthétique. En cherchant à retrouver une strate d'existence sémiotique antérieure à la catégorisation et à la conceptualisation, le cynique renoue avec l'esthesis, expérience sensorielle primitive et singulière, et support des effets esthétiques.

Mais, dans la mesure où il récusé d'emblée le langage et les classes conceptuelles, le discours cynique ne peut être que *mimétique*, et la critique qu'il applique à toutes choses ne peut être que *caricature*. La «représentation» serait en quelque sorte l'arme absolue du cynisme ; Diogène la juge même inaliénable : «L'usage des représentations ; Antisthène m'a montré que cet usage, je le tiens inviolable et libre de toute contrainte ; nul ne peut y faire obstacle ni me forcer à en disposer autrement qu'à mon gré.»<sup>11</sup>

En effet, le code des représentations n'étant pas soumis aux contraintes sémiotiques du langage, il est à chaque fois inventé par l'auteur de la représentation, et pour les besoins de chaque représentation, sous forme de systèmes symboliques ou semi-symboliques, le jeu de mot venant pervertir les quelques règles sémiotiques qui pourraient encore s'imposer par le biais de la parole. Dès lors, l'esthétique cynique reposera sur la *représentation dérisoire*, sur une mimésis critique qui procède par «images» (l'image-contre, disent les philosophes), c'est-à-dire, en somme, essentiellement par codage semi-symbolique. Il n'y a alors rien de surprenant à ce que le cynique choisisse plutôt comme mode d'expression la scènette, l'anecdote, ou l'aphorisme poétique et figuratif.

Satire, diatribe, ironie, bouffonnerie, non-sens ou calembour, le rire cynique, mise en scène dérisoire de l'humain et du social, cherche à mettre à nu l'*autre* face des conduites et des valeurs. Il s'agit d'être moral dans un monde

10. J.Geninasca, «Du sujet au discours», in «Le discours en perspective», *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 10-11, Limoges, Pulim, 1990.

11. Rapporté par Epictète, dans *Entretiens*, 111, 24, 67, in *Les Stoïciens*, Paris, Gallimard, La Pléiade.

immoral, dans un monde où on ne peut mettre en scène que l'immoralité, y compris quand on poursuit des fins morales ; la caricature, en faisant passer les conduites et les valeurs sur la dimension esthétique, va autoriser la surenchère pour les rendre intolérables. Jankélévitch fait observer dans *L'ironie*, à propos du discours cynique : «Il fait éclater l'injustice, dans l'espoir que l'injustice s'annulerait d'elle-même par l'homéopathie de la surenchère et de l'esclandre»<sup>12</sup>. En somme, le cynique compte d'une certaine manière sur le sens esthétique de ses contemporains pour éveiller leur sens moral ; le jugement étant définitivement perverti ou émoussé, l'esthétisation du mal, sa conversion en laideur est supposée plus efficace que la dénonciation morale directe.

C'est pourquoi, comme le fera aussi Nietzsche, les cyniques opposent, au lieu du bon et du mauvais, le gros, le gras, le lourd à l'agile, au léger, au souple, à l'élégant. Ce qui devient intolérable, c'est alors la perception individuelle de la laideur, et non plus la seule amoralité. Le but de l'opération s'éclaire, si on veut bien se rappeler que l'esthesis est le lieu où se forge la sensibilité : dans le parcours génératif de la signification, les objets de valeur ne seront «sensibles» pour un sujet qu'en raison de la perception singulière qui préfigure la valence et la valeur de ces objets, perception singulière qui les rend «sensibles pour le sujet», et qui prépare ainsi leur axiologisation. Aussi le rire cynique cherche-t-il à retrouver l'esthesis pour mieux détacher le sujet des objets de valeur qu'il affectionne : il faut le *désensibiliser* par la perception de la laideur, et cette désensibilisation entraînera *ipso facto* une modification du jugement moral.

#### IV. LE CYNISME COMME SYNTAGME DISCURSIF

Le cynisme apparaît progressivement comme une configuration discursive complexe, caractéristique d'un projet de vie, dotée d'une épistémologie et susceptible d'avoir des effets pragmatiques et performatifs sur le sujet d'énonciation. Le rire, à cet égard, serait un opérateur, dont nous avons observé en maintes occasions l'efficacité : opérateur modal (véridictoire et aléthique), opérateur quantitatif et aspectuel (l'immédiateté singulière), opérateur pathémique (la désensibilisation), opérateur éthique, pour finir.

Toutes ces opérations peuvent être mises en phase pour constituer un

12. V. Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, Champs, 1964, p.105,

véritable syntagme discursif. A y regarder de plus près, on remarque une grande analogie entre le syntagme qui se dessine et les séquences passionnelles qui ont pu être dégagées à ce jour<sup>13</sup>. La séquence passionnelle type comporterait : 1-une phase de «constitution», grâce à la mise en place d'un «style» tensif et aspectuel, 2-une phase de «disposition», comprenant l'équipement modal nécessaire à la passion, 3-une phase de «sensibilisation» ou «pathémisation», qui est l'opération passionnelle proprement dite, et 4-une phase de «moralisation» où on évalue la manifestation passionnelle. Le tout, constituant la micro-séquence passionnelle, est en général englobé dans une macro-séquence dont la forme présente une moins grande systématité.

Dans le cas du cynisme, qui ne respecte qu'approximativement cette séquence canonique, le cadre général serait procuré par le parcours modal et quantifié qui permet de passer de la tyrannie collective à la liberté singulière au sein du multiple ; le rire cynique opère plus particulièrement entre l'individualité et la singularité, grâce à l'excentricité, au ridicule, à la bouffonnerie, à toutes les formes «grinçantes» de l'humour, celles qui, justement, accentuent l'exclusion de l'humoriste.

Dès lors, le détail du syntagme s'établirait ainsi :

INDIVIDUALITE



1. Mise en tension par l'immédiateté
2. Mise en scène, représentation véridictoire et aléthique
3. Désensibilisation
4. Démoralisation

SINGULARITE

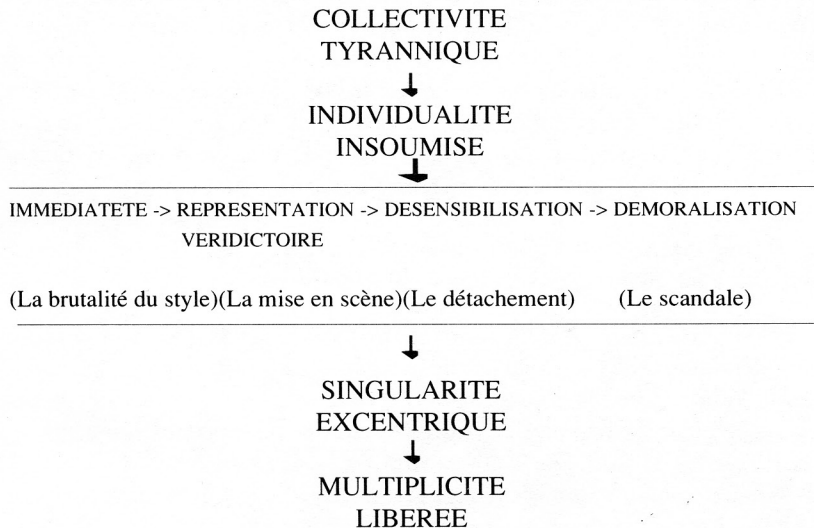
On remarque tout de suite que, pour l'essentiel, cette séquence cynique se détermine négativement à partir de la séquence passionnelle correspondante: un «style» qui *interdit* toute modalisation volitive ou déontique, une mise en scène de la *dé-modalisation* des objets de valeur, et une opération de *suspension* du pathémique et des jugements moraux qui l'accompagnent, chacun de ces composants présupposant celui qui le précède.

13. A.J. Greimas, «De la colère», in *Du Sens II*, Paris, Seuil, 1983. J. Fontanille, «Le désespoir», *Actes Sémiotiques*, Documents, II, 16, Paris, CNRS. 1980. «Le tumulte modal», *A.S., Bulletin*, XI, 39, Paris, CNRS, 1986.

A.J. Greimas et J. Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.

Le déploiement explicite des «étapes» du syntagme discursif du cynisme permet en outre de comprendre comment, à partir d'un noyau commun, différents sémèmes peuvent se détacher, pour fournir à l'usage différentes acceptions. En effet, les variations du sens commun apparaissent comme des focalisations sur telle ou telle phase de la séquence ; c'est ainsi qu'on obtient : 1- Le cynisme de la brutalité, de l'absence de ménagements, du non-respect des bienséances, du protocole et de l'étiquette ; 2- Le cynisme de la mise en scène caricaturale, de la provocation, et de la critique des valeurs ; 3- Le cynisme de l'insensibilité affichée, de celui qui rit de tout, et plus particulièrement de ce dont la «sensibilité» la plus répandue voudrait qu'on ne rie point ; enfin, 4- Le cynisme de l'immoralité assumée et des attitudes intolérables.

L'ensemble de la configuration discursive pourra être représenté ainsi :



## V. POUR FINIR : LE RISIBLE ET LE SENSIBLE

Toutes les figures caractéristiques du comportement cynique : la transvaluation, la quête de la liberté et de l'autonomie, l'immédiateté, la dérision, ont pour conséquence la *désensibilisation* des sujets, en même temps que la *démoralisation* des objets de valeur. Dans la définition même du *Petit Robert*, le cynisme «vulgaire», qui consiste comme on l'a vu à «exprimer sans

ménagements des sentiments ou des opinions contraires à la morale reçue ou aux bienséances», se présente aussi comme une configuration cognitivo-pathémique (opinions et/ou sentiments) qui prend à contre-pied la sensibilité la plus répandue ; en effet, critiquer «sans ménagements», c'est *ne pas ménager la sensibilité du destinataire*. Il est à remarquer que, en tant que configuration cognitivo-pathémique, le cynisme, loin d'être étranger au monde des passions et de la sensibilité, s'y installe comme un ferment de transformation et de déstabilisation.

C'est un fait que la transformation cynique, et plus particulièrement le rire désensibilisateur, *présupposent la sensibilité*, sans laquelle il n'aurait pas lieu d'être. Le risible et le sensible semblent ne pas pouvoir être pensés l'un sans l'autre, comme s'ils étaient les deux faces indissociables d'un même phénomène.

Une première explication consisterait à les considérer comme les deux faces de la catégorie véridictoire : le paraître et l'être. Dans *Les Faux-Monnayeurs* de Gide, le personnage d'Armand, cynique douloureux et torturé, se présente lui-même ainsi : «Quoi que je dise ou que je fasse, toujours une partie de moi reste en arrière, qui regarde l'autre se compromettre, qui l'observe, qui se fiche d'elle et la siffle, ou qui l'applaudit. Quand on est ainsi divisé, comment veux-tu qu'on soit sincère ? J'en viens à ne même plus comprendre ce que peut vouloir dire ce mot. Rien à faire à cela : si je suis triste, je me trouve grotesque et ça me fait rire ; quand je suis gai, je fais des plaisanteries tellement stupides que ça me donne envie de pleurer.»<sup>14</sup>

L'acteur «je», partagé entre Ego et son Autre, est le lieu d'un clivage véridictoire tel que (i) si Ego paraît sensible, l'Autre rit, et (ii) si Ego paraît gai, l'Autre pleure ; la transformation véridictoire repose dans les deux cas sur un jugement esthétique de l'Autre, le «grotesque» (qui transforme le triste en risible) et le «ridicule» (qui transforme la gaîté en tristesse). Le «je» d'Armand est donc soumis à la plus grande instabilité véridictoire, oscillant indéfiniment entre le mode sensible et le mode risible, par l'effet des jugements esthétiques de l'Autre.

Cette oscillation entre le risible et le sensible, fermement articulée sur l'esthétique et la véridiction, confirme le lien indéfectible qui unit les deux modes. Leur parenté syntaxique et modale (en termes de présupposition et de transformation) repose, nous semble-t-il, sur une parenté sémantique et culturelle.

14. *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, Folio, p.356.



La sensibilisation, introduite dans la culture par l'usage, dépose en quelque sorte, sur les figures discursives qu'elle affecte, des effets connotatifs qui deviennent caractéristiques d'une culture donnée ; ainsi, en considérant l'ensemble des figures sensibilisées par l'usage, on embrasse une taxinomie connotative qui, sur la base d'une grille propre à la culture considérée, permet d'opposer les figures sensibles et les figures non-sensibles. Ainsi, les aller et retour de la praxis énonciative installent-ils dans le système propre à chaque culture ces configurations stéréotypées que sont les passions.

Le risible repose lui aussi, dans chaque culture, sur une taxinomie connotative qui partage les figures en figures risibles et non risibles ; comme le sensible, la taxinomie connotative du risible est un facteur d'identité culturelle car, comme la passion, le rire rassemble et suscite la reconnaissance immédiate d'une appartenance ; si ce n'était au fond la même chose, il faudrait inventer, à côté de la «sym-pathie», une «syn-guêlie», ou, à côté de la «com-passion», une «com-rision»!

Comme le sensible, le risible est organisé en taxinomies sociolectales - il y a des plaisanteries qui ne font rire qu'en société - et en taxinomies idiolectales - il y a des plaisanteries dont on est le seul à rire. Mais il est clair que le rire cynique ne repose pas sur une taxinomie idiolectale, car il s'appuie de toute évidence sur les taxinomies caractéristiques non d'une culture individuelle, mais de la société toute entière.

Toute la stratégie du cynisme, et de la dérision en général, pourrait être appréhendée comme une certaine mise en relation des deux types de taxinomies, celles du sensible et celles du risible. En effet, chaque culture pourrait être caractérisée, entre autres, par les intersections qu'elle admet entre les deux, par le territoire qu'elle abandonne à la dérision ; dans la culture de l'époque classique, par exemple, l'avarice et l'hypocrisie peuvent faire rire (chez Molière), mais pas la jalousie (chez Racine), et encore moins les passions de l'honneur, la gloire, la générosité (chez Corneille, avec quelques réserves) ; en revanche, dans la culture romantique et post-romantique, l'avarice et l'hypocrisie ne font plus rire personne (chez Balzac, par exemple), alors que les passions de l'honneur peuvent aussi bien être prises au sérieux (chez Vigny, chez Hugo) que tournées en dérision (chez Gautier, chez Hugo, chez Dumas, chez Rostand). C'est dire que ces deux types de taxinomies ne sont pas superposables, et que les limites de leur intersection définissent d'un certain point de vue chaque culture.

En revanche, pour le cynisme, la superposition est totale : la stratégie cynique consiste donc, à hauteur d'une culture toute entière, à faire strictement coïncider les taxinomies du sensible avec celles du risible, de sorte que chaque figure sensible de la culture attaquée corresponde à une figure risible de l'«anti-culture» proposée. Il en résulte que le rire cynique peut convoquer en discours toutes les configurations stéréotypées du sensible, dans une culture donnée, pour les défaire, pour les désensibiliser et les démoraliser. La superposition intégrale des deux grilles culturelles a pour effet de déstabiliser la culture toute entière, car elle rend indisponible les stéréotypes passionnels, une fois que le rire cynique a fait son oeuvre, pour d'autres convocations énonciatives. Ce que l'usage sensible a fait, le rire le défait, et c'est bien la forme sémiotique d'un pan entier de la culture qui est ainsi minée.

# IRONIE ET HUMOUR : LE DISCOURS RENVERSANT

Denis BERTRAND\*

## Résumé

*Après avoir fixé la pertinence, à bien des égards problématique, d'une saisie commune, on cherche à préciser l'hypothèse d'une distinction structurelle entre l'ironie et l'humour et à en développer les conséquences du point de vue d'une sémiotique de l'intersubjectivité.*

*Les deux phénomènes discursifs se recouvrent partiellement, ce qui explique la confusion fréquente des dénominations : dans les deux cas, on assiste à un dédoublement de la lecture du sens. L'interprétation réussie porte à la fois sur les sédimentations d'un usage (formes figées dans la langue, règle, valeurs normées, cohérence prévisible des discours), et sur les déformations qui, soudainement infligées à cet usage, en réactivent la précarité. C'est donc dans l'événement d'une double isotopie de lecture et dans le renversement de l'une par l'autre, que se situerait le fondement commun de l'ironie et de l'humour. A la force instituante de l'usage, ils opposent des forces destituantes.*

*Mais la destitution des valeurs que l'usage a projetées dans le système se réalise selon des voies distinctes. L'ironie, dont la forme anti-phrastique est la manifestation la plus explicite, joue sur la logique des contraires : elle renverse des valeurs qui sont substituables dans un même paradigme ; elle opère par commutation. L'humour, quant à lui, s'en prendrait plutôt à la logique des enchaînements : il détériore les réglages d'ordre syntagmatique qui président à la cohérence admissible et communément reconnue des discours et des comportements. Il pousse les **conséquences** jusqu'à l'absurde, il déforme les **figures** jusqu'au grotesque, il dérègle le langage jusqu'au non-sens.*

*Dans les deux cas également, se trouvent ébranlés les positions et les statuts des sujets de la communication : au-delà de la vérité et de la fausseté, de*

\* BELC, Centre International d'Etudes Pédagogiques - Paris.

*l'accord et du désaccord, l'humour et l'ironie forcent -par le rire ou le sourire- le consentement du destinataire. Pourtant, là aussi, les enjeux diffèrent : alors que l'ironiste s'installe comme titulaire clandestin du dogme qu'il substitue à celui qu'il a dénoncé, et convoque son auditoire à l'adhésion, l'humoriste, lui, met en jeu sa position de sujet, soumet sa forme syntaxique, qui est la condition première de son identité, à la dérive généralisée des formes et du sens, et se suspend ainsi dans l'exercice sans lendemain de la dénégation. Sujet indifférent à lui-même, il transforme cette indifférence absolue en solidarité.*

Enoncée de façon abrupte, l'hypothèse de travail qui va me guider au cours de cette étude peut être formulée ainsi : l'ironie est d'essence paradigmatique, l'humour est d'essence syntagmatique ; ou de manière plus développée : le schème de formation des discours ironiques relève de l'ordre paradigmatique du langage, le schème de formation des discours humoristiques relève de l'ordre syntagmatique ; ou, plus précisément enfin : le «renversement» ironique opère par substitution de valeurs au sein d'un paradigme, alors que le «renversement» humoristique opère par un dérèglement de valeurs dont la manifestation suppose un certain ordre syntagmatique.

Comme toute hypothèse forte, celle-ci présente bien des dangers. La réduction qu'elle impose risque de renvoyer dans l'ombre certaines déterminations peut-être régissantes de l'objet complexe qu'on cherche à décrire : le choix opéré ne serait-il pas alors menacé d'un rendement dérisoire ? Elle installe à coup sûr un plan de pertinence qui, situé dans l'immanence du discours, cherche à rendre compte de l'ébranlement qu'infligent ironie et humour aux deux grandes propriétés qui fondent l'économie du langage : est-elle cependant en mesure, à partir de là, de se développer et de saisir, chemin faisant et de façon cohérente, les effets de la manifestation concrète ? Car c'est bien le sourire et le rire qui sanctionnent *in fine* la mise en scène intersubjective de ce que nous désignons, en amont, comme de l'ironie et de l'humour : ils viennent témoigner, en silence ou par éclats, de cette crise intime des valeurs dont le discours s'est fait soudain le théâtre. Et si pourtant le résultat s'avérait, nous libérant d'une interrogation sur la distinction entre deux termes dont l'usage s'entête à entretenir la confusion, pourrions-nous décrire, à côté des formes «pures» théoriquement postulées, l'immense diversité des entrelacements concrets susceptibles de mettre à mal nos catégories «cristallines» ?

Je vais donc m'efforcer, en répondant à ces questions, de développer

l'hypothèse de départ. Le parti que je prends consiste à affaiblir les termes - ironie et humour, avec leurs définitions admises-, au profit des relations différentielles qui projettent, en les homogénéisant, leurs particularités. Mon intention est d'explorer la productivité de cette démarche du point de vue de l'analyse du discours. C'est donc à ce niveau d'une problématique des formes discursives que je me situe, en amont des thèmes, valeurs, figures, motifs et enjeux très divers que mettent en œuvre les réalisations concrètes verbales ou non, brèves ou étendues, explicites ou simplement diffuses de l'ironie et de l'humour. La conséquence essentielle se situera au niveau de la praxis énonciative elle-même : si l'on considère en effet que les sujets en interaction sont d'abord des positions définies par et à travers leurs énoncés, on cherchera à examiner les places respectivement assignées aux instances de la communication dans les jeux ironico-humoristiques.

## I. PERTINENCE

Thème mille fois discuté que celui de la distinction entre humour et ironie ! On élimine souvent la réalité du problème en affirmant l'hétérogénéité des deux phénomènes, l'un renvoyant à une activité de langage particulière, répertoriée par la tradition rhétorique et réexaminée plus récemment par la pragmatique linguistique, l'autre manifestant une « attitude de l'esprit » qui relèverait davantage de l'éthique et de l'esthétique que d'un examen sémiotique. Pourtant leur coexistence résiste et je vois deux raisons au moins de soulever encore le problème de leur proximité.

Une raison d'ordre socio-culturel en premier lieu. Les frontières du sérieux et du dérisoire semblent aujourd'hui poreuses. Une dimension ironico-humoristique tend à s'insérer dans les discours à vocation « sérieuse », et à les recouvrir d'une nappe signifiante qui leur était jusqu'alors étrangère. C'est le cas manifestement dans le domaine de l'information, dans la presse française du moins, ou les exemples sont innombrables. C'est ainsi que le journal *La Croix*, peu suspect de dérision pourtant, a naguère intitulé un article sur une biographie du sémiologue Roland Barthes *Roman Barthes*. A l'examen, le calembour n'est pas si innocent qu'il paraît : par ce modeste procédé, l'énoncé fait retour sur son énonciation et affirme un acte de présence. L'énonciateur se signale en signalant son objet ; il indique sa place en affichant une distance et invite par là-même le lecteur à le reconnaître et à se reconnaître lui aussi dans ce regard distancié. Cette projection de la subjectivité à la surface du discours, provoquant la sanction véridictoire de l'assentiment et du savoir partagé (l'œuvre de R. Barthes, on le sait, est pour

une large part une dénégation de la biographie), envahit de la même façon le discours persuasif de la publicité dont elle marque de façon significative l'évolution récente<sup>1</sup> ; elle s'étend aussi au débat philosophique contemporain<sup>2</sup> où elle produit plus qu'ailleurs une rupture avec le contexte discursif et conceptuel de référence. Cette extension peut conduire à s'interroger sur l'apparition d'une «éthique du détachement» ou d'une «esthétique de la bonne distance» : on observerait alors un déplacement du lieu d'investissement des valeurs ; détachées des objets d'information, de consommation ou de croyance sur lesquelles on les supposait fixées, les valeurs se reportent désormais sur les sujets qui trouvent sur la scène du discours, ironie et humour aidant, l'occasion de s'affirmer et de se faire reconnaître. L'adhésion suscitée ne s'applique donc plus à la reconnaissance des valeurs de l'objet énoncé mais à celle du sujet dans l'acte d'énonciation. Quoi qu'il en soit, l'extension culturelle d'une telle dimension discursive contribue également à créer une relative confusion au sein de ce qu'on avait admis comme des attributions et des genres clairement distingués. Elle génère naturellement des formes nouvelles, dissémination de formes hybrides d'où peuvent naître, par accumulation et sédimentation, des genres inédits.

La seconde raison est d'ordre philologique. L'histoire culturelle de ces deux notions n'autorise guère, apparemment, leur confrontation ni leur comparaison. L'ironie a reçu d'une longue tradition philosophique et rhétorique son statut de concept : la stabilité remarquable de sa définition l'atteste<sup>3</sup>. Alors qu'au contraire le terme d'«humour», d'implantation plus récente en français, n'a jamais été utilisé comme une catégorie conceptuelle susceptible de décrire les propriétés de telle ou telle formation discursive. La notion en est elle-même fort complexe et son territoire mal défini. Elle a perdu son lien étymologique avec l'humeur. On a ainsi oublié, dans la traduction de «sense of humour» par l'ambigu «sens de l'humour» qu'il s'agissait de désigner en anglais la sensibilité à ses propres «humeurs» et, plus précisément, la conscience de l'excès de ses humeurs<sup>4</sup>. Ainsi, alors que l'ironie renvoie,

1. Cf. D. Bertrand, «The creation of complicity A semiotic analysis of an advertising campaign for *Black and White* whisky», *International Journal of Research in Marketing*, 4, North Holland, 1988, pp. 273-289.

2. Cf. J. Derrida, *Limited Inc.*, Paris, Galilée, 1990.

3. Cf. à ce sujet les observations de F. Debyser, dans «Les mécanismes de l'ironie» in «Humour/humeur», *Lectures*, 9, Bari, Dedalo, 1981.

4. Sur l'origine du terme «humour» et l'émergence des formes littéraires qu'il a permis de désigner, avec le théâtre de Ben Jonson au XVI<sup>e</sup> siècle, on se reportera aux remarques de R. Escarpit, dans *L'humour*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je ?», 1960, pp. 11-20.

sur la dimension cognitive, à la maîtrise et au contrôle d'un univers de savoir, l'humour de son côté s'enracine, sur la dimension thymique, dans les modulations affectives de la sensibilité. Ce lien avec la composante passionnelle, aujourd'hui virtualisé dans les acceptions du terme, est cependant révélateur : il met en évidence l'instabilité des états du sujet sur laquelle le processus humoristique se fonde dans l'aperception du monde et du discours. Nous y reviendrons. Mais un tel fossé semble par là se creuser entre les tenants et les aboutissants des deux notions qu'on se demande comment on peut les appréhender comme des grandeurs comparables.

La réponse à ce sujet est simple, voire simpliste : le fait est qu'aujourd'hui l'usage les rapproche et qu'un magnétisme semble les attirer l'une vers l'autre. Comme s'il s'agissait de para-synonymes, l'emploi de l'une dans le métalangage ordinaire entraîne presque automatiquement, comme une nuance correctrice, l'emploi de l'autre. C'est ainsi, par exemple, que le dictionnaire *Robert* propose comme premier contexte pour expliciter la définition du lexème «humour» : «l'humour et l'ironie». Autre illustration : dans un entretien sur ses *Pastiches et postiches*, U. Eco répond à l'observation selon laquelle, dans ce recueil, il y a un «humour proprement décapant», en précisant : «Oui, dans le texte «Les trois chouettes» par exemple, c'est peut-être celui aussi où l'ironie va le plus loin»<sup>5</sup>. Il est inutile d'insister pour constater que cette confusion de l'usage métalinguistique est en même temps contredite par l'intuition sémantique de tout un chacun, tout autant que par l'histoire et les définitions.

En réalité, ces observations d'ordre socio-culturel et philologique font affleurer, en la dissimulant, l'unité d'un phénomène plus profond qui caractérise ces formes de discours et justifient qu'on les appréhende d'un seul tenant. La condition de leur homogénéité postulée exige toutefois qu'on ne consente pas d'emblée à la clôture d'une définition préalable des termes en question, mais qu'on cherche plutôt à la construire progressivement, en dégageant les processus sémiotiques sous-jacents qui permettront de mieux saisir ce qui unit l'humour et l'ironie. On comprendra ainsi qu'on puisse considérer leur signification comme partiellement isotope, mais on précisera également ce qui les sépare, en dégageant l'enjeu et la portée propres à chacun d'eux. Il s'agit donc d'une entreprise de réduction, puisqu'on cherche à définir des polarités théoriques susceptibles d'expliciter la manifestation

5. *Le Magazine Littéraire*, 262, 1989, p. 22 (Entretien avec J.-J. Brochier et M. Fusco).

concrète, à la surface du discours, des phénomènes ironico-humoristiques - ou du moins de phénomènes reçus et interprétés comme tels.

L'hypothèse directrice de cette analyse a pour source d'inspiration un ensemble de réflexions de G. Deleuze concernant la «pensée de la Loi». Eparses dans ses travaux, elles sont particulièrement développées dans sa «Présentation de Sacher-Masoch»<sup>6</sup> d'où je tire ces brefs extraits, suffisants pour mon exposé : «Il n'y a jamais eu qu'une manière de penser la loi, un comique de la pensée, fait d'ironie et d'humour (...). L'ironie et l'humour sont dirigés vers un renversement de la loi (...). L'ironie, c'est le mouvement qui consiste à dépasser la loi vers un plus haut principe (...); l'humour, c'est le mouvement qui descend de la loi vers les conséquences (...). L'humour approfondit les conséquences de la loi», etc. La perspective esquissée ici m'a paru décisive ; mais, eu égard aux principes de pertinence sémiotiques, aux objectifs non philosophiques qui sont les miens et au projet d'une approche en termes d'analyse du discours, les notions de «renversement», de «loi» et de «directions du renversement» qu'utilise G. Deleuze, appellent des éclaircissements. Il s'agit d'en examiner les conséquences d'un double point de vue, structurel et immanent tout d'abord pour la dimension manifestante, énonciatif et intersubjectif ensuite pour la dimension manifestée.

## II. IMMANENCE

D'où qu'ils viennent, rire et sourire sanctionnent la transgression de l'univocité du langage. «Allusion», «double référence», «équivoque», «sous-entendu» désignent, au fond, un seul et même phénomène : celui d'une ambivalence de la signification. Lors de la production et de la saisie, une double lecture se manifeste, co-occurrence, simultanée et concurrente. On devrait dire, plus exactement, que ce double mouvement de la semiosis renverse une hiérarchie : les deux isotopies de lecture ne sont pas simplement superposées, comme dans un énoncé ambigu, elles font l'objet d'une transformation dynamique qu'on pourrait assimiler à l'inversion d'une rectification sémantique. Ce processus aspectualisé (la soudaineté et la surprise relèvent de l'aspect inchoatif) affecterait à la fois le mode d'existence des figures de la signification -les figures actualisées sont virtualisées et inversement-, et leur orientation axiologique - les valeurs positives font place aux valeurs négatives, les structures régissantes deviennent des structures régies. C'est le mécanisme qu'on peut observer dans ce mot d'esprit de Tristan Bernard

6. G. Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, 10/18, 1967, pp. 86-90 .



qui, voyant les Allemands sur le sol français, se gausse : «Vous disiez : «on les aura !» ; eh bien, vous les avez maintenant». L'instrumentation sémantique de description (double isotopie, aspectualisation, renversement de la rection et, partant, du mode d'existence et de l'orientation des valeurs) esquissée ici suffit peut-être à interpréter le fonctionnement général de l'énoncé ironico-humoristique mais pas à rendre compte du phénomène de «destitution» d'un ordre de valeurs qui relève de la praxis énonciative.

Pour cela, il nous faut remonter à la dichotomie saussurienne entre la langue et la parole, entre le système et le procès, entre les «règles» d'une grammaire (de mots, de phrases, de textes) et l'usage discursif qui les manifeste et les transforme. Cette opposition statique entre le système et l'usage doit cependant être modulée, et reconstruite comme une processus dynamique d'échanges, de sédimentations, de dégénérescences et de créations pour être comprise, dans une proximité étroite avec l'activité de langage, comme un instrument opératoire. L'exercice du discours consiste en effet à convoquer des formes disponibles dans le système : le sujet énonciateur, à la fois individuel et collectif, actualise et manipule des catégories qui y sont présentes pour construire les énoncés et les enchaînements discursifs qui définissent l'usage. Les convocations effectuées par l'usage s'organisent en une combinatoire relativement fermée - ce sont les modèles discursifs- qui exploite en nombre limité les potentialités ouvertes du système. On a donc, d'un côté, la relative fermeture de l'usage, que détermine l'histoire, et de l'autre, l'ouverture du système que détermine la structure.

Mais ces deux pôles ne sont pas fixes : des interactions continues et mouvantes s'établissent, comme un mouvement de va-et-vient permanent qui affecte, lors de la convocation, le statut réciproque de l'usage et du système, ce qui suggère qu'une station intermédiaire pourrait prendre place au sein du dispositif. En effet, les produits de cet usage sans cesse réitérés, ressassés par l'impersonnel de l'énonciation, sont susceptibles à leur tour, par sédimentation progressive, par calcification, par durcissement, de se transformer en formes fixes et de devenir des primitifs «convocables», reversés dans le système, y prenant place et s'y incrustant. De tels produits de l'usage, installés comme des formes médianes entre système et procès, apparaissent, lorsqu'ils sont convoqués dans le discours, comme des stéréotypes, des expressions figées, des conventions, des schémas narratifs, des motifs et des valeurs établies, bref les moules où se fixent les normes linguistiques et phraséologiques, c'est-à-dire idéologiques et culturelles : ils deviennent ainsi le lieu de la «loi».

Cette approche permet, me semble-t-il, de donner une formulation appropriée au fond commun de l'humour et de l'ironie. Le double mouvement indiqué plus haut apparaît bien alors comme une double convocation : celle, tout d'abord, d'un plan de référence déterminé par l'usage -cet usage «gelé», fait de formes stabilisées et de valeurs normées, d'énoncés mentionnés qui ont, dans le contexte général de la langue ou dans le contexte local d'une situation partagée, force de stéréotype ; et la convocation, ensuite, effectuée par le discours réalisé qui déforme ce système dans le système -dont il est peut-être la part la plus fragile-, le perturbe et le réinstalle dans son statut précaire d'usage. Ce sont les métaphores endormies qui sont revivifiées<sup>7</sup>, les valeurs établies qui sont relativisées, les figures d'autorité qui sont renversées<sup>8</sup>, ou les formes de cohérence, grammaticales, narratives ou autres, qui sont détériorées. L'effet de dérision ne peut surgir que de la saisie simultanée de ces deux plans, dans l'interprétation de l'écart entre eux, dans le défigement du masque grammatical. Or, comme ce renversement s'opère toujours, depuis les règles phoniques jusqu'aux régulations textuelles, sur la valence qui les soutient — c'est-à-dire sur l'assignation convenue des valeurs — on peut à son sujet parler de destitution. Ainsi, à la force instituante de l'usage, humour et ironie opposent des forces destituantes.

Sur cet horizon clarifié prend place la distinction entre ironie et humour : la destitution ironique opère sur la logique des contraires ; la destitution humoristique opère sur la logique des enchaînements. L'ironie joue sur des catégories sémantiques axiologisées sans affecter la valeur investie dans la dimension syntagmatique du discours, alors que l'humour, lui, s'en prend fondamentalement à la syntaxe.

On peut dès lors homologuer le mécanisme qui régit les processus ironique et humoristique aux deux modes d'arrangement qui déterminent la production et la saisie de toute manifestation de sens : je veux parler de la classique dichotomie entre les deux axes qui fondent l'économie du langage, l'axe des sélections (paradigmatique) et l'axe des combinaisons (syntagmatique). L'homologie n'est acceptable qu'au prix d'une extension, au-delà de la linguistique phrastique, de ces deux paramètres constitutifs : elles ne concernent

7. R. Queneau : «Il ne battit point sa femme, parce que défunte, mais il battit ses filles au nombre de trois ; il battit des serviteurs, des servantes, des tapis, quelques fers encore chauds, la campagne, monnaie et, en fin de compte, ses flancs». *Les Fleurs bleues*, Paris, Gallimard, 1965, p. 10.

8. Cf. A. Jarry, dans «La passion considérée comme course de côte»: «Jésus (très en forme) démarra à toute allure.», *Spéculations*, Fasquelle, 1903.

plus seulement la sélection et la combinaison des phonèmes, des unités lexicales ou des assemblages de niveau supérieur ; elles concernent l'organisation générale des formes sémiotiques quel que soit le langage qui les manifeste : la scène de l'arroseur arrosé, ou celle du chanoine qui glisse sur une peau de banane sont «lues» comme des ruptures dans un certain ordre de prévisibilité qui est de nature syntagmatique.

Dès lors, l'ironie qui destitue un principe ou une règle en inversant la valeur qui était supposée la valider, repose d'une manière générale sur un renversement sémantique opéré au sein d'un paradigme axiologique. L'ironiste sélectionne un terme en le substituant à un autre qu'on était en droit d'attendre à la même place. Et l'interprétation de son discours réside dans la possibilité, laissée ouverte, de faire surgir une valeur contraire, contradictoire, ou hiérarchiquement inférieure à celle qui est manifestement énoncée. Des moyens discursifs variés sont à sa disposition, dont l'antiphrase simple et sans ambiguïté n'est qu'une émergence particulièrement explicite. Le processus, ailleurs enfoui, peut et doit être reconstitué pour qu'on puisse attester de la valeur ironique d'un énoncé ou d'un texte. C'est ce qui se passe chez Flaubert qui déclarait, à propos de *Bouvard et Pecuchet* : «J'écris de manière à ce que le lecteur ne sache jamais si on se fout de lui ou non». Dans tous les cas, le fond de l'affaire reste le même : deux valeurs sont en jeu ; elles sont co-présentes et isotopes car elles se trouvent concurrentiellement installées au sein d'un même paradigme. La double convocation référentialise l'une en lui substituant l'autre. Pour cette raison, on peut dire que l'ironie sollicite la rationalité paradigmatique responsable des axiologies et de leurs investissements.

Le principe d'«humour», de son côté, consisterait à bouleverser l'ordre établi des régulations syntagmatiques : il perturbe les ordonnancements de la signification fixés par l'usage, antérieurement aux valeurs investies dans les figures qu'il met en scène et indépendamment de toute visée substitutive. Il s'attaque ainsi, au niveau d'immanence où nous nous situons, à la doxa figée dans l'ordre du langage à travers ses modes d'arrangement convenus, depuis la syntagmation des syllabes (dans le calembour ou le mot-valise qui provoquent des collisions inédites) jusqu'aux normes de comportement perçues et reconstruites comme un discours (la «syntaxe» de la démarche par exemple), en passant par les modèles de prévisibilité formulés par la syntaxe narrative et discursive. Le profit que l'on peut tirer d'une telle approche est de faire apparaître l'homogénéité fondamentale du processus humoristique à travers les manifestations en apparence dispersées et disparates qui déclen-

chent le risible. C'est dans ce sens que l'ont peut dire que l'effet humoristique sollicite, dans les modulations de ses dérèglements la rationalité syntagmatique.

Resterait à étudier, dans le prolongement de ce principe, les chemins de la déformation. La perturbation opère soit par condensation, soit par expansion. Cette dernière est illustrée dans le déploiement de la *récurtivité*, phénomène caractéristique de l'humour qui conduit, par emboîtement et cumul, à la rupture de l'intelligibilité syntagmatique et à l'effet «absurde».

Quant à la première, on peut en trouver une illustration dans l'analyse que C. Lévi-Strauss propose du «mécanisme du rire», pleinement compatible avec notre perspective : «il résulte d'une prise de conscience soudaine et simultanée de ce que A. Koestler appelle des «champs opératoires» entre lesquels l'expérience ne suggérait aucune connexion». Ces champs opératoires sont assimilables, dans le cadre de pertinence développé ici, avec les «régulations syntagmatiques» qui ont, une fois encore, l'avantage de l'homogénéité descriptive. «Un personnage strictement vêtu, poursuit Lévi-Strauss, marchant avec componction, s'étale brusquement dans le ruisseau et les rires fusent ; exemple souvent invoqué, mais pour en donner des interprétations fausses. Ce qui se passe, en réalité, c'est que les deux états, où nous apparaît sans transition le personnage ne pourraient se succéder dans des conditions normales sans qu'entre le premier et le dernier s'intercale une série compliquée d'états intermédiaires. Par sa présence traîtresse, une peau de banane en fait l'économie ; en quelque sorte, elle les court-circuite. Inconsciemment mobilisée pour reconstituer l'événement et le comprendre, prête à de grands efforts pour opérer la synthèse des deux représentations disjointes, la fonction symbolique du spectateur appréhende, dans un éclair, le terme imprévu qui lui permet de rendre compte de l'enchaînement logique aux moindres frais»<sup>9</sup>. A l'appui de notre hypothèse concernant la déformation par récurtivité, examinons un instant ce bref monologue de R. Devos, intitulé «Migraine infernale»<sup>10</sup> :

J'ai une migraine !... Infernale !  
 C'est comme si... il y avait un métro qui me traversait la tête.  
 Je prendrais bien de l'aspirine...  
 Mais...

9. Cf. Lévi-Strauss, *Mythologiques*, «Finale», Paris, Plon, 1971, T.4, p. 587.

10. R. Devos, *Le sens dessus-dessous*, Le livre de poche.

Lorsque j'en prends, La migraine s'arrête... mais le métro aussi... Alors, il y a des gens qui descendent.  
Ça fait un ramdam à l'intérieur !  
J'ai les oreilles qui sifflent.  
Alors, dès que les oreilles sifflent... Les portes se referment, le métro repart.  
Et la migraine revient !  
Infernal !

L'irrésistible dérive de la syntaxe, si on cherche à en comprendre l'inquiétante mécanique, exige qu'on distingue ici deux niveaux : celui de la syntaxe figurative ou l'on assiste au dérèglement du régime de la comparaison, et celui de la syntaxe narrative qui provoque l'entrecroisement et le parasitage de deux récits. L'orientation du récit de base repose sur une classique transformation d'état : le passage d'un mal-être, que provoque «la migraine», au bien-être, qu'on attend du secours de "l'aspirine". Or, l'expansion qualificative de l'état initial met en œuvre, à la surface figurative du texte, une comparaison.

Cette figure, comme on sait, obéit à des contraintes générales qui déterminent le rapport hiérarchique entre le comparant et le comparé. La relation de dépendance entre les deux isotopies impose que le comparé maintienne sa position régissante et que le comparant reste régi. Rien d'anormal donc à ce que l'état douloureux de la migraine soit figurativisé par le tonnerre d'un métro qui traverse la tête. Du reste, sans qu'on puisse absolument considérer cette comparaison comme un cliché déposé par l'usage, il est possible que Raymond Devos convoque ici une publicité pour un antalgique, antérieure à son «récit», dont l'affiche présentait sur le mode pictural, cette même figurativisation métaphorique. Quoi qu'il en soit, la bonne intelligibilité de la comparaison interdit que le comparant vienne dominer l'isotopie du comparé et, a fortiori, en régir le déroulement narratif : nul, en lisant «Le bateau ivre», ne considère que l'énonciateur, figure du poète, se prend effectivement pour une péniche... Or, voici que le métro devient ici l'actant sujet d'un récit qui s'autonomise et développe ses propres programmes (passage, arrêt, descente des passagers, sonnerie, départ). Plus encore, l'organisation syntagmatique parfaitement réglée de ce récit second interfère avec le récit premier, dans un chassé-croisé narratif où les fonctions d'agent s'entrecroisent, et finit par dominer le récit de la migraine : parce que le métro repart, la migraine revient. Double renversement des régulations syntagmatiques, où le premier, celui de la comparaison, détermine le second, celui de l'ordre narratif, qui est d'une portée beaucoup plus considérable. Le sujet de la migraine, en effet, héros de

l'histoire, perd en chemin les déterminations qui lui assignaient une position stable -et par là sa consistance et son identité de sujet. Cette déformation généralisée de l'organisation syntagmatique du discours, ou s'interpénètrent et finissent par se neutraliser les valeurs qu'il est supposé mettre en œuvre, a donc pour résultat final d'instabiliser la figure du sujet et de la présenter comme une forme dérisoire : un artefact de langage. C'est dans un tel processus que réside, selon moi, le foyer générateur de l'humour.

### III. CONNIVENCES

Cela nous conduit naturellement à poser, au-delà de l'analyse des structures immanentes, la question de leurs effets au niveau de la manifestation. Qu'impliquent donc, du côté de l'ironiste et de l'humoriste, les observations qu'on vient de faire du côté d'une «grammaire» structurelle de l'ironie et de l'humour ? Quels sont, plus précisément, les régimes d'intersubjectivité que déterminent les deux voies distinctes du renversement des significations ? L'énonciation, envisagée du point de vue sémiotique, est classiquement décrite à travers les opérations de débrayage et d'embrayage. La première est une opération de séparation et de dégagement : l'acte de langage consiste à projeter hors-de-soi les catégories du non-je, du non-ici, du non-maintenant. Cette procédure décrit la condition du surgissement d'un énoncé : le non-je conditionne, par la négative, l'assertion positive du «il». Il en est de même pour les catégories spatio-temporelles. On comprend ainsi la boutade du linguiste qui déclare que «le "il" est, après le cheval, la plus noble conquête de l'homme» ! Le langage résulte de cette projection fondatrice de l'objectivation.

Sur la toile de fond de l'énonciation ainsi objectivée, la seconde procédure, dite d'embrayage, consiste à l'inverse en une opération d'intégration et d'engagement : les «je», «ici», «maintenant», présupposant le débrayage et définis par rapport aux catégories qui en sont issues, manifestent le retour à l'énonciation (énoncée) et conditionnent la possibilité de l'inscription du sujet dans son discours. Le caractère second de l'embrayage est essentiel. Sans entrer dans le détail du mécanisme linguistique, on peut dire en effet qu'il prolonge et articule en opérations distinctes la célèbre définition d'E. Benveniste : «C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet*. (...) Est "ego" qui dit "ego". Nous trouvons là le fondement de la "subjectivité", qui se détermine par le statut linguistique de la personne». Cela signifie que le sujet, comme forme et principe d'identité, ne saurait

exister en dehors de l'acte d'énonciation ; et qu'en retour, l'énonciation se fonde sur une absence, un creux, un vide. Un vide entre une supposition ontologique -concernant l'existence effective de la «personne»- et les formes symboliques qui, à partir de l'énonciation et dans le tissu discursif du langage, promeuvent le sujet à l'existence et à la reconnaissance. Cet espace ouvert sur les modulations du sujet, entre affirmation et effacement, me semble précisément exploité et approfondi dans les discours ironique et humoristique : ils constituent, envisagés sous cet angle, un laboratoire privilégié de la subjectivité et de l'intersubjectivité.

Leur propriété commune est d'abord de focaliser le débrayage, la séparation et le détachement, l'objectivation distanciée du sens et des valeurs (à l'inverse, pourrait-on dire, du discours passionné qui focalise l'embrayage). Ils s'insèrent dans l'inhérence du sujet et de son discours et, en creusant l'interstice, rendent manifeste le vide qui la sous-tend.

Toutefois, ce consentement au débrayage qui explique la non-adhésion du sujet aux valeurs et forme le socle commun à l'énonciation ironique et humoristique, se développe selon deux voies différentes. Et ces deux voies sont étroitement corrélées à la différenciation déjà établie, à un autre niveau d'analyse, à partir des deux dimensions paradigmatique et syntagmatique. Dans le cas de l'ironie, le débrayage consenti permet de jouer avec la position directrice de l'énonciateur, mais ne conduit pas à l'abandonner. Si le sujet de l'ironie instabilise une énonciation, c'est pour instaurer la sienne. Il reprend en sous-main la place de celui qui assume les valeurs : il vient occuper l'exacte position de celui dont il disqualifie simultanément l'énoncé, en la mentionnant ; il s'y substitue. «Affirmant pour nier et niant pour affirmer», selon la formule de Sartre, il installe un paradigme énonciatif dont il permute les positions. Il s'agit bien d'un discours d'assomption du sujet. Quand Stendhal écrit, au début de *La Chartreuse de Parme*, que «les moines criaient au bon peuple de Milan, qu'apprendre à lire ou quelque chose au monde était une peine fort inutile»<sup>11</sup>, l'interprétation du dénigrement ironique consiste à installer l'énonciateur dans la position doxologique que sont supposés occuper les moines, assumant simplement la valeur inverse. Le sujet ironique s'engage donc à la hauteur de l'engagement de celui qu'il destitue. Le débrayage révèle, en le masquant par l'implicite, un embrayage de second degré dont l'effet véridictoire est d'autant plus efficace que l'énonciataire est appelé à le reconstruire au terme d'un parcours interprétatif. Il donne à ne pas croire pour être cru. Le détour cognitif qu'il impose à son auditoire, en l'en-

11. Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Flammarion, p. 40.

fermant dans le cercle d'une négation positive ou d'une affirmation négative, contraint celui-ci à l'assentiment. Il force la connivence.

C'est dans ce sens que Violette Morin peut parler du «dogmatisme raisonnable» de l'ironiste<sup>12</sup>, que G. Deleuze évoque sa "prétention insupportable d'appartenir à une race supérieure"<sup>13</sup> et que W. Jankélévitch poussant plus loin, à propos de l'ironie romantique, cette hypertrophie de l'assomption d'un sujet construit par la négativité, parle d'une «ivresse de la subjectivité transcendante» ; il insiste sur «l'infinité du sujet (...), de cet esprit qui ne cesse de se gonfler, de s'enivrer pour ainsi dire de lui-même»<sup>14</sup>.

Bien différent sera alors le statut du sujet humoristique. En consentant à un débrayage sans retour, il accepte de voir le principe même de son identité menacé. On parle bien entendu ici d'identité sémiotique : celle-ci, rappelons-le, se trouve définie par l'ensemble des déterminations (équipement modal, formes figuratives et axiologiques, etc.) qui la façonnent dans l'arrangement syntagmatique des énoncés. C'est la cohérence des enchaînements qui assure la stabilité des valeurs et la compétence du sujet. Plus encore, c'est elle qui en dessine les contours : le sujet, au fond, n'est qu'une résultante de l'ordre de son discours. Il est littéralement institué par lui, et ne lui préexiste aucunement.

Si ces arrangements sont bousculés, déformés ou détériorés, comme dans le cas de la «Migraine infernale», alors le sujet, figure cardinale de la syntaxe, se trouve emporté dans la dérive généralisée de son ordre fondateur. En jouant précisément avec ce qui lui permet de se constituer comme sujet, il révèle sa précarité et sa béance, avec une belle indifférence à soi-même. L'implacable logique déformante de l'humour nous projette ainsi en amont des catégorisations, des segmentations et des transformations narratives qui déterminent la discontinuité ordonnée des significations. Elle nous renvoie, comme en un espace imaginaire, dans l'en-deçà des formes établies par l'usage qui déterminent la lisibilité du monde et l'identification du sujet. Elle nous offre le spectacle momentané de leur mouvance et de leur instabilité. En ce lieu fluctuant et incertain, ou s'égarent les instruments de mesure de nos valeurs, se rejoignent l'humoriste intentionnel, qui se joue de ces abolitions de soi-même en nous révélant la nôtre, et la victime innocente de la peau de

12. citée par W. Jankélévitch dans *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p.174.

13. G. Deleuze, Cl. Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 84.

14. W. Jankélévitch, *L'ironie*, *op. cit.*, pp. 16 et 17.



banane, risible malgré elle parce qu'elle s'est perdue soudainement en perdant le bel ordonnancement de sa démarche.

Le rire surgit du sol qui se dérobe. On rit de l'abîme ouvert par l'implosion momentanée du langage et du sens ; on rit de l'ordre syntagmatique perturbé, avec ses enchaînements et ses finalités, qui nous révèle ainsi l'illusoire confiance qu'on lui fait ; on rit du petit vertige qu'occasionne par là-même l'abolition du sujet -et de la solidarité qu'elle implique chez celui qui s'y projette. L'humour se soutient d'un acte de défiance envers le langage. Il altère à chaque instant, pour reprendre et détourner une expression de P. Valéry, «les valeurs de cette monnaie fiduciaire».

A la différence de l'ironiste qui assume en sous-main l'inverse des valeurs qu'il dénonce, pour son propre triomphe et avec la complicité de ceux qu'il force à partager ses dogmes clandestins, l'humoriste se maintient dans l'exercice sans lendemain de la dénégation. C'est qu'il ne nie pas des valeurs inscrites dans un paradigme ; il nie ce qui permet de promouvoir à la conscience ces valeurs : la forme syntaxique des significations à laquelle est suspendue la plénitude illusoire du sujet. On rit donc de ce vide qui est le nôtre et qu'un autre, à ses dépens, consent à incorporer. Les termes d'ironie et d'humour sont-ils encore adéquats pour caractériser ces processus ? Comme on l'aura sans doute compris, il ne s'agissait pas ici de proposer une nouvelle définition même restrictive, des deux termes, mais de suggérer, à partir des mécanismes sémiotiques sous-jacents, des possibilités de description. Ce qui a été nommé ici «ironie» et «humour» constitue des figures polaires suffisamment distinctives, à mes yeux, pour permettre d'envisager la saisie des formes complexes, intermédiaires et entrecroisées que manifestent le plus souvent les discours de la dérision. Une meilleure connaissance de ces processus pourrait aussi faciliter l'appréhension, sur un fondement conceptuel homogène, de typologies culturelles aussi variées et insaisissables que celles de la parodie, de la bouffonnerie, de la satire, du grotesque et de tant d'autres dénominations du discours «renversant».



# ON NE BADINE PAS AVEC L'HUMOUR

## La presse politique et ses petits dessins

Eric LANDOWSKI\*

### I. RIRE DU POLITIQUE

Si la politique, en dépit de ses aléas, n'était pas le fait des hommes, si - à la manière des menues variations atmosphériques comme des grandes secousses telluriques - elle n'était qu'une suite de changements naturels affectant des états de choses et des rapports de forces sur lesquels ni l'intervention des individus ni celle des groupes sociaux n'auraient prise, elle ne perdrait certainement rien pour autant de la dimension dramatique qu'elle revêt épisodiquement aux yeux de tous, pour peu que le train train des affrontements au jour le jour se transforme en situation de crise. Mais précisément, aucun événement, s'il est d'ordre *politique*, ne met en définitive l'homme face à autre chose que lui-même. C'est lui, lui d'abord, et non un pur jeu de forces qui le dépassent, qui forge collectivement son propre destin, dans l'entente ou dans la lutte. Et c'est pour cette raison sans doute, parce qu'une responsabilité humaine s'y trouve toujours engagée, que le tragique de la politique atteint si difficilement à l'absolu: les drames que nous vivons sur ce plan ne traduisent en définitive que la finitude, l'aveuglement ou la méchanceté des hommes et, à ce titre, si insoutenables soient-ils le cas échéant, ils relèvent pourtant encore de la «comédie humaine».

Telle est du moins la «philosophie» implicite qui paraît sous-tendre la possibilité, à première vue sans limite, de *rire* du politique. Dans la presse, quelques-uns, photographes, chroniqueurs, et surtout caricaturistes et dessinateurs s'en font une spécialité, d'ailleurs désormais reconnue comme telle y compris par les organes réputés les plus «sérieux», témoignant ainsi, apparemment, de la faveur, auprès du public, d'un style journalistique autonome, satirique ou badin, en tout cas parallèle au discours de l'«information» proprement dite: en France, celui des Konk, des Plantu, Pancho ou Sergueï, d'une Sarraute ou d'un Frossard, pour s'en tenir aux grands «quotidiens de référence» (*Le Monde*, *Le Figaro*). Et la liste s'allongerait considérablement si, de Sempé à Wolinski, de Cabu à Trez, ou de Siné

\* C.N.R.S, Paris

à Wiaz, on voulait recenser ne fût-ce que les principales signatures de la presse hebdomadaire ou mensuelle.

En «faisant de l'humour» à propos de tout et de rien, mais principalement des grands de ce monde, quel rôle ce discours d'accompagnement remplit-il donc? Ne fait-il qu'introduire un peu de «gaieté» au milieu d'un univers par ailleurs plutôt austère? Ou bien se charge-t-il en même temps de quelque chose de plus, qui permettrait de mieux expliquer sa présence - peut-être moins marginale qu'il ne semble - dans le contexte de la «communication politique» des journaux où il prend place?

## II. JEUX DE SIMULACRES

### II.1. Le soubassement polémique

La première explication qui vient à l'esprit pour rendre compte du fait qu'humour et politique fassent au fond si bon ménage, c'est évidemment que s'il est vrai, d'un côté, que la politique consiste pour une part essentielle en un *combat* entre des forces concurrentes ou adverses, corrélativement, l'humour a, lui, dans cette perspective, pour chacune des parties qui s'affrontent, les vertus d'une *arme* immédiatement à portée de la main.

Certes, la politique ne se réduit pas à sa composante polémique, et ce serait par ailleurs donner de l'humour une définition bien appauvrissante que de prétendre le ramener, d'une manière générale, à une simple manifestation d'agressivité. A côté du rire caustique, destructeur, partisan, il y a place, y compris en politique, pour d'autres formes de dérision qui, probablement, ne relèvent pas toutes de la veine militante et de l'humeur combative. Néanmoins, cette première dimension existe et persiste. C'est même elle qui, aujourd'hui, continue sans aucun doute à fournir, en tout cas quantitativement parlant, l'essentiel de la thématique exploitée par nos journalistes humoristes. De fait, même si, comme on dit, le ridicule dont on cherche alors à couvrir l'adversaire «ne tue pas», il peut faire vaciller les meilleures réputations - il ronge et défait les simulacres, défigure et reconfigure à contretemps les images de marque, alors que c'est précisément à leur bonne tenue qu'on mesure désormais les niveaux de «popularité».

Comment nos humoristes opèrent-ils donc pour mettre en œuvre ce travail de sape ?

## II.2. L'être et le paraître

Techniquement parlant, il existe des procédés à la fois simples dans leur principe et relativement éprouvés, encore qu'en ce domaine le succès ne soit bien sûr jamais automatiquement assuré. La recette la plus élémentaire, connue de tous les ironistes qui veulent amuser leur auditoire aux dépens de quelque «tête de turc», repose sur une substitution programmée entre simulacres. Plus précisément, il s'agit de mettre en rapport, relativement au tiers que l'on prend pour cible, deux images aussi clairement antithétiques que possible entre elles: en général, d'un côté, celle, flatteuse, que la victime potentielle de l'opération est censée vouloir donner d'elle-même - image convenue mais destinée à tomber à la manière d'un masque -, et, de l'autre, celle que vise justement à lui substituer le changement de point de vue adopté dans le but de provoquer le rire ou le sourire, et qui, prenant systématiquement le contre-pied de la précédente, sera, elle en revanche, supposée dévoiler la «vérité» qui se cachait sous le «paraître». Le dessin de Konk ci-après (figure 1), que l'on peut considérer comme un classique dans la tradition d'Hergé illustre ce dispositif à la manière d'un cas d'école .

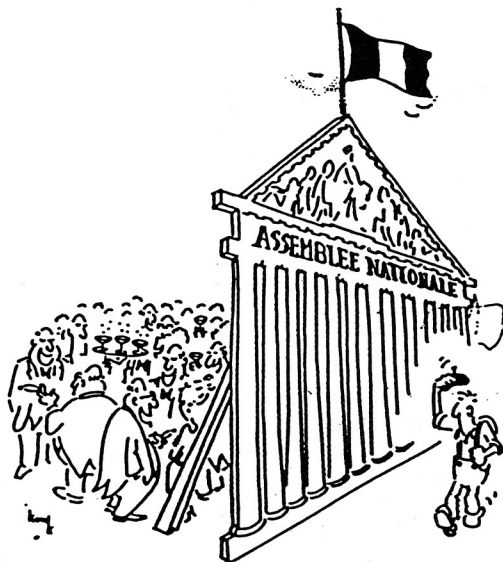


Fig. 1. Dessin de Konk

1. Cf. *Tintin au pays des soviets*, Archives Hergé, Paris, Casterman, 1973, p. 67-68, et Konk, *Demandez les programmes*, Paris Minoutschine, 1977, p. 5.

1. Jouant à la fois sur la dualité des plans constitutifs de l'objet représenté dont, en allant de droite à gauche, on découvre successivement le dehors (la façade) puis le dedans (ce qui se passe derrière cette façade), et sur le dédoublement des points de vue «subjectifs» correspondants (celui, «extérieur», du passant, puis le «nôtre», qui pénètre à l'«intérieur» de l'édifice), le dessin de Konk s'organise de façon à poser explicitement les deux termes du rapport contradictoire que nous considérons par hypothèse comme le ressort même du discours ironique: autant la majesté emblématique de la *face affichée* du bâtiment justifie le geste de respect du passant qui «tire son chapeau», autant le dévoilement de sa *face cachée* atteste la naïveté du «bon Français» qui s'est laissé prendre aux apparences du décor, sans en voir l'envers. Comment pourrait-il d'ailleurs en aller autrement? A l'intérieur de l'espace figuré dans l'énoncé, notre personnage se voit assigner une position par définition «aveugle», à partir de laquelle, en tout cas, n'est directement perceptible qu'un seul des éléments constitutifs du paradigme des représentations possibles de l'institution visée. Quant à ce qui est d'en découvrir le terme complémentaire, et seul «véridique» en l'occurrence, ce sera bien sûr le privilège exclusif des lecteurs sans illusion que nous sommes par construction, compte tenu de la mise en perspective englobante fournie énonciativement sur l'objet.

A cette pédagogie de démystification un peu insistante, dont on voit qu'elle n'épargne ni l'«hypocrisie» des élites ni l'«innocence» des masses, on peut évidemment préférer des charges moins laborieuses qui, même si elles exploitent au fond un schéma structurel identique, prennent du moins le parti de le développer sur un mode plus elliptique. Soit, à titre d'illustration, la photographie suivante (figure 2), dont l'impertinence discrète, et même gentille, contraste avec le contenu doublement acerbe du dessin précédent.

Comme tout à l'heure, l'effet humoristique naît de la rencontre entre le *vouloir paraître* d'un sujet, ici individuel et non plus collectif, et certaines circonstances responsables de sa *mise en échec* actuelle ou prévisible. Le premier élément restera en fait, cette fois, de l'ordre du programme *présupposé* mais il n'est guère difficile de le reconstruire: c'est que, si l'on est chef d'Etat, il faut en toutes circonstances paraître tel, c'est-à-dire assumer le soin de sa dignité, et cela - jusque dans les plus petites choses - avec au moins un semblant d'aisance. Or, second élément, quant à lui *posé* explicitement dans l'image grâce à la malice du photographe, voici notre président pris en flagrant délit d'embarras, à la limite du faux pas, eu égard aux exigences de sa propre étiquette. Qui plus est, le regard légèrement compatissant, peut-être



Diner aux baguettes avant les toasts politiques pour Valéry Giscard d'Estaing et son hôte, le premier ministre chinois Zhao Ziyang.

Figure 2. *Le Figaro*, 16 octobre 1980

inquiet, de son hôte souligne le côté périlleux de la situation. Effectivement, qu'advierait-il si par malheur l'auguste invité ne réussissait pas à se tirer honorablement de l'épreuve à laquelle le soumet le maniement, visiblement délicat, des baguettes? Toutes proportions gardées, il y perdrait la face. Non pas, bien sûr, qu'un incident sur un plan aussi anodin puisse, en lui-même, porter le moins du monde à conséquence, mais parce qu'un échec serait l'aveu de la facticité du simulacre sous les traits duquel notre héros, conformément à la conception qu'il se fait de sa fonction, voudrait de toute évidence se faire passer aux yeux d'autrui. En un mot, rien ne doit permettre à quiconque de soupçonner que le *personnage*, tel qu'il se donne à voir, diffère de la *personne* «telle qu'en elle-même», avec sa manière d'être «au naturel». Car laisser transparaître si peu que ce soit qu'en exerçant la fonction présidentielle, c'est une sorte de *rôle d'emprunt* que l'on joue, ce serait déjà ne plus tout à fait être président. Si comique il y a, il ne résulte donc pas, ou en tout cas pas uniquement, du spectacle d'une infraction imminente au code des manières de table. Il tient - et c'est là que nous retrouvons le dispositif déjà illustré par le dessin de Konk - au fait que nous assistons à la mise en évidence de la construction d'un simulacre, et cela à l'instant même où il risque fort de s'effondrer.

Le document qui suit (figure 3) raffine à partir d'un schéma structurellement comparable. Comme dans la figure 2, on a ici deux personnages, dont l'un «agit» tandis que l'autre le regarde faire. Avec à peu près la même attention que Zhao Ziyang surveillait les évolutions de Valéry Giscard d'Estaing, Jean-Paul II observe Jimmy Carter. Cependant, que fait au juste ce dernier ? La légende nous apprenant que le Saint-Père vient de délivrer son «message», on comprend que le président des Etats-Unis est en train d'applaudir. Mais en même temps, l'astuce du photographe est d'avoir saisi le geste des mains, et plus généralement l'attitude d'ensemble du président américain à un moment et sous un angle qui permettent aussi de les assimiler à ceux de la prière<sup>2</sup>. Or, de l'une à l'autre de ces deux lectures possibles, les rapports entre les protagonistes s'inversent : ou bien c'est le chef d'Etat qui congratule l'homme d'église ... pour la qualité politique de son discours, ou bien c'est au contraire le chef de l'Eglise qui évalue les qualités de l'homme politique... dans l'exercice d'un rite religieux.



Jean-Paul II apporte au monde le message de notre civilisation.

Figure 3. *Le Figaro*, 31 octobre 1979

2. Sur cette thématique apparemment chère au *Figaro*, voir aussi les photos du président Carter parues dans ce journal les 17 novembre 1979 et 8 juillet 1980.



Si l'on s'en tient à cette seconde interprétation, au demeurant la seule qui permette de saisir le sel de la situation, on voit que la fonction présidentielle, d'un côté comme de l'autre de l'Atlantique, passe par l'accomplissement de ce que les folkloristes, depuis Vladimir Propp, appellent des «tâches difficiles». On admettra sans doute que se servir élégamment des baguettes, pour un Européen, ou se concentrer sans ostentation, quoiqu'en public, dans une attitude de piété, cela ne va pas nécessairement de soi. Mais qu'il faille de surcroît s'y risquer sous l'œil d'experts, si l'on ose dire, aussi éminents en ces matières que, respectivement, le chef de la diplomatie chinoise ou que le pape en personne, voilà qui demande décidément du talent et du sang-froid! C'est, nous semble-t-il, ce que confirme l'expression de Jean-Paul II devant l'audacieuse performance de son partenaire: une certaine condescendance marquée par le décrochement de la main et l'inclinaison du visage, un rien d'étonnement dans le regard et, en définitive, la moue un peu blasée, mais somme toute approbatrice, du connaisseur. Bref, tout à l'opposé du brave homme qui, dans la figure 1, se laissait prendre, sans plus, au paraître des choses, nous avons affaire ici à un observateur matois, exercé à jauger les âmes, et qui semble nous souffler cette question aussi impertinente que décisive: est-ce que par hasard le président des Etats-Unis, en ce moment, devant nous, se recueillerait vraiment? Ou bien fait-il semblant?

### II.3. Humour ou ironie ?

Par des chemins plus ou moins détournés, nous voici donc toujours ramenés à une seule et même *quête de savoir*: quelle «réalité» y a-t-il derrière le décor, quelle «vérité» derrière la pose, et finalement, quel homme derrière l'*acteur* politique?

Si la question, posée sous cette forme générique, représente bien une constante, la réponse, en revanche, ne sera pas toujours sûre, ni même toujours nécessaire. Jusqu'à un certain point, peu importe en effet que le fin mot sur la signification des éléments mis en scène soit donné noir sur blanc, comme c'était le cas dans la figure 1 où, délibérément, on prétendait «lever le voile», ou bien qu'au contraire la question que l'on fait naître en mettant en évidence le côté énigmatique des apparences soit laissée en suspens, comme dans les deux «scènes de la vie présidentielle» dont nous venons d'esquisser l'analyse. Car s'il y a une insolence extrême à exposer la figure du «roi nu», il y a, vis-à-vis du prince, déjà beaucoup d'impertinence à seulement insinuer que, *peut-être*, le spectacle qu'il nous offre de lui-même

n'est qu'un jeu de masques. Avec cette seconde formule, l'humour - celui du soupçon plutôt que de la dénonciation, du doute plutôt que de la franche démystification - ne perd donc pas nécessairement de sa causticité. Mais il y gagne sûrement en « finesse ».

Peut-être même n'y a-t-il à proprement parler « humour » que sous réserve d'un tel suspens, c'est-à-dire à condition seulement que l'énonciateur - dessinateur ou photographe - s'abstienne par principe de fournir dans l'énoncé - dans le dessin ou la photo - quelque indice que ce soit qui permettrait d'arbitrer un peu trop vite entre deux ou plusieurs lectures possibles. Ne pas donner, surtout ne pas donner d'emblée la clef de l'énigme, éviter en particulier de lever l'ambiguïté relative à son propre degré d'adhésion par rapport à la « réalité » de ce que l'on montre (ou à la « vérité » de ce que l'on dit), tout cela relève du style « pince sans rire » propre à tous ces usagers un tantinet pervers du langage (verbal ou autre) que sont les vrais humoristes.

Aussi, pour la clarté de la terminologie, mieux vaudrait sans doute parler simplement d'*ironie* lorsque cette part déterminante d'indécidabilité concertée fait défaut ou lorsqu'elle s'amenuise au point de faire place, en dernière limite, à l'assertion à peine détournée de quelque « vérité » clairement assumée par l'énonciateur. Tel était le cas illustré par la figure 1. Corrélativement, devraient alors seules être qualifiées d'« humoristiques » au sens strict, ou au sens fort, les productions qui, systématiquement, aménagent les conditions d'un balancement possible entre deux ou plusieurs interprétations mutuellement exclusives. De ce point de vue, la figure 4 ci-après fournit un assez bon exemple d'*humour* : même si, tout compte fait, elle affirme bien « quelque chose » à propos du politique, elle nous oblige en tout cas à différer de plusieurs temps le moment de statuer sur ce qu'au juste elle « veut dire »<sup>3</sup>.

Sur un plan très général, rien ne permet a priori de privilégier l'une ou l'autre des deux possibilités que nous venons de distinguer. En théorie, humour et ironie coexistent « à égalité » en tant que formules utilisables pour des stratégies de dérision diversifiées. Mais il n'en va pas nécessairement de même dans la pratique. Ainsi, on le sait, chaque culture tend en ce domaine à opter en fonction de prédilections qui lui appartiennent en propre, et qui, selon les cas, peuvent pencher soit dans un sens, soit dans l'autre. Si

3. Dessin paru in Trez, *Trez en campagne, 1986-1987*, Paris, Vilo, 1987, p. 2 de couverture.



Figure 4. Dessin de Trez

l'«humour», dit-on, est britannique (ou tchèque, ou polonais), la parfaite maîtrise de l'ironie n'est-elle pas, en revanche, souvent tenue pour l'un des traits caractéristiques du «génie français»? Il est clair cependant qu'à elle seule, l'invocation de tendances aussi globales n'explique pas tout et que si l'on veut rendre compte un peu plus précisément des variétés de l'usage, d'autres facteurs, d'autres variables, plus spécifiques, doivent être pris en considération.

S'il est alors permis de postuler qu'on ne rit pas de tout de la même manière, la première des variables à introduire afin de mieux comprendre *comment* on rit concernera la question de savoir *de quoi* l'on rit. Du moins cette façon d'aborder le problème nous ramène-t-elle directement au domaine plus circonscrit qui seul doit nous retenir ici: comment rit-on du *politique*? Or il est à première vue assez curieux de constater que, lorsque c'est spécifiquement de cela qu'il s'agit, le déséquilibre entre les deux grandes formes d'humour que nous envisageons devient particulièrement patent. Effectivement, mis à part un petit nombre de cas qui, à vrai dire, font exception -

comme par exemple le dessin de Trez ci-dessus -, l'une des deux formules disponibles reste en réalité tout à fait sous-exploitée, alors que l'autre sert inépuisablement de ressort: pourquoi un humour relativement aussi rare, et pourquoi en contrepartie tant d'ironie face au «pouvoir»?

### III. EN QUÊTE DE CERTITUDES

A lui seul, le contexte à l'intérieur duquel s'exerce la verve de nos «humoristes» (au sens large) paraît expliquer en bonne partie le privilège ainsi accordé à celle d'entre les formes du comique qui, si elle n'est probablement pas la plus «fine», ni même la plus drôle, est en tout cas, en contrepartie, celle qui risque certainement le moins de perturber la tranquillité des esprits.

De fait, par opposition au discours humoristique (au sens strict) qui, par principe, même lorsqu'il ne verse pas délibérément dans la «noirceur» mais conserve une tonalité plutôt euphorique, nous installe, toutes proportions gardées, devant un univers fondamentalement inquiétant - parce que n'offrant prise à aucune certitude vraiment définitive -, le discours de l'ironiste propose, lui, un monde parfaitement intelligible, et d'autant plus rassurant que, par construction, les certitudes que nous pouvons acquérir en nous plaçant à son écoute nous apparaîtront toujours comme la contrepartie positive de la perte de quelque «illusion» antérieure. Ironiser, en ce cas, n'est-ce pas avant tout une manière de parier sur les pouvoirs de la raison en assignant à toute chose, et avec une particulière insistance, un sens, son sens, le «vrai», ou du moins celui qu'en tant qu'ironiste on cherche à faire passer pour tel et que l'humoriste, pour sa part, mettrait justement en question?

S'il en est ainsi, ironiser plus spécialement sur la *politique*, est-ce vraiment en rire? Ou bien n'est-ce pas au contraire une manière détournée de la prendre décidément très «au sérieux», de dire ou de réaffirmer - à l'attention de qui pourrait en douter - qu'elle a bien un sens, fût-il tout différent de celui qui s'affiche en surface?

Compte tenu de ces caractéristiques «internes», intrinsèques à chacune des deux formes d'«humour» que nous avons isolées, il est facile de comprendre comment un second ensemble de facteurs, ceux-là d'ordre «externe», contextuel, pèsent sur les choix de ceux qui, en particulier dans la presse, font profession de nous divertir en prenant prétexte des affaires politiques.

### III. 1. Régime contextuel

Tout d'abord, cela va de soi, le lieu où un créateur publie, et donc le *cadre éditorial* en fonction duquel ses dessins, ses photos ou ses textes sont conçus, ne peut pas rester un élément indifférent. Sans qu'il soit besoin d'entreprendre une laborieuse analyse des «conditions de production» des œuvres que nous avons en vue, on se doute bien, en effet, qu'on ne badine pas avec la politique tout à fait de la même façon selon que l'on travaille pour un organe spécialisé du type du *Canard enchaîné* ou que l'on publie indépendamment, en album, sur contrat avec un éditeur, selon que l'on dispose d'une pleine page dans un hebdomadaire ou un mensuel, ou encore, que l'on intervient régulièrement à la «une» d'un grand quotidien. Si cette dernière situation paraît la plus enviée dans la profession, c'est probablement celle aussi où les contraintes éditoriales sont les plus fortes.

Bien sûr, dans l'équipe d'un journal, caricaturistes et chroniqueurs jouissent en général d'un statut un peu à part, qui jusqu'à un certain point leur permet, comme on dit à la première page du *Figaro* de faire «cavalier seul». Mais ils n'en sont pas moins, eux aussi, des journalistes qui «font partie de la maison» et qui ne sauraient donc en trahir systématiquement l'«esprit». C'est là un pur constat, que n'infirme pas, bien au contraire, le fait que, par une sorte de retour réflexif et moqueur sur leur propre condition, il leur soit toujours possible de faire encore «de l'esprit» (au «second degré») à propos des consignes mêmes, de préférence malicieusement reformulées, que la Rédaction leur impose<sup>4</sup>.

On a là une première approche possible du «contexte». Tout insuffisante et même triviale qu'elle soit, elle permet du moins de supposer sans grand risque que l'élaboration du matériel qui nous occupe obéit à certaines règles, en l'occurrence d'origine institutionnelle - à condition évidemment d'admettre qu'un journal, avec sa vocation à la pérennité, son «image» à défendre au dehors et ses rigidités internes, constitue bien, à sa manière, une sorte d'institution. Il n'en résulte certes pas que toute libre créativité soit exclue dans un tel cadre. L'inventivité, chaque jour renouvelée, du trait ou de la plume de nos humoristes témoigne suffisamment du contraire. Loin de brimer les talents, l'institution les appelle et, dans une large mesure, paraît leur donner carte blanche: que lui apportent-ils donc en retour dans l'exercice même de cette relative liberté d'expression?

4. Cf. J. Faizant, *Le Figaro*, 28 janvier 1991, p. 1.



Si, ni plus ni moins que beaucoup d'autres, le graphisme de Plantu qui agrmente ce numéro-là fait sens et peut passer pour divertissant, c'est évidemment dans la mesure où il se trouve juxtaposé, associé, en fait directement mêlé à la présentation des informations du jour: ne dirait-on pas que les deux grands titres de reportages en provenance de Washington et de Jérusalem qui figurent en gras un peu plus bas dans la page en constituent la «légende»? Une légende à rebours, bien sûr, vu que les principaux éléments de la situation résumée par ces deux titres se trouvent en fait très exactement inversés dans le dessin. Effectivement, à observer l'attitude agitée, le geste implorant (presque apeuré), le visage contracté du président américain - qui, littéralement, ne tient plus à sa place, n'est-il pas évident qu'en réalité c'est à Washington, bien plus qu'à Jérusalem, qu'il y a de «l'angoisse», et que c'est au contraire du côté de ceux devant qui le véritable «dilemme» se pose (entre la «réplique» et la «retenue» face aux tirs de missiles) que l'on conserve son sang-froid?

L'effet ironique qui en résulte est double. D'abord, en intervertissant ainsi les «états d'âme» des protagonistes, le dessin nous dit au fond que c'est le plus fort qui a le plus peur - ce qui, déjà, ne manque pas en soi d'inattendu et de piquant. Mais ce n'est pas tout. Car du moment où, en ironisant de la sorte sur le président Bush, l'auteur du dessin prend le contre-pied de ce qui, dans le contexte de la même page, nous est rapporté par ses confrères de Washington et de Jérusalem, c'est aussi, du même coup, sur eux, ou du moins sur la relativité de leur point de vue qu'il se permet d'ironiser, ne fût-ce qu'indirectement. A une première question - *de* quoi au juste nous fait-on rire dans ce dessin? - s'en subordonne ainsi une autre : *de qui* ce faisant, se moque-t-on sans le dire?

### III.2. Référence et déconstruction

Un dédoublement formellement comparable était déjà apparu à l'examen de notre exemple de départ (figure 1). On s'en souvient, pour atteindre sa cible principale et explicite - il s'agissait en l'occurrence des parlementaires, taxés d'hypocrisie -, le discours ironique de Konk ne manquait pas d'égratigner aussi, chemin faisant, une seconde cible, plus effacée, en la personne de ce passant exagérément confiant dans la majesté des institutions, et en cela victime autant de sa propre «innocence» que du décor mis en place pour l'abuser. De la même façon, la raillerie de Plantu contre le président des Etats-Unis passe, cette fois-ci, par une amicale et discrète mise en cause non plus de la crédulité d'autrui - celle du Français moyen, personnage mythique,

lointain et anonyme - mais de la crédibilité de ses tout proches collègues journalistes, implicitement regardés comme un peu trop enclins à prendre systématiquement la Maison Blanche au sérieux.

Dans les deux cas, si le discours ironique fait mouche en proposant un simulacre déterminé, et «négatif», de son objet (ici, la vision d'un Parlement sans moralité, là, celle d'un président apparemment désemparé), ce n'est donc pas seulement dans la mesure où l'image qu'il propose renvoie, en la contredisant, à une image inverse, «positive» (celle d'un Parlement qui serait effectivement digne de respect, d'un président qui resterait serein dans l'adversité), c'est aussi dans la mesure où ce simulacre positif peut lui-même apparaître comme traduisant le point de vue effectivement adopté par quelque tiers, individuel (le passant) ou collectif (les journalistes du *Monde*), clairement identifiable à l'intérieur d'un contexte discursif quelquefois tout proche, quelquefois plus lointain. Autrement dit, l'ironiste a besoin dans tous les cas du «discours de l'autre», ou, en termes un peu plus techniques, d'un *discours de référence*.

Le statut, aussi bien que la provenance de tels discours, que tout ironiste va devoir convoquer à seule fin de les déconstruire, pourront être fort divers. Dans le cas de la caricature - au sens premier et le plus général du terme - le discours qui va servir de référence, et donc se trouver en définitive déconstruit, sera tout simplement celui, implicite, que constitue la vision «naturelle», a priori, que nous avons du modèle avant qu'il n'ait encore été portraituré<sup>5</sup>. C'est en effet à cette aperception première, nécessairement présupposée - à cette sorte de discours intérieur que nous élaborons pour nous-mêmes face au monde sans avoir besoin de l'énoncer - que le dessinateur va s'efforcer de substituer une schématisation construite différemment, et qui s'imposera avec d'autant plus d'évidence qu'elle réussira à faire mieux ressortir certains traits plastiques de l'«original» jusqu'alors passés inaperçus - au point de paraître, à la limite, «plus vraie que nature».

5. Rien, dans la perspective sémiotique qui est ici la nôtre, n'obligeant à restreindre l'emploi du terme de «discours» aux seules productions de nature linguistique, une image, une attitude, un regard seront bien entendu, pour nous, à l'égal du texte, des «discours» - des discours plastiques, gestuels, ou autres, toujours susceptibles de servir de référence à d'autres discours ... à leur tour indifféremment verbaux, plastiques ou autres. Sur l'ensemble des options théoriques et méthodologiques sous-jacentes à ce travail, cf. A.J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, vol. 1, 1979; E. Landowski, *La Société réfléchie. Essais de sociosémiotique*, Paris, Seuil, 1989.



Le cas de la caricature *politique* obéit aux mêmes principes généraux mais y ajoute certaines déterminations plus particulières. Même si elle ne se prive jamais d'enrichir à sa manière - c'est-à-dire par l'accentuation systématique des incongruités ou des difformités - notre vision «esthétique» des hommes qui incarnent le pouvoir, elle se borne en effet rarement à intervenir sur ce seul plan. C'est évidemment ce qui se cache derrière les masques qu'elle prétend nous faire découvrir. La stylisation du «physique» servira alors surtout de support figuratif à la révélation des *caractères* de même que, dans une perspective plus dynamique, les manipulations de l'espace, et en particulier les distorsions d'échelles dans le traitement des figures serviront de procédés conventionnels pour traduire en image la redéfinition ironique des *rappports* entre les protagonistes d'une action ou d'une scène politiques<sup>6</sup>.

Cependant, pour nous donner accès à la vérité des êtres et de leurs relations, il ne saurait suffire de nous faire voir avec un regard neuf certaines physiologies ou certaines silhouettes familières en déconstruisant pour cela les schémas de perception, d'ordre purement visuel, que nous utilisons «spontanément». Il faudra déconstruire aussi toutes sortes de schèmes de représentation d'ordre cognitif qui, objectivés cette fois dans des discours de référence effectivement énoncés, et donc socialement localisables, sont censés solliciter notre adhésion en se présentant comme porteurs de quelque vérité relativement à ce dont ils parlent ou à ce qu'ils mettent en scène: aux ironistes de les convoquer, de les citer, de les neutraliser afin d'écarter - si l'on ose dire - le risque que nous les assumions comme tels, c'est-à-dire qu'ils ne nous leurrent dans notre activité de jugement sur les hommes qui nous gouvernent. Trois types de leurres, et par suite trois classes distinctes de discours de référence diversement «déconstructibles» peuvent théoriquement se présenter, selon la localisation de l'instance dont ils émanent. Ils pourront en effet trouver leur origine tantôt dans une entreprise de mystification délibérément conduite par l'*acteur* politique lui-même, tantôt dans un processus d'auto-suggestion où s'enferme quelque tiers placé en position d'*observateur* par rapport à lui, soit enfin dans un travail de désinformation ordinairement effectué, comme il se doit, par quelque «*informateur*» professionnel censé nous renseigner sur le déroulement de l'action. Qu'il y ait matière à ironie dans les trois cas, c'est ce que montrent déjà les quelques exemples passés en revue plus haut: ironie à l'égard du discours des acteurs, avec l'épinglage des mimiques, bien ou mal contrôlées, de chefs d'Etat en train de peaufiner leur

6. Cf. par exemple divers dessins de Wiaz in *Français, si vous saviez...*, Paris, PUF, 1981 (entres autres, p. 60, "La poignée de main de Varsovie").

image devant les caméras («mystifications», peut-être d'ailleurs avortées - figures 2 et 3); à l'égard du discours de l'observateur, en l'occurrence celui du Français moyen, avec son coup de chapeau - symbole d'une «opinion publique» qui s'illusionne elle-même parce qu'au fond elle le veut bien («autosuggestion» - figure 1 ); et enfin, ironie à l'égard du discours des informateurs que sont en principe, par profession, les confrères du journal, eux précisément dont on met en question la crédibilité soit par la désinvolture que l'on manifeste relativement à la teneur de ce qu'ils rapportent (figure 5), soit au contraire par le respect, excessif pour ne pas être feint, que l'on affiche à l'égard des formes convenues de leur langage<sup>7</sup> - deux façons discrètes de suggérer par quoi commence la «désinformation».

### III.3. Le lecteur modèle

À l'intérieur de ce panorama d'ensemble, le cas du *dessin de presse*, qui nous intéresse plus particulièrement, présente ceci de singulier que par construction, comme on l'a relevé un peu plus haut, en ironisant sur son objet explicite - telle personnalité en vue, telle circonstance «d'actualité» -, il ironise presque inévitablement aussi sur le journal même où il paraît. Croit-on qu'il soit facile, par exemple pour un Plantu, de regarder pour nous, ou même avec nous ce qui se passe «dans le monde» - et d'en plaisanter - sans plaisanter par là même sur ce que *Le Monde* précisément, dans la colonne voisine ou peut-être à la page suivante, nous en dit?

Comme chacun sait, quand un lecteur de journal rencontre d'autres lecteurs de journaux (et c'est bien ce que nous sommes), ils parlent du journal - et ils en rient. Or chacun de nos ironistes, avant même d'être un caricaturiste ou un auteur de billets «d'humeur», est un *lecteur* et en premier lieu un lecteur du journal qui l'édite. C'est là qu'il trouve ce qui, par définition, tiendra lieu de contexte discursif immédiat à ses inventions graphiques ou textuelles et qui, à ce titre, lui fournit à la fois un discours de référence et une cible tout désignés. Que dans ces conditions la dérision, admise à s'exercer aux dépens d'autrui, se retourne à l'occasion sur soi - sur «l'institution», en l'occurrence -, c'est le risque à prendre et, de fait, le risque communément accepté: on rit (un peu) du *Figaro* dans *Le Figaro* du *Monde* dans *Le Monde*, du *Canard* dans *Le Canard enchaîné*, et ainsi de suite.

7. Voir par exemple le dessin de J. Faizant paru à la page 1 du *Figaro* le 28 janvier 1991.

Sinon, mieux vaut, c'est certainement le plus sûr, se passer tout à fait des railleurs et des rieurs. Et si malgré tout il faut aujourd'hui, paraît-il, des «images» dans un journal, il suffira alors de les cantonner dans une fonction purement documentaire (illustrer les textes) ou cosmétique («aérer» la mise en page), excluant ainsi d'office, en même temps que la caricature, toute tentation de jouer sur le mode ironique - ou, pis encore, humoristique- avec l'image du journal. Pour excessive qu'elle puisse paraître, une prudence aussi poussée a néanmoins, marginalement, ses partisans: c'est à *Libération* qu'on les trouve, un journal où, effectivement, on ne rit jamais de *Libération*. D'autre chose non plus, du reste, depuis qu'on y a proscrit jusqu'à l'exercice du calembour, pourtant sa grande spécialité à l'origine<sup>8</sup>.

Autant on a du mal à voir ce qu'au fond ce journal y gagne, autant on discerne clairement ce qu'il y perd - et que la concurrence, en revanche, ne manque pas d'exploiter. Ce dont il se prive, et nous prive avec de telles précautions, c'est du méta-discours d'un «lecteur modèle», autrement dit, d'un discours sur le discours du journal, qui, sans le dire, nous indiquerait d'une certaine façon *comment lire* le spectacle du monde que le journal nous offre - un peu comme, par sa seule présence dans le cadre d'un autre système sémiotique composite où le comique est aussi à l'honneur, le *clown* sait nous faire comprendre, sans le dire, comment, *sur quel mode* - l'amusement? l'admiration? l'anxiété? la confiance? le soupçon? - il convient que nous regardions, que nous «vivions» un à un chacun des différents numéros du cirque.

De ce point de vue, le rôle du caricaturiste, dans la presse, tout comme celui de son homologue sous le chapiteau, dépasse celui d'un simple amuseur. Il aide en fait le journal à démultiplier, et donc à enrichir, et finalement à mieux maîtriser le jeu des positions et des rapports complexes qui entrent dans la définition de son régime de communication avec son lectorat. La communication journalistique en effet, pas plus qu'une autre d'ailleurs, ne met simplement en rapport un «émetteur» face à des «récepteurs» qui, en l'occurrence, n'échangeraient entre eux qu'un peu d'«information» contre de modiques sommes d'argent. Bien sûr, cet échange minimal a lieu, mais pour qu'il ait lieu, et surtout pour qu'il se renouvelle (jusqu'à devenir une «habitude» quotidienne), il faut certainement que le contrat porte en même temps sur d'autres contenus, sur d'autres valeurs, qui engagent davantage l'*identité* des contractants. Il faut en réalité en faire au moins des

8. Cf., sur ce point, P. Fiala et B. Habert, «La langue de bois en éclat dans les titres de la presse quotidienne française», *Mots / Les langages du politique*, 21, 1989.

«partenaires», sinon des «complices» - en tout cas des *sujets* - unis dans une certaine manière de percevoir le monde et de se percevoir mutuellement<sup>9</sup>.

D'où, d'un côté - celui de l'«émetteur» - la nécessité de bien «positionner» et d'étoffer l'«image de marque» que le journal offre de lui-même en tant que sujet énonciateur à caractère collectif. Mais d'où, aussi, l'utilité de tout ce qui peut contribuer à préfigurer, cette fois à l'attention de l'énonciataire, une *position de lecture*, ou mieux, un jeu de positions possibles. Dans cette optique, l'intérêt «stratégique» du clown-caricaturiste est clair. Il permet en fait au journal de figurer pour nous, ses lecteurs, *une* position de lecture déterminée - et à notre sens tout à fait déterminante pour la définition du type de régime d'énonciation journalistique actuellement en vogue - par rapport aux contenus de l'«information»: non pas celle d'un lecteur qui exercerait à proprement parler une activité interprétative, ou de «commentaire» autorisé comme c'est le cas dans l'éditorial, ou même dans le courrier des lecteurs, mais celle d'un lecteur prétendument quelconque, «naïf», qui, comme on dit non plus au *Figaro* mais à la dernière page du *Monde*, manifeste tout uniment ses réactions «sur le vif», donnant par principe libre cours, devant les nouvelles du jour, au jeu des attractions et des répulsions «primaires», aux impulsions du croire et aux mouvements des passions, tout en nous invitant à les partager.

L'humour - ou, à défaut, l'ironie - reste probablement un ingrédient nécessaire dans cette perspective, bien que sa présence ne soit pas toujours immédiatement manifeste. Soit, à titre d'exemple, la figure 6: pareil «cri du cœur» - nous parlons du dessin, dans son contexte - relève-t-il vraiment encore du genre comique? Si oui, à quel titre? Et au service de quoi donc, de quelle cause, l'ironie est-elle en pareil cas mise à contribution?

## IV. LA PERSUASION CLANDESTINE

### IV.1. Un investissement paradoxal

Comme le dessin du 20 janvier examiné plus haut (figure 5), celui de l'avant-veille (figure 6) condense, grâce au pouvoir synthétique de l'image, l'essentiel de ce que nous pouvons apprendre en parcourant les titres qui l'environ-

9. Cf. E. Landowski, «Une sémiotique du quotidien (*Le Monde, Libération*)», *La Société réfléchie*, op. cit., chap. VI.

# Le Monde

DERNIÈRE ÉDITION

15, rue Falgoutière, 75001 Paris Cedex 15

QUARANTE-HUITIÈME ANNÉE - N° 14301 - 5 F

VENREDI 18 JANVIER 1991

FONDATEUR : HUBERT BÉLLEVÈVE - DIRECTEUR : ANDRÉ FORTAINE

Jeudi, à 0 heure (heure de Paris), le président Bush a ordonné le bombardement des sites stratégiques

## Foudroyante offensive alliée sur l'Irak

### La rançon de l'entêtement

La guerre du Golfe n'est certes pas finie - en particulier la campagne terrestre, qui sera sans doute plus meurtrière - mais son début d'ère et déjà affirmé que le maître de Bagdad vient d'encasser un coup très douloureux. Celui-ci ne laisse guère de doute sur l'issue finale de l'offensive, quelques heures à peine de retard après d'une ambigüité et d'une précision sans précédents. Il a percé pratiquement la totalité de son aviation et de la protection radar du territoire irakien, le plus part de ses missiles à moyenne portée dont il avait menacé à maintes reprises l'Arabie saoudite et Israël, plusieurs unités de sa garde prétorienne, paradoxalement qualifiée de républicaine, bon nombre de ses industries militaires « non conventionnelles », c'est-à-dire consacrées à la fabrication des armes chimiques et nucléaires.

EST le premier prix que doit payer Saddam Hussein pour son entêtement à dénier la communauté internationale. Ce résultat était prévisible, et c'est bien pourquoi beaucoup pensaient - et espéraient - que le dictateur irakien, par ordre, soit quelques heures avant l'expiration de l'ultimatum du Conseil de sécurité de l'ONU, soit éprouvé comme prisonnier.

Nombre d'usages honorables lui ont été indiqués depuis deux semaines, notamment par la France et, mardi encore, par M. Perez de Cuellar. Plutôt que de jouer cette carte et d'empêcher les divisions territoriales, pétrolières et financières qu'il aurait eu aucun mal à arracher au

### L'aviation française est entrée en action au Koweït

Jeudi 17 janvier, à 2 heures 40 heures locales (mercredi 23 h 40 GMT), les forces aériennes alliées sont passées à l'attaque contre des objectifs irakiens, en Irak et au Koweït. Bagdad, la capitale irakienne, a été le cible d'intenses bombardements nocturnes qui, après une pause, ont repris jeudi dans la matinée.

L'opération, baptisée « Tempête du désert », a selon le premier ministre britannique, M. John Major, été « couronnée de succès ». De source américaine autorisée, on indique que les alliés n'ont pratiquement pas subi de pertes.

De leur côté, les Irakiens affirment avoir abattu quatorze avions lors de l'offensive.

Deux heures après le début de l'opération, le président George Bush s'est adressé à ses compatriotes. Il leur a indiqué que l'attaque se déroulait « contre préavis » et s'est dit déterminé à éliminer le potentiel nucléaire et chimique de l'Irak.

À Paris, le ministre français de la défense, M. Jean-Pierre Chevènement, a précisé que douze avions « Jaguar » français avaient participé à l'opération, attaquant une cible militaire au Koweït, et que quatre avaient été touchés avant de regagner leur base.

Jeudi matin, les prix du pétrole ont chuté tandis que les marchés boursiers ouvraient un très forte hausse (+8,1 % à Paris, + 4 % à Francfort).



### «Tempête» sur Bagdad

La nuit recouvrait la capitale depuis déjà longtemps, lorsque le ciel s'est soudain illuminé dans le ciel d'explosions. Il était 23 h 40 (23 h 40 GMT), jeudi 17 janvier. Le sol s'est mis à trembler sous les coups. Un véritable feu d'artifice éclairait la ville, dont une partie de l'électricité a été coupée. A des milliers de kilomètres de là, à Wash-ington, la Maison Blanche annonçait, quelques minutes plus tard, que la guerre de libération du Koweït venait de commencer. «Bouclier du désert» s'est fait «Tempête du désert» pour frapper le potentiel militaire irakien, en Irak comme au Koweït.

Des «craques d'opinion» américains, britanniques, saoudiens et koweïtiens, s'annoncent à Washington, se sont lan-

cée fumée noie à la périphérie de Bagdad. En outre, des bases de missiles, notamment dans l'ouest du pays - de celles qui menaçaient directement Israël, dont M. Saddam Hussein a répété qu'il serait le premier objectif des Irakiens, - ont également été la cible des raids américains, ont assuré des sources militaires israéliennes.

YVES HELLEN  
Lire la suite page 4

### WASHINGTON de notre correspondant

«Le regard vers l'Ouest et le ciel est illuminé d'éclairs de feu.» Il est 18 h 35, le journal télévisé d'ABC, la principale chaîne américaine, est commencé depuis cinq minutes, et son correspondant à Bagdad intervient soudain : l'Irakien. Quelques minutes plus tôt, son «a-t-ait conduit» que la capitale irakienne était parfaitement

### L'Amérique aux écrans

silencieuse, que la visibilité était bonne et qu'on voyait même les étoiles. A présent, Gary Shepard voit des foudres éclatantes, des balles traçantes, «des avions qui se dirigent vers l'Irak et nous sommes», au milieu des explosions. «De toute évidence», conclut le journaliste, «il y a une attaque aérienne en cours.» Et puis il y a sorte de démission, d'accalmie, un moment de doute. Est-ce vraiment la guerre ou bien une fausse alerte ou encore un état d'avertissement, une opération psychologique ?

Quelques minutes encore, et un mild succès à l'aire. Désormais, c'est sûr, l'attaque est lancée. C'est la guerre en direct, à l'heure du «prime time», de la plus grande écoute, mais aussi dans l'obscurité. L'ignorance de ce qui se passe vraiment, sous qu'il y a toujours ses éclairs dans le ciel, ces

### Une guerre tant annoncée...

par Jean-Pierre Longgillier

gardé tout la violence de son stupeur et alarmé ses murs arabes. C'est tout autant de

Figure 6. Le Monde, 18 janvier 1991

ment dans l'espace de la page. En un sens, il s'agit là de deux «illustrations», chacune résumant un épisode déterminé d'un récit à multiples rebondissements donné par ailleurs en expansion dans toute la presse, sans parler des «petits écrans». Cependant, alors que le dessin précédent prenait ses aises par rapport au discours à «illustrer» en en donnant une version discrètement antiphrastique, ici, c'est un autre type de décalage que l'on repère entre l'information de base et le dessin qui s'y superpose: cette fois, on ne peut pas dire que l'image déconstruise les éléments fournis par le contexte, elle les reconstruit plutôt, mais sur le mode hyperbolique. Le premier dessin,

s'inscrivant presque en faux vis-à-vis de son discours de référence, en désinvestissait le sens; le second non seulement paraît assumer le sien mais, par rapport à lui, il surenchérit et le surinvestit, comme on va le voir, par un apport de valeurs nouvelles.

Constatation triviale, dira-t-on, puisqu'une caricature qui n'en «rajouterait» pas ne serait plus une caricature. Certes, mais cette caricature-ci offre pourtant quelque chose de plus spécifique, et c'est cela qu'il nous faut essayer de mieux cerner en partant du «concret». Quel est donc, de façon précise, l'élément - le motif, au sens pictural du terme - dont on puisse dire qu'il fait ici l'objet d'un traitement «caricatural»? On observera qu'il ne s'agit nullement de la physionomie du chef de l'Etat irakien dont, toutes choses égales par ailleurs, on a en fait, dans le cas présent, un portrait plutôt «réaliste», visant en tout cas une «ressemblance» qui, à propos du même personnage, contraste avec l'iconographie fantastique alors de rigueur d'un bout à l'autre de la presse bien pensante<sup>10</sup>.

En revanche, il est clair que la disproportion entre la taille même de ce portrait et celle, lilliputienne, des quatre soldats qui sont montés à son assaut figurativise le rapport des forces en présence - tel que le reste de la page nous le présente par ailleurs - sur un mode qui, lui, n'a plus rien de «réaliste». A partir de là, c'est en fait l'ensemble des informations adjacentes que le dessin s'emploie systématiquement à re-thématiser selon une sorte de passage à l'extrême. L'offensive en cours sur l'Irak devient acharnement contre un homme déjà à terre; le «coup très douloureux» que le «maître de Bagdad vient d'encaisser» - nous apprend l'éditorial - se transforme par anticipation, si l'on peut dire, en mutilation de son cadavre (une façon comme une autre de «vendre la peau de l'ours»); et la «tempête», aux résultats encore non moins incertains, qui vient d'être lancée sur sa capitale fait place à l'écrasement, déjà consommé, du *monstre*.

Le mot n'est pas de trop, car si un tel délire de haine, aussi complaisamment étalé sous nos yeux - pour notre profit sans doute, ou pour notre plaisir peut-être? - réécrit le récit de l'actualité immédiate dont il se nourrit, il le fait en même temps en convoquant un autre discours de référence, plus lointain mais dont les composantes, tant figuratives que thématiques, restent bien présentes à notre mémoire de lecteurs d'images. Il s'agit évidemment de l'icono-

10. Voir, entre autres, les dessins de Pancho et de Serguei dans *Le Monde* des 18 et 19 janvier 1991, ou celui de J. Faizant dans *Le Figaro* du 17.

graphie chrétienne chargée de célébrer la lutte contre l'Infidèle, avec en particulier sa scène centrale où l'on voit le chevalier de la Foi affronter en combat singulier l'incarnation, par définition bestiale et monstrueuse, des forces du Mal. Tel est le vieux motif qui resurgit effectivement ici, et il n'en faut pas plus pour que, sans coup férir et pour notre salut, la bannière étoilée de George Bush - cet amateur de golf tout d'un coup transformé en archange de notre temps- se transforme elle-même en une lance invincible entre les mains de ses quatre paladins descendus des cieux, et perce l'œil du mécréant selon le geste même par lequel saint Georges, conformément aux décrets de la divine providence, devait transpercer la face infâme du Dragon. A la prose du quotidien se substitue ainsi le discours hyperbolique et rassurant du mythe. Du coup, la guerre - déjà «propre», il est vrai - s'affirme comme sainte croisade; la peur qu'elle aurait pu engendrer fait place à la *jubilation* d'un triomphe assuré; et les scrupules moraux, s'il en était, cèdent à la *certitude* inébranlable des défenseurs du droit et de la foi.

Si, comme nous l'avons suggéré plus haut, la visée de l'ironie est en définitive de stabiliser le sens (par opposition à l'humour, qui le perturbe), on a bien affaire ici à une sorte de chef-d'oeuvre du genre, quoique paradoxal. D'un côté, face à un discours de référence qui met en scène tous les éléments de la catastrophe possible, peut-être imminente, et de la plongée dans le pur non-sens, le dessin de Plantu installe le simulacre d'un monde sensé; promettant un prompt retour à l'«ordre», il autorise déjà les éclats de rire qui célébreront bientôt la victoire, une victoire inéluctable puisque méritée. Mais d'un autre côté, cet ordre qu'il annonce en substituant les certitudes du discours de la légende aux incertitudes du discours de la politique est encore si chancelant que le rire de triomphe que l'assomption d'un tel simulacre peut à la rigueur provoquer ne saurait jamais être, à proprement parler, qu'un rire hystérique. Car au lieu de s'adresser à notre raison en déconstruisant un discours mystifiant qui nous voilerait la «vérité», l'ironiste - et c'est là le paradoxe - fait ici exactement l'inverse: qu'il s'agisse de nous rassurer ou de nous faire jouir, il convoque délibérément un motif mythologique disponible parmi d'autres pour recouvrir la dure réalité du moment d'un voile mystique qui, à y regarder de près, ne tient qu'en vertu de la foi (en nous-mêmes) et du débordement de passions (contre l'Autre) que nous sommes censés y investir.

## IV.2. Humour et humeur

Bien entendu, les états d'âme sont par nature changeants. Devant la même histoire qui se prolonge, à l'*exaltation* d'un jour pourra très bien faire suite, le lendemain, l'*indignation*, marquée par le retour à des postures énonciatives moins paradoxales.

A partir de là, l'ironie retrouvera sa vocation première, c'est-à-dire démystificatrice, et même, si le besoin s'en fait sentir, dénonciatrice. Car l'ironiste a plus d'un registre à sa panoplie. Au moment où le déroulement de l'histoire menaçait de tourner au tragique, on l'a vu recourir au registre d'une *affabulation mythique* destinée à notre réconfort psychologique: il fallait bien se donner confiance (figure 6). En revanche, maintenant que la tension dramatique semble décroître, car on nous dit (toujours de Washington - figure 7) que le camp du plus fort, donc le nôtre - celui du droit - paraît, et cette fois pour de bon, en passe de l'emporter, voilà qu'il redevient possible de pratiquer un style ironique plus classique et plus détaché, relevant d'un autre registre, celui de la *dénonciation éthique* et, ce faisant, de contribuer non plus à la restauration de notre «bon moral» mais plutôt au raffermissement de notre «bonne conscience» en proclamant pour nous que nous ne sommes pas dupes, malgré tout, des procédés de cette guerre prétendument «chirurgicale».

Mais «le spectacle continue», et rien ne dit qu'on ne retombera pas un jour, conformément au schéma cyclo-thymique bien connu, dans l'*anxiété* d'avant le paroxysme de la «crise»<sup>11</sup> et peut-être même - dans un mois, dans un an? - de l'*anxiété* dans l'*ennui*, symptôme des périodes de latence qui ne trompe jamais<sup>12</sup>.

Soyons donc certains qu'au gré des circonstances nos humoristes sauront toujours trouver moyen de gérer les modulations possibles de nos affects, à moins qu'ils ne les aient eux-mêmes d'abord suscitées. De ce point de vue, autant dire que la sémiotique de l'*humour*, tel du moins qu'il se pratique aujourd'hui dans cette partie de la presse quotidienne que nous avons survolée, nous paraît en définitive inséparable d'une sémiotique des *humeurs*: comment s'engendrent-elles en tant qu'effets de sens? comment se transforment-elles? comment s'énoncent-elles? Si la recherche autour de ce genre de

11. Voir le dessin de Pessin in *Le Monde*, 15 janvier 1991.

12. Voir le dessin de Plantu in *Le Monde*, 2 novembre 1990.



# Le Monde

15, rue Voltaire, 75001 Paris Cedex 15

VENDREDI 15 FÉVRIER 1991

FONDATEUR: HUBERT BEUVE-MÉRY - DIRECTEUR: JACQUES LESOURIE

DERNIÈRE ÉDITION

Le bombardement d'un « abri-bunker » à Bagdad

## Les États-Unis rejettent sur l'Irak la responsabilité de la mort de plusieurs dizaines de civils

### Un choc attendu

**AVANT l'après-guerre.** Il y a 15 ans, la guerre. Depuis que les avions ont décollé, il y a près d'un mois, leur offensive aérienne sur l'Irak et sur le Koweït occupé, on savait que venait le temps des images étonnantes. On savait qu'on était l'illustre scénariste d'une bataille électronique, supposée grosso modo qu'importe, vient de temps de la vraie guerre. La guerre de toujours avec ses civils et ses militaires qui se ressemblent tant après des bombardements, quand ils sont étendus sur le sol.

L'effare du « bunker-abri » de Bagdad pourrait être le tournant émotionnel de ce conflit. Les images vécues par la censure irakienne, largement relayées par les télévisions des coalisés et, évidemment, par celles des pays qui leur sont hostiles, risquent d'avoir un effet de désinhibition sur le moral de l'arrière et l'état des opinions publiques. Le fait que ce moment ait été attendu, et redouté, n'étend pas le fait que les images de Bagdad ont troublé face aux visages d'entraînés brisés que nous a présentés.

**LES victimes civiles de Bagdad** sont, à l'évidence, au premier chef. Les morts, les blessés, les martyrs tombés au front de la guerre psychologique, mais pas tombés au vain puisqu'ils lui fournissent l'occasion, sans cesse renouvelée, d'une sorte de victoire sur ce terrain qui n'est pas moins stratégique que le terrain militaire.

Le moment où cette tragédie intervient sert aussi le régime irakien. Nous sommes depuis de

Les États-Unis ont rejeté sur l'Irak, mercredi 13 février, la responsabilité de la mort de plusieurs dizaines de civils - au moins quatre-vingt-quinze, selon un bilan officiel irakien publié jeudi matin - lors du bombardement, dans la nuit de mardi à mercredi, d'un « abri-bunker » dans un quartier résidentiel de Bagdad.

Soulignant qu'il n'y avait eu aucune erreur sur l'objectif, le porte-parole de la Maison Blanche a précisé qu'il s'agissait d'un centre de commandement et de contrôle qui transmettait des instructions à la machine de guerre irakienne, bien dotée comme cible militaire. Le porte-parole a réaffirmé que l'aviation américaine continuait de frapper seulement des cibles militaires.

Les autorités irakennes ont, quant à elles, dénoncé ce bombardement déshonoré de civils, « en majorité des femmes, des enfants et des vieillards ». À Paris, le porte-parole du Club d'Orsay a déclaré : « Il n'y a pas d'autres commentaires à faire que de déplorer le sort tragique des victimes d'une guerre dont « seul Saddam Houssein est responsable ».

Sur le plan diplomatique, l'URSS continue de s'activer. Après le voyage à Bagdad de M. Primakov, le chef de la diplomatie soviétique, M. Tarak Ajiz est attendu à Moscou où il sera reçu lundi par M. Gorbatchev.

### WASHINGTON de notre correspondant

Des corps d'enfants carbonisés, des restes humains transportés dans des couvertures, un veuf homme qui hurle devant les caméras... C'est comme ça que nous sommes parvenus à voir le premier havre de la guerre, une « cité la plus vivante et potentiellement la plus gênante pour l'administration américaine qui, tout au long de la journée de mer-

### Un certain embarras

credi, s'est employé à contester l'effet des images venues de Bagdad à décharger toute responsabilité dans la tragédie et à désigner un seul coupable, Saddam Hussein.

Le ton des premières réactions de l'opinion et de la presse américaine semble prouver que l'administration a assez largement cavalié dans ses efforts. Mais, arrivant deux jours après l'annonce du report de l'offensive terrestre et de la poursuite des bombardements, l'incident est

### Publicité comparative



Il est difficile de ne pas se rappeler que cette politique avait un prix, qu'elle se poursuivait sans doute par être poursuivie indéfiniment.

Conformément à la pratique en vigueur depuis le début de la guerre, mais avec un soin tout particulier, les réactions officielles ont été très précieusement coordonnées, de manière que de Ryad au Pentagone en passant par la Maison Blanche, les porte-parole militaires et civils fournissent des explications axées sur deux thèmes : aucune « erreur »

n'a été commise, l'objectif visé était militaire et donc légitime, et qu'il y a eu des victimes civiles, le seul et unique coupable en est Saddam Hussein.

En dépit de ces efforts, l'embarras était manifeste, ne serait-ce que dans l'impromptu des journalistes qui ont proposé des civi-

### Lire également

- « Le film des événements : « Mégrits » par JACQUES DE BARRIN
- « La communauté internationale déplorait le sort tragique des victimes civiles du raid américain »
- « La version de l'état-major américain » Le déstabilisateur de Glatigny par FRANÇOISE CHAUX
- « Les alliés poursuivent le pilonnage des positions de la garde républicaine »
- « La reprise du dialogue entre Moscou et Bagdad renforce l'hypothèse d'un cessez-le-feu » par CLAUDE TREFAN
- « Le Conseil de sécurité de l'ONU convoqué pour une réunion à huis clos » par AÏSSÉ BASSIR-POUR
- « Les limites de la politique de relance d'Iraq » par ALAIN FRACHON
- « Le gouvernement estime que l'opposition lui apporte un appui utile » par THIÉRY BRÉHER
- « Le col de la guerre : désaccord entre M. Brejnev et une partie des socialistes » par PATRICK JARREAU pages 3 à 9 et 34
- « Ni l'Irak ni le Koweït n'ont été vraiment colonisés » un entretien avec M. Maxime Rodinson par ROBERT SOLÉ page 2

### Comment terminer la guerre ?

Par Michel Tatu

La « bavure », si c'en est une.

« Un bon » ou « un mauvais ». Un bilan excellent du point de vue politique, mais plutôt décevant au

point de vue militaire. On oublie bien des facteurs considérés auparavant comme importants : qui parle encore assour-

### Le spectacle continue...

La guerre du Golfe aura-t-elle une influence sur la vie culturelle française ? Deviendra-t-elle

de télévision, les directions artistiques des consignes de « modernisation » Une autocensure

Figure 7. Le Monde, 15 février 1991

questions est déjà plus qu'amorcée sur un plan général<sup>13</sup>, il reste dans ce cadre un chapitre supplémentaire à envisager, qui concernerait précisément la dynamique des états d'âme, des passions, des « humeurs », durables ou changeantes, qui colorent la façon dont nous vivons nos rapports au politique à travers l'intermédiaire des mises en scène, humoristiques ou non, que les organes « d'information » nous en proposent.

13. Cf. A.J. Greimas et J. Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991, 336 p.

## V. LES LIMITES DE LA DÉRISION

Indépendamment du type d'images que nous avons examinées et qui, pour résumer, nous paraissent avoir surtout vocation à canaliser des «affects politiques», il en existe évidemment quantité d'autres, sur les écrans, sur les murs, et même dans la presse, qui, sans nullement recourir au registre de l'«humour», agissent néanmoins sur le même plan - celui des «humeurs»-, et probablement dans beaucoup de cas avec un impact plus direct et plus fort. Il n'y a donc pas lieu de surévaluer la portée de nos petits dessins satiriques. Cependant, à l'échelle restreinte où nous nous sommes placé, celle du journal, leur rôle ne nous semble ni marginal ni tout à fait dérisoire.

D'un autre côté, à l'intérieur même de ce cadre limité, il est clair aussi que tous les bons sentiments que, sous couleur de plaisanterie, l'image prend si bien en charge, le *texte* même du journal nous invite la plupart du temps, lui aussi, à les partager. Et pourtant, on ne peut pas dire qu'il y ait simplement redondance entre les deux discours. Ayant pris le parti d'analyser les caricatures en évitant de les séparer de leur contexte, il nous a en effet été facile de voir qu'en réalité l'image et le texte ne disent pas exactement la même chose. L'image, dans la généralité des cas, présuppose le texte et, en parlant de lui, elle nous fait «vivre» différemment ce qu'il énonce, soit en intervenant sur le plan du croire, par l'introduction systématique des *décalages de points de vue*, soit sur celui des *passions*, en ajoutant pour le moins un *supplément d'intensité* dans leur expression.

Pour essayer de justifier cette dernière disparité - cette surcharge d'affectivité confiée au «visuel» - on pourrait être tenté d'invoquer des considérations de «décence»: ce qui peut être suggéré par l'image, il ne serait pas de «bon ton» de l'écrire noir sur blanc. Mais il faudrait alors admettre, en théorie, que l'un de ces deux modes d'énonciation, le visuel - sous prétexte qu'il serait par nature moins «explicite», plus «allusif», que l'autre, le textuel - pourrait sans inconvénient servir de canal pour l'expression de certaines «audaces», trop crues pour ne pas devenir choquantes si elles étaient exprimées par écrit. En réalité pourtant, il n'en est rien et, d'une manière générale, l'image, quoique par des voies en partie différentes, parle à l'égal du texte. A preuve que, le vendredi 18 janvier 1991 par exemple, point n'était besoin d'une glose pour «expliciter» ce que, dans sa parfaite indécence, le dessin sans parole que nous avons tout à l'heure examiné voulait dire. En ne «disant» rien, un dessin en dit même, bien souvent, davantage, et plus crûment s'il le veut, que le contexte linguistique où il prend place et qu'il prend en charge pour le déconstruire ou pour le reconstruire.

Qui plus est, à l'instant où nous ouvrons le journal, c'est bien l'image, comme *Gestalt*, que nous voyons avant tout le reste. A ce titre, c'est elle qui, d'emblée, affiche pour nous *l'humeur du jour* - la nôtre, car en fin de compte c'est de nous-mêmes que par anticipation elle nous parle en nous offrant les simulacres de nos propres affects. On comprend alors pourquoi il y a si peu d'humour - mais tant d'ironie - parmi les caricatures politiques de la presse quotidienne. C'est que leur objet n'est apparemment pas d'introduire, sur le mode de la fantaisie individuelle ou du plaisir gratuit, une quelconque forme de désordre sémantique qui risquerait de brouiller notre perception de l'univers politique. Elles représentent au contraire, dans le cadre du journal, des espaces de signification privilégiés en ce qu'elles permettent à l'institution de prendre en charge, en le simulant, ce qui pourrait être notre propre discours si, en politique, la parole pouvait être donnée à de simples témoins. A la fois produites à l'intérieur d'un cadre éditorial a priori plus propice à l'affirmation du sens qu'à sa mise en question, et reçues en tant qu'éléments indissociables d'un contexte discursif immédiatement disponible comme garant de la «vérité» de ce qu'elles énoncent, elles feignent en réalité la dérision plutôt qu'elles ne la mettent vraiment en acte. Ce faisant, elles nous donnent au jour le jour la «clef», au sens musical du terme, de notre lecture de l'actualité.

Comme si, à l'avant-scène (et non pas à la marge) du journal qui nous *rend compte du monde*, il fallait que quelqu'un «fasse le clown» et nous *raconte le journal* pour que nous ne nous trompions pas sur ce dont on peut rire et sur ce dont il faut pleurer.



# LE DISCOURS DE LA DERISION POLITIQUE ET LA DERISION DU DISCOURS POLITIQUE

Olga GALATANU\*

## 1. LA DÉRISION DU DISCOURS POLITIQUE

La dérision du discours politique qui fait l'objet de cette étude, est un phénomène médiatique important, au sens quantitatif aussi bien qu'au sens qualitatif du mot, dans la Roumanie post-totalitaire. Présent un peu partout dans la presse écrite d'après les événements de décembre 1989, cette forme d'humour, centrée tout d'abord sur le discours politique dogmatique de la dictature, élargit vite son champ d'action à d'autres discours politiques, marquant l'attitude critique, sinon méfiante, du public vis à vis de la "parole en action" dans la société roumaine d'aujourd'hui. En fait, cette forme d'humour est importante surtout par ses *fonctions sociales*, par sa *position axiologique* et par son *fonctionnement communicatif*.

On l'a déjà dit, montré et illustré <sup>1</sup> : l'humour peut devenir une arme de défense, peut exorciser l'angoisse, neutraliser la menace sociale en privant l'adversaire de son arme psychologique. L'émergence de cette forme de communication humoristique, transparente quant à la source de sa création et de son énonciation, et fonctionnant dans un contexte institutionnel ( la presse écrite), apparaît comme l'une des conséquences de la transgression des interdits sur la parole par l'acte révolutionnaire (qui a débuté, d'ailleurs, par l'expression verbale du refus d'accepter un discours politique "de bois" devenu insupportable dans des conditions de répression violente). Tout se passe comme si la parole libérée, ne pouvant plus se contenter de l'émergence anonyme des slogans criés dans la rue, avait besoin de formes personnalisées qui ne craignent plus la censure et l'auto-censure. Dans la communication humoristique, seule susceptible de transformer ce qui est menaçant dans la vie d'une société en objet dérisoire et risible, exorcisant la menace que l'oppression et la peur de la répression exercent sur la normalité d'une

\* Université de Bucarest.

société, la blague politique a cédé la place, après les événements de décembre 1989, à la presse écrite humoristique<sup>2</sup>. L'anonymat indispensable à la survie a cédé la place à une véritable émulation de créations humoristiques médiatiques bien personnalisées, créations qui polarisent des adeptes et/ou des adversaires.

Ces créations humoristiques visent souvent les politiciens eux-mêmes, leur passé, leurs défauts moraux et physiques, mais elles visent surtout les discours politiques qu'ils tiennent. C'est comme si la parole, elle, contenait le vrai danger et menaçait le processus de démocratisation du pays.

L'analyse de la presse écrite révèle d'ailleurs, à travers des errements teints d'un vague nationalisme<sup>3</sup> et de la confusion terminologiques, un intérêt tout particulier pour la guérison d'une parole politique malade et cela, sous un double aspect : la parole menacée, interdite qui se veut libre et risque de devenir violente, menaçante, d'une part, et la parole mensongère du discours d'endoctrinement, d'autre part. Ces deux aspects de la pathologie de la communication politique et civile se reflètent dans le fonctionnement "communicatif" du "discours politique de bois", discours qui, en fait, ne communique rien et exclut toute forme de réaction productive d'idées, d'interprétations, de transformations sociales. C'est ce type de discours qui semble avoir instauré une sorte de politique "dérisoire" ou de "dérision politique", qui continue à être perçue comme menaçante pour la vie de la société et qui, par voie de conséquence, constitue l'objet privilégié de la dérision dans la presse écrite. L'analyse de cette forme d'humour aura donc, comme point d'ancrage, l'étude du discours totalitaire "de bois".

## **2. LE DISCOURS POLITIQUE DE BOIS**

2.1. *L'endoctrinement* dans les régimes totalitaires, que nous pouvons définir comme l'ensemble des moyens utilisés par les régimes en question pour obtenir l'adhésion de chaque individu, fait partie d'un système coercitif plus large et a, comme trait spécifique, par rapport aux autres éléments du système coercitif, de viser la justification du totalitarisme et la légitimation du pouvoir totalitaire. Autrement dit, l'endoctrinement se donne pour tâche d'obtenir la "soumission librement consentie" des opprimés, pour utiliser la terminologie de la théorie de l'engagement<sup>4</sup>, alors que le système coercitif normatif, contrôlé par un appareil répressif très développé, se donne pour tâche de corriger les déviations dans la conduite individuelle ou de groupe, par rapport aux normes "éthiques" et civiques (qui ne sont pas, dans le cas envisagé,

l'émanation de la société, mais celle du pouvoir, dans leur grande majorité). L'endoctrinement se réalise, en tout premier lieu, par un discours doctrinaire qui, d'ailleurs, bien que présent dans toutes les formes de communication sociale (politique, pédagogique, médiatique, etc.), s'avère non seulement insuffisant, mais aussi, très souvent nuisible à la cause même de la doctrine. C'est le mécanisme discursif doctrinaire que nous nous proposons d'étudier, de même que son effet sur le discours qui en résulte, "discours de bois", qui constitue l'objet de la dérision médiatique.

## 2.2 Le discours de bois

On a beaucoup parlé de la "langue de bois" (issue des contraintes du système totalitaire), qui suppose un dédoublement du sujet parlant et, de ses destinataires, une double pensée : celle qui s'exprime en public et celle qui reste secrète, qui ne s'actualise pas en parole publique. Pour notre part, le terme même de "langue de bois" nous semble mal choisi, tout comme la description de cette "langue" par la seule analyse des formules figées, des stéréotypes, nous semble insuffisante.

Les mass-médias post-révolutionnaires, en Roumanie, abondent en référence à la langue de bois et en excuses lorsqu'ils sont obligés d'utiliser des collocations trop souvent utilisés par les mass-médias de la dictature. L'exclusion de la langue roumaine des adjectifs et des adverbes qui ont servi à glorifier cette dictature n'est pas possible. Ni souhaitable, d'ailleurs. Et nous pouvons facilement constater que le discours anti-totalitaire lui-même se laisse souvent envahir par de nouveaux stéréotypes. Les séquences si pénibles et si bien connues : "le génie des Carpates" et "la savante de renommée mondiale" ont été remplacées par la séquence "l'odieux dictateur et sa sinistre épouse" qui, si elle est vraie, n'en est pas moins vidée de son contenu pathétique, par la répétition jusqu'à satiété, occultant la tragédie d'un peuple. Voilà pourquoi une définition et une description de ce que nous allons appeler "discours de bois" nous semblent nécessaires si nous voulons comprendre le mécanisme et le fonctionnement communicatif du "discours de bois" et sa dérision.

Le modèle théorique que nous avons appliqué à l'analyse du discours de bois<sup>5</sup> s'inscrit dans une perspective pragmatolinguistique intégratrice, s'appuyant sur la jonction de la théorie des actes de langage, de l'analyse conventionnelle et du modèle des modalités.

L'analyse du "discours de bois" et le repérage de ses traits linguistiques spécifiques, que nous proposons ici, se situent à deux niveaux : au niveau discursif, c'est-à-dire au niveau du fonctionnement du discours dans la "communication politique", et à celui des actes de parole par lequel le discours est réalisé.

Nous avons analysé le discours politique de bois de la dictature à partir de quelques numéros des quotidiens *Scinteia*, *Informatia* et *România libera*, parus du 25 novembre au 21 décembre 1989 et marquant les deux événements de ces deux derniers mois de la dictature : le XIV<sup>e</sup> congrès du PCR et la révolte populaire de Timisoara. Ces quotidiens reproduisent les discours du dictateur et les "réactions" du peuple à ces discours et aux événements évoqués par ces discours.

La conclusion qui s'impose, même après une première analyse assez sommaire, est que le "discours de bois", celui du manipulateur aussi bien que celui des manipulés, se définit par la transgression des lois de fonctionnement de ce discours, aux deux niveaux envisagés.

Au niveau discursif, on constate que le caractère d'échange, "d'appel" (J. Ellul, 1983), le caractère dialogique (Fr Jacques, 1983), le trait interactif de la parole semblent être simplement abolis, niés. Selon les théories interactionnistes du langage, toute parole est dialogue, parce qu'elle est appelée à nous faire découvrir et la commune mesure et la différence qui existent entre le sujet parlant et l'autre, l'interlocuteur, à combler l'espace infini qui les sépare, sans jamais l'effacer totalement. Même le monologue, le soliloque est un dialogue futur, passé ou incorporé (J. Ellul, 1981). Des sujets parlants qui sont postulés comme identiques au niveau des idéologies, des croyances, des opinions, des savoirs (même s'il y a un écart temporel entre ces savoirs), ne peuvent pas vraiment dialoguer. Or, le discours de bois, qui vise ou confirme l'endoctrinement politique est un discours qui postule l'unanimité dans les savoirs ("l'unanimité" est un mot très fréquent dans les discours politiques du totalitarisme), l'adhésion totale à une *doxa* qui est de l'ordre de l'évidence, qui n'accepte pas le raisonnement. Le discours de bois refuse donc toute argumentation lorsqu'il s'agit de la reprise de ce discours par le manipulé. Le reflet linguistique de ce phénomène de "lèse-parole" est à chercher dans la distance entre l'énonciateur et son énoncé, d'une part, dans le choix des zones modales et des valeurs modales, définissant un type spécifique de *modalisation* du discours, d'autre part. Le concept de *distance* (D. Maingueneau, 1976: 119) définit l'attitude de l'énonciateur face à son



énoncé. Si cette distance tend vers 0 (comme dans le discours lyrique), le sujet prend totalement en charge son discours. A l'inverse, si la distance est maximale, c'est que l'énonciateur considère son énoncé comme "partie d'un monde distinct de lui-même" (comme dans le discours scientifique). Le discours de l'endoctrinement politique est un discours doxologique et non épistémique et encore moins aléthique. Pourtant, comme il se situe carrément dans "l'endoxa" qu'il pose comme une évidence, il sera caractérisé par une distance qui se veut *maximale*. Cette distance est marquée linguistiquement par au moins trois types de sujets d'énoncé :

a) des syntagmes nominaux comme *les faits, l'histoire, la vie*, s'inscrivant dans une stratégie d'objectivation du discours : "l'histoire confirme la justesse de la politique de notre pays / de notre parti...", "La vie a démontré la justesse de la politique de notre idéologie"... :

"Dans l'histoire millénaire de notre peuple, nous avons beaucoup de *victoires* qui démontrent la force, la vitalité et la décision du peuple tout entier, de défendre sa vie, sa liberté, son indépendance."

"Le programme merveilleux que nous avons adopté assure la croissance continue du niveau de vie, matérielle et spirituelle de notre peuple tout entier." (Discours de clôture - le XIVE congrès du P.C.R.)

b) La présentation des convictions à travers un acte "testimonial" de type discours rapporté : c'est-à-dire un discours où il y a un clivage entre le sujet -énonciateur - Source et le Locuteur qui parle *hic et nunc* ; ce qui fait que le Locuteur ne s'efface pas pour laisser la Source parler sans la qualifier par le choix des verbes qui introduisent le discours rapporté, ou par des modalités *de re* ou *de dicto*, marquant l'unanimité dans l'adhésion aux croyances (voir aussi<sup>6</sup>) :

"Le congrès a approuvé, avec une unanimité parfaite la politique extérieure et les orientations futures de l'activité internationale de notre parti et de notre peuple".

"Je crois que vous serez d'accord pour souligner ensemble le fait que, pendant les travaux du Congrès, ont pris la parole..."

"La conclusion générale de tous les débats qui ont eu lieu, y compris dans le cadre du congrès, est que nous avons parcouru, avec succès, un long chemin, de combat et de travail et que nous sommes arrivés à un niveau très élevé de développement économique et social".

(Discours de clôture du XIVE congrès du P.C.R.)

c) La présentation du sujet énonciateur, lorsqu'il est en position de sujet

d'énoncé, comme le représentant d'une collectivité :

- le sujet d'énoncé peut être un "nous" représentant à la fois l'énonciateur et son public, et marquant une adhésion collective et totale aux mêmes croyances :

"Nous considérons que cela représente l'expression des relations d'amitié et de solidarité..."

"Dans tout cela, nous voyons l'importance de la réalisation d'une unité encore plus forte..."

(Discours de clôture du XIVe congrès du P.C.R)

- Le sujet énonciateur, collectif ou non, en position de sujet d'énoncé, modalise son énoncé par une modalité déontique, se présentant comme amené par ses obligations à formuler un certain acte de langage :

"De même, il est nécessaire de souligner le rôle important..."

- Le sujet énonciateur, en position de sujet d'énoncé, modalise son discours par une modalité désidérative chaque fois qu'il exprime sa satisfaction devant "l'adhésion" de son public à l'endoxa qu'il exprime, adhésion qu'il pose comme évidente :

"Je voudrais mentionner, avec une grande satisfaction, le niveau très élevé des discussions, niveau politique et idéologique, et scientifique, niveau qui démontre la croissance puissante du niveau général du parti, de la classe ouvrière et de notre peuple tout entier, l'extraordinaire niveau politique et idéologique qui constitue la force du parti, de notre nation..."

(Le même Discours de clôture du XIVe congrès)

C'est en grande partie cette distance maximale du sujet parlant qui réduit le pouvoir *ainétique* (J. Amsler, 1988) de son discours. Le sujet parlant s'efface trop devant des faits "évidents" (qui ne le sont d'ailleurs pas) ou devant son propre public, dont il affirme être le porte-parole, pour que son discours soit encore persuasif. Le discours de bois pose "le fait" comme preuve irréfutable, irrécusable et interdit, par là-même, le dialogue. Mais il ne donne pas (ou très rarement) ce fait, ou alors, s'il le présente, il y a un écart très grand entre l'univers du discours et le savoir partagé par son public sur le monde (cf. aussi R. Martin, 1987). Comme nous l'avons vu, le "discours de bois" pose aussi l'évidence de l'opinion commune, partagée, des présomptions discursifs (voir O. Ducrot, 1973) communs, et le dialogue, la réfutation ou même le questionnement deviennent inconcevables. Enfin, le "discours de bois" refuse l'ambiguïté, qui est pourtant un trait distinctif du langage naturel, langage qui s'en trouve simplifié au maximum et appauvri.

Barthes disait que "l'instrument" véritable de la censure n'est pas la police

mais l'*endoxa*" et nous avons vu comment le "discours de bois" devient une forme d'autocensure. En fait, cette transgression du caractère interactif de la parole dans "le discours de bois" rend l'endoctrinement plus inefficace qu'on ne le croit.

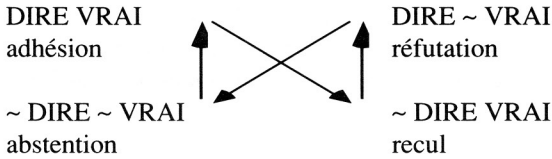
Lorsqu'il s'agit du discours du dictateur lui-même, la réponse immédiate à ce discours est donnée par des applaudissements "prolongés" et par des slogans qui le glorifient et qui ne s'inscrivent même pas de façon cohérente dans la thématique de la séquence discursive.

La *modalisation* de ce discours qui pose comme évidents des faits destinés à justifier l'adhésion à une doctrine s'organise sur deux axes principaux qui sont souvent sur-modalisés par une forte valeur déontique ("il nous faut", "nous devons", "il convient") ou même par une valeur aléthique ("nous pouvons dire...", etc.) :

- L'axe *épistémique*, portant sur la constatation de faits qui constituent autant de preuves à l'appui de la doctrine. Il s'agit surtout d'une étonnante modalisation épistémique intersubjective appliquée aux faits cités aussi bien qu'aux principes théoriques énoncés et visant à créer une sorte de complicité doxologique entre les interlocuteurs : "Vous savez bien que...", "Vous connaissez bien le fait que...". Un fait significatif est l'emploi (involontaire et incontrôlé), même par des gens cultivés, d'une construction fautive du verbe épistémique "a cunoaste" - "connaître" : "Cunoasteti ca..." - "Vous connaissez que...".

Cet emploi semble viser à identifier le verbe épistémique "savoir" - "a sti", qui a le trait [ + résultatif ], au verbe "connaître" - "a cunosate", qui n'a pas ce trait, l'état épistémique étant envisagé comme le résultat d'une inférence. Il nous semble que ce glissement syntaxique et sémantique à la fois, dans ce discours et rien que dans ce discours, marque la simulation d'un processus épistémique, préalable à l'acte de parole qui pose la doxa comme évidente et définitivement acquise.

- L'axe de l'adhésion que nous définissons comme une modalité illocutionnaire (cf. Olga Galatanu, 1984, 1988) et que nous pouvons décrire comme le terme d'un carré sémiotique où le prédicat illocutionnaire DIRE (affirmer) modalise la valeur "VRAI" :



où ~ = foncteur de vérité

Seule la valeur forte “adhésion” semble se réaliser dans le discours politique de bois du totalitarisme. Les réalisations linguistiques sont :

- les verbes illocutionnaires qui introduisent une grande partie des énoncés: *mentionner, souligner, affirmer, démontrer, montrer, etc.* ;
- des caractérisants du verbe : groupes prépositionnels figés dans des stéréotypes, *avec une grande satisfaction, avec une parfaite unanimité* ( les épithètes renforçant la valeur axiologique des noms, valeur déjà très forte, par le sémantisme même de ces noms, *en assumant une haute responsabilité, sous la direction de notre glorieux parti/peuple*).
- des modalités *de re*, appliquées aux noms et figés dans des stéréotypes, d’autant plus risibles que l’écart entre leur signification et le savoir partagé par les interlocuteurs sur l’univers référentiel est énorme : *notre grand forum démocratique, les victoires grandioses de notre peuple, l’avenir radieux, les plus hauts sommets de la civilisation matérielle et spirituelle, etc.*

Les *actes de parole* qui se réalisent dans ce type de discours politique sont hautement significatifs de la stratégie d’endoctrinement : des *actes assertifs forts* et des *actes promissifs*, la promesse engageant plus les interlocuteurs que l’énonciateur du discours. Aucun questionnement ne vient troubler les convictions posées, aucun ordre, aucune prière ne semblent nécessaires au grand manipulateur. Les maximes conversationnelles de même que les convictions de raisonnabilité des actes performés sont transgressés par le discours de bois (voir Olga Galatanu, 1990). Par exemple, on affirme l’évidence et la notoriété des faits assertés et des convictions déjà partagées et posées comme un discours assertif qui perd ainsi tout caractère informatif.

### 3. LA DÉRISION DU DISCOURS POLITIQUE DE BOIS

Comme nous l’avons déjà mentionné, la presse écrite semble très attentive à toute forme de stéréotypie dans le discours politique, la dérision du discours politique de bois marquant chaque moment de crise dans la vie politique et civile en Roumanie.

Nous avons relevé essentiellement trois formes de dérision, s'inscrivant à trois niveaux linguistiques :

- Au niveau des collocations figées dans des stéréotypes lexicaux ou phrastiques : *notre merveilleux / glorieux peuple, notre merveilleuse jeunesse, Je vous souhaite / je désire / je voudrais vous souhaiter / à tous de nouveaux succès / de nouvelles victoires / dans la construction / l'édification / d'une vie / société / nouvelle, Nous exprimons toute notre adhésion au programme du parti / aux thèses d'avril /*, etc. A ce niveau, la dérision, présente dans les revues humoristiques, est aussi souvent insérée dans des articles de la presse quotidienne d'opinion qui attaquent "la langue de bois" sur un ton plutôt pathétique qu'ironique : "Utilisé à tout bout de champ et dans toutes les occasions, devenu surtout "normatif" et emblème pour la plupart des initiatives, organisations et institutions qui renaissent en ce moment, le mot-rêve, le mot-mirage, qui a conforté et alimenté le courage de ceux qui ont sacrifié leurs vies aux plus brûlants moments que le mois de décembre ait jamais connus en Roumanie, - le mot LIBERTÉ commence à être démonétisé par un emploi trop facile, pas sérieux, parfois même opportuniste. [...] Si on continue comme cela, je ne serais pas étonné de lire un jour des nouvelles d'une équipe de football, "La chaussure libre" ou du respect des droits de l'homme dans le "Pénitencier libre". (V.E.M., "Protéger les mots" / janvier 1990).

- Au niveau du texte, le discours humoristique présentant un canevas de discours de bois. L'effet comique résulte du fonctionnement discursif, parfaitement calqué sur celui du discours politique totalitaire (modalisé par une valeur forte ADHESION et de l'agencement des actes de parole spécifiques du discours totalitaire, d'une part, et l'ouverture des stéréotypes sur des paradigmes nominaux, verbaux et adjectivaux qui "dérangent" sémantiquement, annulant l'effet illocutionnaire même de l'acte performé. Ainsi, la promesse marquée par le stéréotype bien connu sous la dictature : "Nous ferons tout pour que..." est annulée par le paradigme suivant : "le bonheur / la béatitude / la transe / de notre peuple" :

"Nous ferons tout (nous essaierons, nous avons fait de notre mieux, nous lutterons, nous luttons) que pour l'état de *bonheur* (béatitude, transe) du peuple soit total"

(C.T. Mocanu, "Projet de discours", in *Mofitul Roman*, no 3, février 1990).

C'est cette ouverture sur le paradigme des différentes parties des stéréotypes

qui permet d'insérer dans ce discours, calqué sur le discours du totalitarisme, des éléments renvoyant à l'actualité politique :

“Il nous faut maintenant nous mettre (nous attacher, nous débrouiller) au travail (chose, objet) et traduire en actes (vie) ce que nous proposons (pensons, sentons). Vive la Révolution (le PCR, le Congrès, le Front, le 23 août, le Nouvel An, la Noël, les Pâques). Je vous souhaite à tous de nouveaux succès (victoires, triomphe) sur l'autel (voie, chemin, direction) de la (re)construction d'une vie (société, parti, mouvement) nouvelle (nouveau) dans notre pays (Etat, continent). (Je vous souhaite) beaucoup de bonheur, camarades (messieurs, citoyens, esclaves, cerfs, aveugles).

Voilà messieurs, une forme sûre et adéquate à toutes les circonstances, du discours sincère devant les électeurs (camarades, messieurs, poires, gogos). Etant donné que nous avons réussi d'autres idées, nous désirons recevoir des suggestions (et des adhésions) adressés au CC (Comité Central), Place du Palais (de la Révolution, de la Liberté), de tout orateur de profession ou orateur dilettante (velléitaire).

(C.T. Mocanu, “Projet de discours”, in *Moftul* Roman, n° 3, fev. 1990)

- Au niveau d'un “échange” complet dans la “communication politique médiatisée reproduite dans la presse écrite : discours de bois, commentaires, télégrammes d'adhésion, etc. Ainsi, le numéro spécial d'un hebdomadaire humoristique, paru sous le nom de *Scinteia*” l'Etincelle), le journal du PCR, de l'ex-PCR, reproduit les titres habituels des commentaires politiques (“Adhésion enthousiaste pour la direction supérieure du Parti et de l'Etat”, “Sur le littoral roumain, le travail représente l'Option majeure”, etc.), de même que la structure des articles portant sur “les réalisations de notre glorieux peuple”. Seul le contenu sémantique dérape, libéré par plusieurs procédés :

- le remplacement d'un seul mot, soit par son antonyme, soit par un autre mot appartenant au même champ sémantique, mais dont le trait distinctif renvoie à un autre univers référentiel culturel :

“Animés par les glorieux idéaux du *travail en vain* de même que par l'appel à la compétition socialiste, de nouveaux collectifs de travailleurs ont l'honneur de remporter de grands et importants succès qui mènent au désastre général, nommé aussi le bonheur de la nation”.

(V. Boeru, “Importants succès dans l'accomplissement des tâches fixées par le plan”).

- l'insertion dans un stéréotype du discours de bois d'un stéréotype du

discours humoristique, oral et anonyme, qui s'était développé parallèlement au discours totalitaire comme une stratégie de défense contre l'endoctrinement :

“Les réalisations magistrales que les communistes, les jeunes, notre peuple tout entier ont obtenues [...] témoignent de *la force de la bêtise, du dynamisme de notre folie générale, de sa vocation destructrice*, de notre incapacité collective de faire du travail pour la patrie, l'expression du mensonge et de la perfidie, de la décision indomptable de créer une Roumanie plus fière, plus libre, plus digne, comme elle ne l'a jamais été, en réalité” ... [...] (L. Mihaiu, “Les thèses pour la plénière du CC du PCR”).

En guise de conclusion, nous aimerions dire quelques mots sur la position axiologique de la dérision du discours politique, position qui s'appuie sur ses fonctions sociales : reconquérir une parole libérée des stéréotypes imposés par le pouvoir totalitaire ; ne pas laisser le nouveau discours politique se figer dans des stéréotypes perçus comme menaçants pour le processus de démocratisation, dans la mesure où les stéréotypes verbaux sont l'image des dogmes, d'une pensée doctrinaire ; empêcher le glissement sémantique des valeurs auxquelles tout discours politique fait appel. Il en résulte que la dérision du discours politique joue non seulement le rôle de l'exorcisme des fantômes du totalitarisme du passé, mais aussi celui de défense du processus de démocratisation dans la vie politique et civile.

## Notes

1. Voir à ce sujet, R. Escarpit, 1960 et Olga Galatanu, 1991.
2. *idem*.
3. “La langue roumaine, si riche, langue qui a été le foyer de tous nos voïvodes et de tous les martyrs de la nation, est devenu brusquement trop pauvre, incapable de le contenir, de le définir, de le glorifier, lui, le grand dictateur”, écrivait, par exemple, un journaliste en janvier 1990.
4. Voir à ce sujet J.-L. Beauvois et R.-V. Joule, 1988.
5. Voir Olga Galatanu, 1990.
6. Voir A.J. Greimas, 1976, 1979.

## Bibliographie

J. AMSLER, 1988, “De la double pensée comme expression de la paranoïa “démocratique”, communication présentée au CIRER, Paris III.

- J.L. AUSTIN, 1962, *How to do things with words*, Oxford, Clarendon Press.
- J.L. BEAUVOIS, R.V. JOULE, 1988, "La psychologie de la soumission", in *La Recherche*, 202, sept 1988.
- D. DUCROT, 1984, "Le dire et le dit", Paris, Editions de Minuit.
- 1973, *La preuve et le Dire*, Paris, Hermann.
- J. ELLUL, 1981, *La parole humiliée*, Paris, Seuil.
- R. ESCARPIT, 1960, *L'humour*, Paris, PUF.
- O. GALATANU, 1981, *La zone modale de la coercition en français et en roumain*, in *Etudes contrastives. Les modalités*, Bucarest, TUB.
- 1984, "Actes de langage et didactique des langues étrangères", Bucarest, TUB.
- 1988, "Interprétants sémantiques et interaction verbale", Bucarest, TUB.
- 1991, "La dérision comme stratégie de défense dans les régimes totalitaires, la blague roumaine", à paraître dans les Actes du colloque international "L'Humour européen", Université de Lublin, 1993.
- A.J. GREIMAS, 1976, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil.
- A.J. GREIMAS, J. COURTÉS, 1979, *Sémiotique - Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- E. GOFFMAN, 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne, les relations en public*, Minuit, Paris.
- H.P. GRICE, 1975, "Logic and conversation", in *Syntax and semantics*, 3, pp. 41-58.
- F. JACQUES, 1983, "La mise en communauté de l'énonciation", in *Langages*, 70, Paris, Larousse.
- D. MAINGUENEAU, 1976, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette.
- R. MARTIN, 1987, *Langage et croyance*, Bruxelles, Pierre Mardaga Editeur.
- A. SAUVY, 1979, *Humour et politique*, Paris, Calmann Lévy.
- J. SEARLE, 1969, *Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press.



# LES LOGIQUES DU RIRE ET DU DIVERTISSEMENT A LA TELEVISION

Jean-Marie FLOCH\*

*L'étude qu'on va lire a été réalisée en 1991 dans le cadre d'IPSOS-Sémiotique, à la demande de responsables de chaînes françaises de télévision. Nous publions ici, avec l'accord de l'auteur de larges extraits de son rapport final, tels qu'ils ont été présentés aux commanditaires de l'étude. Ne retenant que les éléments d'analyse qui ont une portée générale, sinon exemplaire, aussi bien du point de vue de la méthode que des résultats, nous ne reproduisons pas les conclusions et les recommandations particulières qui répondaient aux attentes et aux objectifs des premiers destinataires.*

## I. LE FOND COMMUN DES LOGIQUES DE DIVERTISSEMENT ET DE RIRE

La structuration de l'offre télévisuelle d'Antenne 2 et de TF1 en matière de divertissement et de rire exige un préalable méthodologique : que soit assurée la comparabilité des émissions analysées, qu'on définisse clairement le «fond commun» des logiques qui vont par la suite les différencier voire les opposer.

Ce préalable ne présente pas seulement un intérêt méthodologique : très concrètement déjà il fournira deux enseignements :

- la circonscription du champ de ces émissions, et la reconnaissance des règles qui font qu'une émission entre ou n'entre pas dans ce champ;
- la fonction ou les fonctions que tout présentateur d'émission rentrant dans ce champ ne peut pas ne pas remplir.

**Trois grandes composantes** caractérisent le «fond commun» du divertissement et du rire :

1- La passion ou autrement dit, les «états d'âme»; ces émissions reposent sur des **situations passionnelles** diverses: émotion, bonheur, larmes, soulage-

\* Institut Européen de Sémiotique - Lyon.

ment, dévouement, plaisir de la fête... On notera ici que les états d'âme que connaît le téléspectateur, ou celui qui le représente dans l'émission et auquel il peut s'identifier, sont finalement positifs (ces émissions ne sont pas faites pour stresser, alarmer, inquiéter ou désespérer) et qu'ils reposent sur deux logiques nettement distinctes: ou le plaisir vient de l'acquisition de quelque chose de positif (cadeau, présence inattendue, introduction dans un monde merveilleux...), ou le plaisir vient de la séparation d'avec quelque chose de négatif (chute, frayeur, situation déstabilisante, morosité du quotidien...). La distinction de ces deux logiques de plaisir est importante: elle indique déjà qu'il existe deux «philosophies» différentes de divertissement et de rire: une philosophie qui privilégie les aspects positifs de la réalité, et une philosophie qui part de la conscience de ses aspects négatifs. Nous y reviendrons.

2- **La narrativité:** toutes ces émissions «racontent» des transformations d'états d'âme. Surprises, soulagements, fêtes... autant d'histoires, autant de moments qui supposent un responsable de ces transformations: le présentateur et/ou ses invités.

3- **L'implication du téléspectateur** par rapport à ce récit. Le récit n'est pas sans rapport avec la réalité ni déconnecté de celle du téléspectateur, comme peuvent l'être un conte populaire, une étude historique ou encore un mythe. Cette implication peut être réelle (par l'interactivité du téléphone ou d'un envoi de bulletin) ou psychologique (par «identification». . .). Elle suppose en outre la crédibilité des situations («ça peut m'arriver», «ça m'est déjà arrivé. . .») d'une part, et d'autre part l'installation du téléspectateur dans un ici («il me regarde», «je suis dans le public», «c'est peut-être moi à qui on téléphone»...) ou dans un ailleurs par rapport à la scène décrite («je suis complice de celui qui piège», «c'est à d'autres qu'il arrive malheur»...).

En somme, le «fond commun» des émissions analysées est constitué des trois éléments définitoires du rire et du divertissement, «déjà là» dans des verbes comme «s'amuser de. . .», «rire de. . .», «se divertir. . .»: un état de plaisir, (situation passionnelle), auquel on aboutit (récit), à partir d'une réalité de départ vécue (implication).

Ces trois dimensions de l'univers du divertissement et du rire structurent logiquement le rôle des présentateurs intervenant dans cet univers: elles en définissent la triple fonction, commune à toute présentation d'émissions, quelle que soit leur différenciation ultérieure.

. expliciter et qualifier le caractère passionnel -et finalement euphorique -des situations;

. assurer la dimension narrative de ce qui se passe à l'écran, soit en annonçant ce qui va suivre soit en rappelant la situation initiale;

. «caler» le téléspectateur dans le temps et l'espace de ce qui se passe par le jeu des «eux»/«vous», «nous»..., «ailleurs»/«ici», «avant»/«maintenant»...

## II - TYPES, THÉMATIQUES ET ANIMATEURS

### 1 - Les grands types de conception du divertissement et du rire

A partir du «fond commun» qui vient d'être défini, quatre grands types de conception du divertissement et du rire peuvent être distingués et sont de fait exploités -on le verra plus loin- dans l'offre actuelle d'A2 et de TF1 . Ces quatre types se caractérisent tous par une situation finale euphorique (le «plaisir») mais chacun se spécifie par la situation initiale, par la «réalité» vécue qui sert de point de départ :

- Cette situation de départ (réelle et/ou installée) est euphorique: on est bien. Pour que la situation finale résulte d'une transformation alors qu'elle-même est euphorique, il faut qu'on soit entré dans un autre univers, un autre monde, inépuisable et étonnant. Ce premier grand type de divertissement est celui de **l'émerveillement**; le téléspectateur participe alors à un univers hors du commun, bénéficie de la munificence d'un Pouvoir sans limites... C'est le monde des paillettes, des stars, du merveilleux.

- La situation de départ est au contraire, dysphorique: on est mal. Le monde est virtuellement dangereux. La situation finale, euphorique, correspond à une sauvegarde, à une mise à l'abri dont on jouit en toute conscience. Ce deuxième type est celui du **soulagement**. On rit du «malheur des autres», d'être le spectateur de situations «dans lesquelles on n'aimerait pas se trouver» mais dont on sait qu'elles existent, qu'elles pourraient ou ont pu vous arriver. C'est le monde de la peau de banane ou des cauchemars possibles.

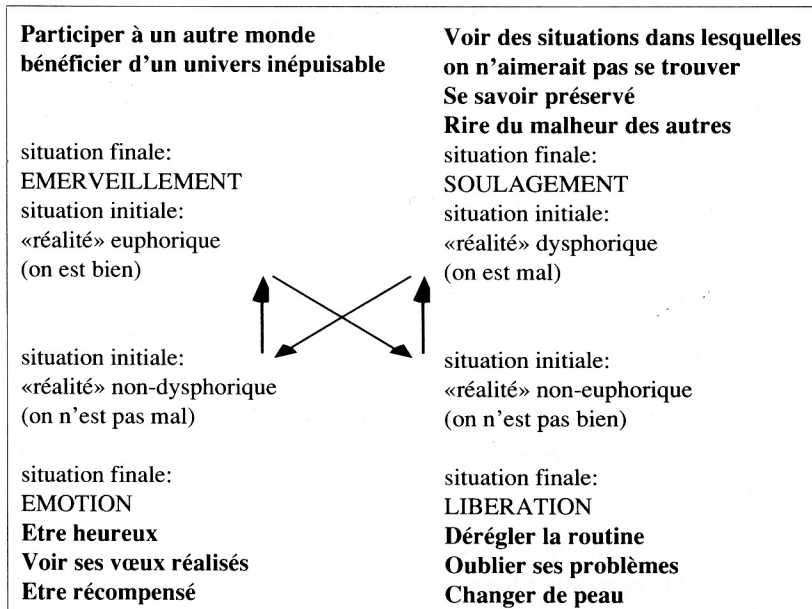
Deux autres types existent, qui peuvent être définis par la simple exploitation logique de cette opposition fondamentale des situations initiales:

• la situation de départ est non-euphorique: on n'est pas bien. La vie est morose; le quotidien pèse, du fait de la routine, des pressions et des stress. La situation finale, toujours euphorique donc, résulte d'une routine dérégulée, de conventions dénoncées ou tout simplement de l'oubli des us et des rôles convenus. Ce troisième type est celui de la **libération**. On change de peau - c'est le temps et la raison même du Carnaval- ou, version plus «idéologique», on prend ses distances avec quelque Pouvoir que ce soit (l'Ordre, la politique, le Social...).

Enfin, la situation de départ est non-dysphorique: on n'est pas mal. La vie et la réalité sont satisfaisantes; on s'estime content de son sort. La situation finale consiste alors à être pleinement heureux, à être comblé: c'est le type de **l'émotion**. Les rêves les plus secrets se réalisent; ce dont le temps (ou l'espace) vous avait séparé vous revient, vous est à nouveau présent, retrouvailles, époques revécues à travers leurs succès..

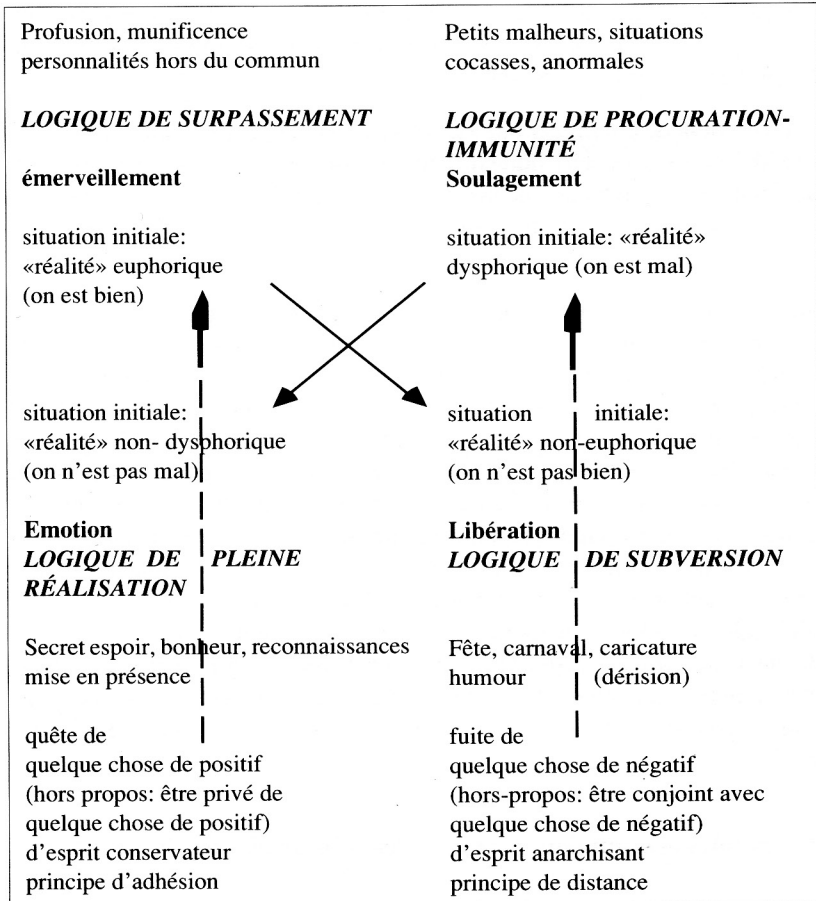
Voici comment- on peut visualiser et schématiser -sur un «carré sémiotique»- ces quatre grands types et les définir par les relations de complémentarité (flèches verticales) et de contradiction ou dénégation (flèches obliques).

### Les grandes conceptions du divertissement et du rire



## 2- Thèmes et logiques

L'un des premiers usages que l'on peut faire de cette topographie de l'offre en matière de divertissement et de rire est de corrélér chacun des types à des thèmes et à une logique qui lui est propre. C'est ce que montre le modèle ci-dessous :



Trois remarques à propos des corrélations et des dénominations que nous avons attribuées :

1. «Surpassement» est un terme peut-être trop héroïque ou héroïsant, il s'agit

ici exactement d'une intégration du téléspectateur à un monde autre, quasi-surnaturel. Quoi qu'il en soit, il ne faudrait pas comprendre «surpassement» comme un dépassement de soi, ce qui donnerait à cette logique une connotation trop volontariste et trop élitiste.

2. «Procuration-immunité» signifie que la situation initiale, dysphorique ici, est vécue par procuration -et donc identification- par le téléspectateur mais que ce dernier dispose en quelque sorte d'une immunité puisqu'il arrive, lui, à échapper aux malheurs et aux pièges, voire à être le complice de ceux qui les provoquent et les disposent.

3. Il convient de distinguer humour et dérision - et peut-être aussi ironie. Le rire libérateur, caractéristique de cette position et de ce type, ne saurait être destructeur, inquiétant, «méchant», les situations finales de l'univers du divertissement excluant qu'on puisse déboucher sur l'absurde ou le désespoir.

Surtout, on attirera l'attention sur les deux grandes logiques à l'œuvre dans cette offre: on pourrait presque parler de «philosophies» des choses ou du monde. L'émotion et l'émerveillement -types complémentaires- relèvent, en effet, d'une philosophie positive, optimiste et, relativement conservatrice: il y a des «objets» positifs dans le monde, on peut les rechercher et les obtenir. Il est d'autre part possible de se réaliser pleinement, d'être socialement reconnu ou encore d'être l'heureux bénéficiaire de quelque manne. Une telle philosophie repose sur un principe d'adhésion au monde, de valorisation des contrats, des confiances et des consensus. A l'inverse, la libération et le soulagement -autre complémentarité- relèvent d'une logique de fuite ou d'abandon d'«objets» négatifs. Leur principe commun est un principe de distance. L'esprit est ici plutôt anarchisant, en tous cas plus porté à la critique et à la malice. L'univers de la libération et du soulagement est un univers à risques pour qui vient ou s'autorise de l'univers de l'émotion et de l'émerveillement.

### **3- Les rôles des animateurs et les valeurs incarnées par la télévision**

Les quatre grands types de divertissement et de rire ne fournissent pas seulement des indications sur les philosophies induites par leurs logiques et leurs thématiques. Ils donnent aussi le «profil» des animateurs qui les incarneraient, les rôles qu'ils auraient vis-à-vis des téléspectateurs. De même, ils induisent certaines images de la télévision à partir de valeurs corrélées à ces types.

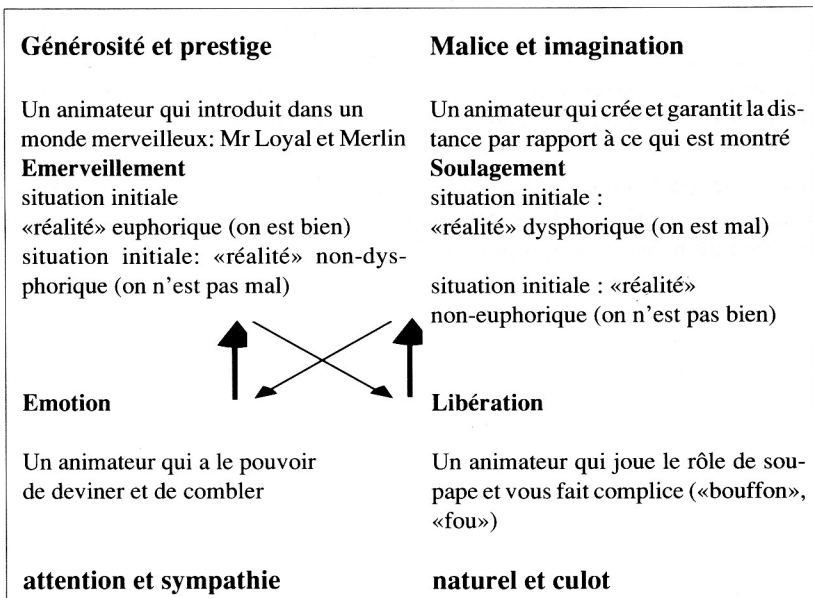
L'*émerveillement* suppose un animateur qui introduit le téléspectateur dans un monde merveilleux, entre Monsieur Loyal et Merlin l'Enchanteur; les valeurs incarnées par la télévision sont la générosité et le prestige.

La *libération*, position qui correspond à la dénégation de l'émerveillement, demande un présentateur assez proche des statuts du bouffon ou du fou, jouant le rôle de soupape par rapport aux pressions du social et capable de rendre complice le téléspectateur désireux d'oublier la morosité et l'ennui. Le naturel et le «culot» sont les valeurs incarnées par une télévision privilégiant cette position.

Le *soulagement* sera assuré par un animateur qui garantisse non seulement la distanciation du téléspectateur par rapport à ce qui est montré mais aussi la crédibilité des situations proposées. Les valeurs attribuables à une télévision concevant ce type d'émissions sont la malice et l'imagination.

Enfin, l'*émotion*, position qui correspond cette fois à la dénégation du soulagement, implique un présentateur qui ait le pouvoir de deviner vos vœux secrets et de vous combler par leur réalisation.

Ces rôles s'inscrivent naturellement sur la schématisation des grands types de divertissement télévisuels :



### **III - STRUCTURATION DE L'OFFRE**

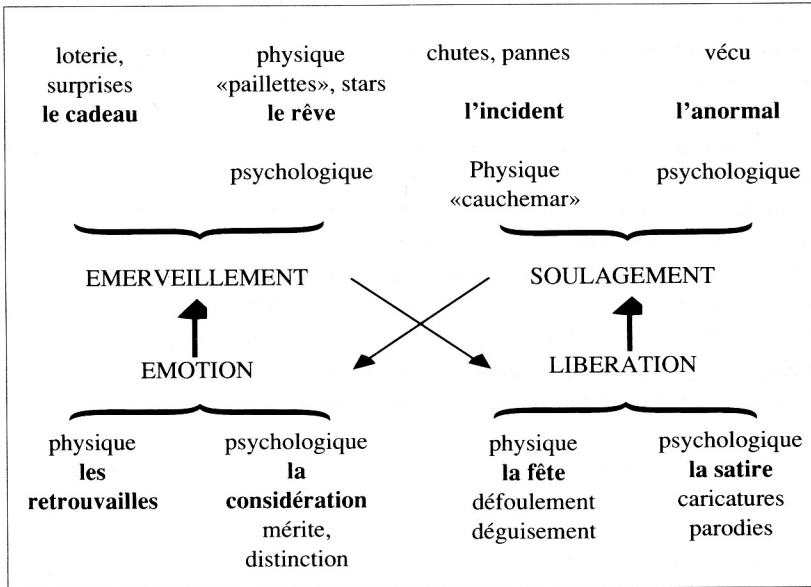
#### **1 - Les deux versions de chacun des types: une structuration de l'offre en huit positions**

Chacun des types peut accepter deux versions: l'émerveillement, la libération, le soulagement et l'émotion sont des récits qui peuvent toucher soit à la sphère du psychologique soit à la sphère du physique. Il existe donc une version plus concrète, plus matérielle, et une autre plus immatérielle, relevant davantage de l'esprit, du cognitif.

Ainsi l'émerveillement peut avoir trait à l'obtention d'un cadeau, d'une certaine somme par le biais de surprises et de loteries; il peut aussi avoir trait au rêve, à l'imaginaire: le merveilleux sera fait de paillettes, de stars... Même double aspect pour le soulagement: on peut rire du malheur physique des autres: des chutes, des pannes, des incidents et petits accidents... Le soulagement peut suivre un désarroi psychologique et cognitif: ne plus «retrouver ses marques», ne pas comprendre, voir son monde perdre sa logique. Pour l'émotion, c'est le thème de la mise en présence concrète, physique ou sensorielle, celui des retrouvailles, qui correspond à la première version; la seconde, l'immatérielle, est représentée par celui de la considération, de l'image ou du statut qui vous comble. Le bonheur est ici celui d'être reconnu. Quant à la libération, elle peut, elle aussi, être physique et concrète: c'est la fête, le carnaval; le plaisir de se déguiser et de «se défouler». Et elle peut être immatérielle, «idéologique»: c'est la satire et la distanciation gagnée vis-à-vis de la vie monotone, des conventions et des pouvoirs.

Pour chacune des conceptions du divertissement, on a donc deux versions différentes, physique et psychologique, que réalisent des motifs et des configurations thématiques particulières :





## 2 - Les émissions illustrant les huit positions: la structuration de l'offre en 1991

Une fois établie la topographie générale de l'offre télévisuelle en matière de divertissement et de rire, il est possible de structurer l'offre d'A2 et de TF1 en y disposant leurs diverses émissions.

L'*émerveillement* dans ses deux versions: «matérielle» et «immatérielle» (cadeau et rêve), est exploité respectivement par *Sacrée Soirée* et *Champs Elysées*. Par sa mise en scène (décors, tenues...), par son genre: les variétés, par sa philosophie du monde (vision positive, consensuelle...) *Sacrée Soirée* relève de l'émerveillement, et de sa version «matérielle»: la narrativité, la mise en tension de l'émission repose essentiellement sur les surprises, les cadeaux et les gains. *Champs Elysées* relève également de l'émerveillement en termes de mise en scène, de genre et de philosophie mais son univers est celui des paillettes, des stars: du rêve et de l'imaginaire. *Champs Elysées* représente ainsi la version «immatérielle» de l'émerveillement. On notera que, quoi qu'en ait dit Michel Drucker dans ses diverses présentations de *Stars 90* aux journalistes, cette nouvelle émission représente le prolongement logique, prévisible voire l'aboutissement de l'esprit de *Champs Elysées*. La différence n'est que de degré. La substitution de *Stars 90* à *Champs Elysées*

traduit d'ailleurs la logique de surenchère inhérente à ce type d'émissions, puisqu'il implique un Pouvoir munificent, dispensateur de richesses toujours plus grandes.

L'*émotion*, position complémentaire de l'émerveillement, est représentée dans sa version «matérielle» par l'émission *Avis de Recherche*. Le thème est celui des retrouvailles. Celles-ci sont physiques (d'anciens condisciples ou amis) mais aussi sensorielles (cf. l'importance du décor reconstitué à l'identique et qui est toujours l'un des premiers moments d'émotion pour l'invité). *Succès fou*, même si cette émission est présentée différemment et si elle est centrée cette fois sur des époques et non sur des personnes, procède de la même logique: la mise en présence physique, sensorielle -ici sonore- qui vous comble dans la mesure où vous ne pensiez plus devoir la revivre.

*Tous à la Une*, la nouvelle émission de P. Sabatier, garde la position de l'émotion en exploitant cette fois la version «immatérielle»: être comblé psychologiquement, recevoir la distinction, l'image, la reconnaissance auxquelles vous avez droit. On notera que les émissions de P. Sabatier reposent sur des situations ou des concepts très narratifs: (faire) raconter la vie de l'invité par ses condisciples ou amis, et par lui-même ou clore, si l'on peut dire, le récit de vie de quelqu'un par l'épisode de la reconnaissance du héros secret, fin traditionnelle de la littérature ethnopopulaire. On notera encore que les émissions de P. Sabatier exaltent, très explicitement, un certain nombre de valeurs traditionnelles: l'amitié, le travail, la générosité, la fidélité, la piété filiale, l'amour conjugal... Des valeurs traditionnelles plus intimistes, plus «à échelle humaine», que celles de Michel Drucker (la France, le génie, la pérennité des oeuvres et des gloires...).

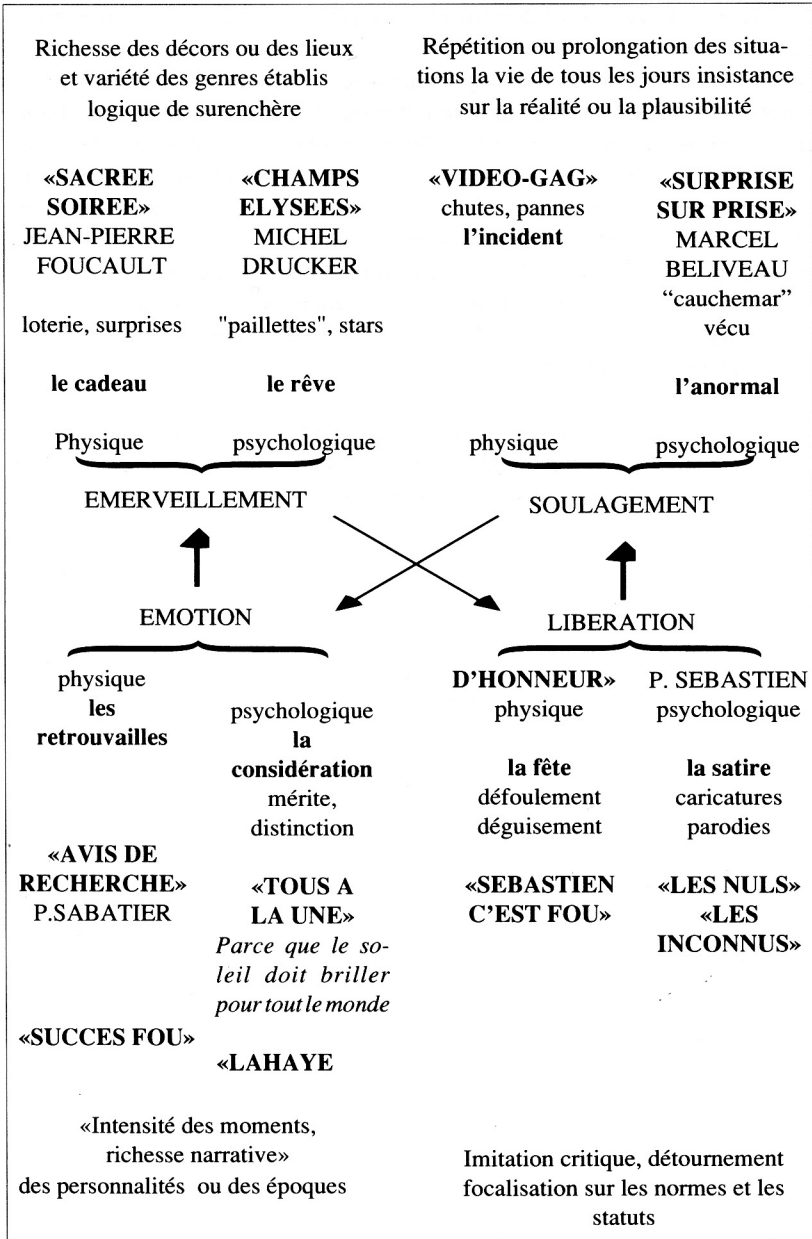
Le *soulagement* voit sa version "matérielle" physique représentée par des concepts tels que les *vidéo-gags*. Le téléspectateur assiste à des malheurs physiques auxquels il échappe mais qui auraient très bien pu lui arriver ou qui pourraient un jour lui arriver. De plus, le médium -la "vidéo d'amateur"-garantit d'emblée la crédibilité, le réalisme de ces aventures.

*Surprise sur prise* représente la version "immatérielle": l'anormal, le cauchemar vécu, la perte de la «saine logique» du monde. Là aussi, il est question de crédibilité des situations; elle est assurée cette fois par le réalisme et la cohérence des intrigues.

Quant à la *libération*, *Sébastien, c'est fou* possède toutes les caractéristiques

de la fête, de la version matérielle et physique de la libération: défolement, déguisements carnavalesques du public intégré ainsi physiquement à l'événement festif... A noter que la personnalité et l'origine professionnelle de l'animateur-qui est aussi un imitateur politique- font que l'émission exploite aussi parfois la version immatérielle de la libération: la satire. *Les Nuls* représentaient cette version immatérielle par leurs imitations critiques, leurs détournements et leurs satires. Aujourd'hui *Les Inconnus* représentent cette version mais en partie seulement: il ne s'agit que d'une critique des genres télévisuels, c'est-à-dire de la seule parodie. D'autres aspects possibles de la même version, tels que la satire des comportements sociaux ou des idéologies dominantes, ont pu ou peuvent être incarnés par des comiques ou humoristes tels que Coluche ou Bigard.

Voici donc comment on peut représenter synthétiquement l'offre actuelle en matière de divertissement et de rire. Les émissions que nous venons d'évoquer illustrent les huit positionnements que l'analyse nous a permis de dégager :

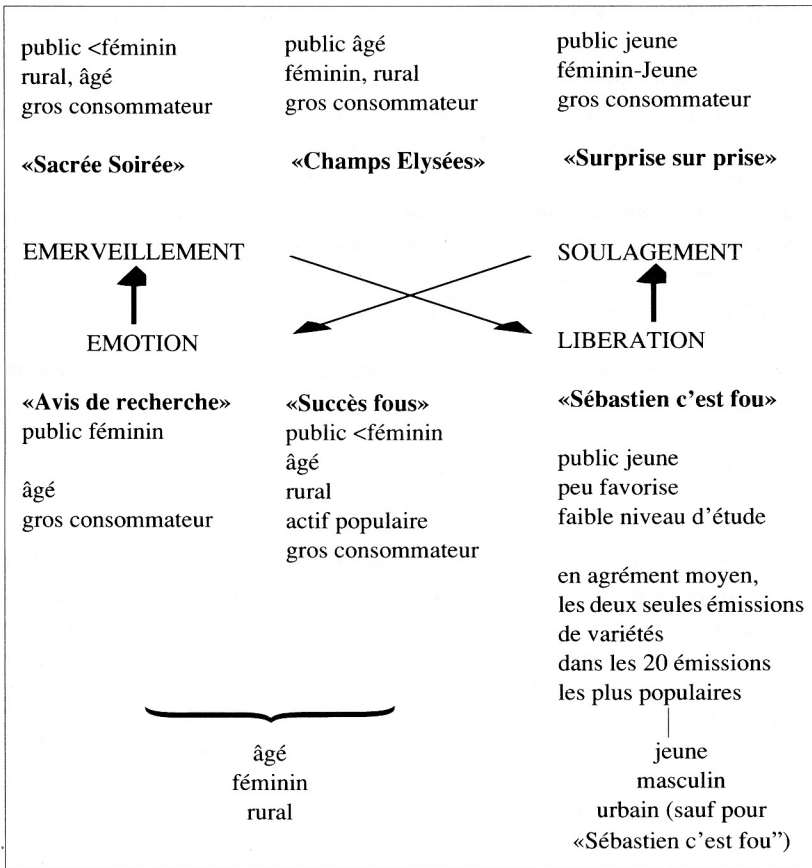


### 3 - Structuration de l'offre et sociologie possible des agréments

A partir du moment où ces émissions ont été disposées sur la topographie des divertissements et des rires et dans la mesure où l'on prend en compte les résultats des études *Relations TV*, il est possible d'observer une certaine corrélation entre les positions et les types d'une part et les caractéristiques des publics appréciant ces émissions d'autre part. La caractérisation sociologique de leurs agréments respectifs montre en effet que des catégories d'âge, de sexe et d'habitat - sinon de consommation- peuvent être corrélées avec les deux grandes complémentarités des types d'émissions:

- à l'*émerveillement* et à l'*émotion* correspond un public plutôt âgé, féminin et rural;
- à la *libération* et au *soulagement* correspond un public plus jeune, masculin et urbain.

On notera aussi qu'en agrément moyen les deux seules émissions de variétés qui se trouvent dans les vingt émissions les plus populaires sont *Sébastien c'est fou* et *Surprise sur prise*, c'est-à-dire les deux émissions représentant la complémentarité libération-soulagement, celle de la distanciation critique vis-à-vis d'un Pouvoir transcendant ou munificent ou vis-à-vis d'une consensualité systématique.



## CONCLUSION

La topographie des divertissements nous a permis de dégager quatre grandes formes élémentaires du rire, la libération et le soulagement connaissant chacun deux versions. Ces quatre formes ne sont pas étrangères à l'esprit des téléspectateurs qui disent pouvoir rire des «maladroits» (soulagement-physique: l'incident) des «naïfs» (soulagement-psychologique: l'anormal), des «coincés» (libération - physique: la fête), des «petits bourgeois» (libération - psychologique : la satire). Elles peuvent aussi, naturellement, coexister dans une seule manifestation. Ainsi, par exemple, le concept même de *Profession comique* (qui est d'ordre anthologique) fait que cette série peut recouvrir les quatre formes du rire, selon la personnalité du comique invité. Coluche, au

centre d'une émission, fera de celle-ci une exploitation du genre «satire» (libération "idéologique"). En revanche, une émission centrée sur A. Maccione exploitera le genre de la «libération fête» . P. Richard, de son côté, incarne, ou a incarné longtemps, le «maladroit» : une émission centrée sur son travail comique exploitera le genre de l'incident, du «soulagement-physique»...

A travers les relations qui aident à les définir réciproquement, les rôles-types qui les caractérisent et les thématiques qui les illustrent, les différentes conceptions du rire et du divertissement permettent de structurer l'offre télévisuelle française en 1991. Tel était l'objectif premier de notre analyse. Comme instrument socio-sémiotique, elle peut également servir de grille de lecture pour interpréter le discours des responsables de chaîne. Et, plus largement enfin, au-delà du caractère inévitablement daté du corpus de référence, elle peut permettre de pressentir des évolutions, voire d'anticiper les stratégies sociales du divertissement (au moyen d'une analyse sociologique, issue de sondages portant sur l'agrément, corrélée à l'analyse sémiotique, qui construit déductivement ses modèles). Elle illustre en tout cas la complexité croissante d'un domaine où la recherche typologique, encore embryonnaire, sera appelée à se développer si la culture du divertissement devient, comme on est tenté parfois de le penser, une «forme de vie».





# LES MOTS POUR LE RIRE : UNE MIMOLOGIQUE ?

Dominique BERTRAND\*

Quelques mois après le célèbre essai de Bergson<sup>1</sup> paraissait *Le Rire et les exilarants*, traité médical signé du Docteur Raulin<sup>2</sup>. Cet ouvrage, à la carrière infiniment moins prestigieuse que le premier, fit néanmoins autorité en son temps parmi les esprits curieux de résoudre l'énigme du rire : l'anglais James Sully, dans son *Essai sur le rire*<sup>3</sup>, se réfère à Raulin autant qu'à Bergson.

Compilateur acharné, Raulin multiplie les références, et présente, en guise d'introduction, une véritable chronologie des études sur le rire. Adoptant résolument la perspective médicale, il célèbre les progrès "inouïs" accomplis par le XIX<sup>ème</sup> siècle en matière d'analyse du rire, et il souligne en particulier l'apport précieux de la myologie et de l'anatomie comparée. Raulin se pose par ailleurs en adepte enthousiaste de la nouvelle technique photographique. Il réutilise les daguerréotypes réalisés par le Docteur Duchenne pour le *Mécanisme de la physiologie humaine*<sup>4</sup> : destinés à pallier les insuffisances de l'observation directe, ces instantanés restituent des mouvements physiologiques simulés au moyen d'une électrisation expérimentale des muscles de la face.

Cet ancien élève de L'Ecole Nationale du Louvre introduit aussi nombre de reproductions d'œuvres d'art, structurant son traité autour d'une dialectique texte/image<sup>5</sup>. L'œuvre illustre la fécondité des échanges entre la médecine et les arts au XIX<sup>ème</sup> siècle. Convaincu, comme Charcot, que le médecin apporte des bases scientifiques pour la création artistique, Raulin se propose d'offrir des principes sûrs pour représenter le rire<sup>6</sup>.

La "séméiologie" du rire, qui occupe une volumineuse troisième partie, correspond, de l'aveu même de Raulin, à son projet original, confirmant le caractère obligé de la référence au pathologique en cette fin de siècle<sup>7</sup>. Raulin introduit dès sa page de titre une citation baudelairienne qui confère au rire le statut d'indice déchiffirable : « Le rire n'est qu'une expression, un symptôme, un diagnostic »<sup>8</sup>.

\* Université de Provence.

Mais par-delà la sémiologie médicale, le déploiement des analogies entre rire et langage et la place des métaphores linguistiques induisent une formidable rêverie mimologique articulée à l'obsession du visuel qui caractérise le traité.

### **Du rire comme langage**

Un des postulats fondamentaux des études sur la physionomie assimile l'expression à un langage. Au XIX<sup>ème</sup> siècle, on se plaît à filer l'opposition traditionnelle entre les langues conventionnelles et le langage naturel supposé universel<sup>9</sup>. Celui-ci est en fait tributaire des signes arbitraires puisque l'expression, pour être explicite, requiert une traduction verbale : « le sourire (...) est une parole silencieuse que nous pouvons traduire par des mots »<sup>10</sup>. Autre paradoxe, la langue naturelle, pratiquée par tous, n'est parfaitement déchiffrable que par le seul spécialiste : « le physiognomoniste connaît seul les caractères d'une langue que tous les hommes parlent avec la même éloquence ». Raulin complique l'opposition de la nature et de la convention, en notant que chez l'enfant, le rire manifeste très tôt « l'invention et l'initiative personnelle ; il est comme la première note joyeuse du langage naturel et devient un essai de langage artificiel lorsqu'il s'y mêle une intention »<sup>11</sup>. Le rire relève ainsi d'une sémiotique mixte.

### **De la phonétique à la mimologie**

Raulin approfondit les analogies entre le rire et le langage. Hanté par le modèle de la "grammaire", il s'applique à une étude du mécanisme phonétique du rire, transposant les méthodes de la *Grammaire comparée des Langues indoeuropéennes* de F. Bopp (1866-1874), traduite en France par M. Bréal. Reprenant l'idée du développement de la langue originelle à partir d'une simple voyelle et d'une combinaison de racines monosyllabiques, Raulin considère que le "i" forme la voyelle de base du rire. Il se fonde en fait sur des considérations présentes dans tous les traités de physionomie de l'époque : en effet, à la suite du physiologiste Haller<sup>12</sup>, on a appris à distinguer le "ha-ha" ou "ho-ho" viril du "hi-hi", dévolu au sexe faible et à l'enfance : la tradition associant le rire aux femmes et aux enfants, il paraissait logique que le "i" fût l'onomatopée rieuse<sup>13</sup>.

Raulin ajoute des considérations articulatoires pour justifier l'affinité essentielle du rire et du i : « la bouche, au moment de l'émission de l'i a un aspect très caractéristique : elle prend l'expression du sourire ou du rire, autrement dit, ce son vu correspond au geste labial du rire »<sup>14</sup>. Il applique ce même

principe de similitudes articulatoires lorsqu'il analyse le système de combinaisons consonantiques dans les racines sanscrites "smi" et "pri" signifiant le rire et la joie : «l's et l'm, le p et l'r correspondant d'ailleurs aux quatre dispositions labiales du rire ; deux d'entre elles étant, par surcroît, des explosives, produites par le souffle expiré, et s'accompagnant d'une légère diduction des commissures avec vibration des ailes du nez»<sup>15</sup> La désignation du rire emprunte ainsi des sonorités qui, dans leur processus d'émission même, reproduisent sur l'ensemble de la physionomie le mouvement du rire. Comme si, en sanscrit, on ne pouvait dire le rire sans l'esquisser, les mots miment physiologiquement le geste. De la grammaire comparée, Raulin glisse ainsi vers la vieille rêverie cratylienne<sup>16</sup>.

Le rire, dans la conception physiologique de Raulin, semble avoir vocation privilégiée à la désignation mimologique : l'onomatopéisme des désignations du rire prend appui sur le caractère vocal du phénomène ; quant à l'idée que le langage est "une sorte de mimique articulatoire"<sup>17</sup>, dans la lignée du *Traité de la formation des langues* du Président de Brosses (1765), elle hante l'analyse de la parfaite concordance articulatoire entre le rire et les mots qui le désignent en sanscrit. A un troisième niveau, où les exemples du français abondent, les désignations métaphoriques du rire avèrent une parfaite adéquation visuelle avec l'expression naturelle.

### **Métaphores et triomphe de l'icône**

L'affinité du langage gestuel avec la métaphore constitue un postulat implicite, hérité de P. Gratiolet<sup>18</sup>. Raulin entreprend de rendre compte des métaphores du rire, sans jamais soupçonner que le langage puisse être un obstacle scientifique à la manière de son contemporain L. Philbert qui suggérerait de "démonétiser" les "singulières métaphores" dont on usait autrefois pour les passions<sup>19</sup>. Au contraire, Raulin décèle dans les expressions imagées une représentation réaliste des mouvements du corps et de la physionomie du rieur : «on tombe de rire à terre. Cet effet possible est devenu une métaphore mimique»<sup>20</sup>. Une ambiguïté apparaît cependant dans cette logique mimétique. C'est l'expression qui paraît en effet se modeler sur les métaphores linguistiques : «On dit aussi se rouler...On dit encore se tordre de rire. Et c'est pourquoi la joie se traduit par des mouvements de sauts, de courses, de gesticulation, des mouvements expiratoires spasmodiques, des rires, des cris»<sup>21</sup>.

Qu'est-ce qui prime : l'expression ou l'expression linguistique ? En fait,

Raulin tend à assigner au langage une origine physiologique. Selon lui, «le mot s'accorde toujours aux phénomènes organiques du rire», et il explique ainsi des étymologies complexes, comme le grec « gélaô » dont la racine signifie “briller”, conformément à l'aspect des yeux rieurs, ou encore le latin «ridere ... par allusion aux rides et sillons du masque de la joie»<sup>22</sup>. Ce type de logique étymologique met en œuvre une ressemblance entre signifiés référée à un substrat iconique.

La métaphore du rire apparaît comme une figure de figure. Ce terme de métaphore, utilisé à plusieurs reprises par Raulin, peut être jugé impropre au vu d'une définition rigoureuse de cette figure : dans les exemples cités, nulle comparaison implicite, nul passage d'un sens à un autre qui se fonderait sur «une impression ou une interprétation demandant à être trouvée sinon revécue par le lecteur»<sup>23</sup>. Il s'agit plutôt d'une description vive et énergique, rappelant l'hypotypose. Plus simplement, on pourrait parler d'images visuelles.

L'iconique est véritablement pour Raulin la source de l'expression. Ce n'est pas un hasard si son traité fait une part si importante aux images proprement dites. Il reprend la perspective qui fait du langage une peinture. Les étymologies qu'il retient sont celles qui rendent compte d'une transposition iconique : «Le rire dit sardonique a été appelé cynique quand il rappelle la face excitée du chien montrant ses dents»<sup>24</sup>.

Ce primat de l'image correspond à une volonté d'articuler le visible et l'énonçable, selon une obsession du savoir physiognomique qui a toujours entrecroisé le dire et le voir. Mais le plus remarquable chez Raulin est qu'il trouve dans les désignations métaphoriques traditionnelles du rire la confirmation d'observations scientifiques appuyées sur les techniques d'expérimentation modernes. La révolution de la vision photographique vient corroborer la logique mimétique du langage : ainsi, la mise en évidence, au moyen des clichés de Duchenne, du mouvement de l'œil comme critère du vrai rire, confirme-t-elle les notations archaïques d'expressions frelatées telles que “rire de la bouche”, ou “rire des lèvres»<sup>25</sup>.

Pourtant cette adéquation du langage et du référent semble avoir quelque lien avec la nouvelle illusion qui accompagne l'expansion de la photographie : celle de la «consubstantialité de l'image et de la réalité»<sup>26</sup>. Les métaphores que mentionne Raulin sont elles-même conçues sur le mode de la photographie, représentation qui ne soupçonne pas son propre travail d'écran, de dif-

fraction, et qui se donne naïvement comme reflet du réel. Ce sont de pseudo-métaphores qui s'offrent comme ressemblance directe, éludant le travail de la ressemblance mis en évidence par P. Ricœur à propos de l'énoncé métaphorique<sup>27</sup>.

La rêverie sur le vocalisme rieur, le plaisir d'une exploration des mots pour le rire correspondent à des moments où le texte échappe à son projet initial. Si cette science comporte quelques faiblesses épistémologiques, le véritable mérite de Raulin est ailleurs. Il rend à son insu un éclatant hommage à l'imagination, aux artistes et à ce fonds d'expressions savoureuses dont nous disposons pour dire le rire, un fonds illimité en outre si l'on y adjoint des créations poétiques trop négligées jusqu'à ce jour<sup>28</sup>.

1. *Le Rire* est paru dans la *Revue de Paris* dès 1899 (en trois articles échelonnés du 1er février au 1er mars).
2. Paris, J.-B. Baillière et fils, 1900.
3. Traduit en français en 1904.
4. Paris, Veuve J. Renouard, 1862.
5. Il s'agit d'un « iconotexte », pour reprendre le néologisme forgé par Michael Nerlich, la composante textuelle s'y avérant indissociable de l'image (cf. notre contribution au colloque *Iconotextes* à l'Université de Clermont-Ferrand en mars 1988 : « *Le Rire et les exhalants du Docteur Raulin, un iconotexte expérimental* », Ophrys, 1990).
6. Semblable préoccupation se situe dans la filiation directe de la physionomie de J.G. Lavater, qui se proposait aussi d'éclairer à la fois la médecine et les arts visant à reproduire avec exactitude l'expression humaine.
7. L'insertion du rire dans une herméneutique médicale est devenue un topos : cf. le poème en forme d'énigme que Richepin intitule *Diagnostic (Les Blasphèmes)*, Paris, 1913).
8. *De l'essence du Rire*, Paris, 1855 ; in *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1968, p. 372. Raulin a tronqué la citation, éludant l'interrogation métaphysique quelque peu ironique qui suit : « Symptôme de quoi ? Voilà la question. »
9. Cf. P. Gratiolet, *De la Physionomie et des mouvements d'expression*, Paris, Hetzel, 1865.
10. Schack, *La physionomie chez l'homme et chez les animaux*, Paris, Baillière et fils, 1887, p. 126.
11. Op. cit., p. 78.
12. Auteur d'*Elementa Physiologiae*, Lausanne, 1757-1766.
13. Cf. P. Gratiolet : « comme le rire est plus habituel aux femmes et aux enfants qu'aux hommes, il est naturel que le nom onomatopéique du rire soit hi » (op. cit., p. 115)
14. Op. cit. p. 60.

15 Ibid., p.61.

16. A contre-courant puisque Genette montre comment l'essor de la grammaire comparée a entraîné le déclin des thèses mimologiques.

17. *Op. cit.*, p. 89.

18. Celui-ci note que Diderot, dans sa *Lettre sur les sourds et les muets*, avait perçu la démarche métaphorique à l'œuvre sous les gestes. Il ajoute que «ces métaphores spontanées du geste sont traduites instinctivement chez l'homme dans les métaphores similaires du langage».

19. *De l'Esprit, du Comique, du Rire*, Paris, Jules Claye, 1876, p. 245.

20. *Op. cit.*, p. 31..

21. Ibid.

22. Ibid., p. 62.

23. Cf. *Gradus*, p. 286.

24. *Op. cit.*, p. 149.

25. Expressions attestées dans les *Curiosités Françaises* d'Antoine Oudin.

26. Cf. A. Reboullet, *L'Empire de la Photographie*, Paris, Sycomore, 1982, p. 38.

27. La ressemblance, aux yeux de P. Ricœur, «n'est pas seulement ce que l'énoncé métaphorique construit, mais ce qui guide et produit cet énoncé.» *La Métaphore Vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 245.

28. Cf. à ce propos l'étude de C. Moncelet «Les mots pour le rire», in *Lendemain*, 1989, n°1.

# LA PHÉNOMÉNOLOGIE DU RIRE

Léonid KARASSEV\*

Le problème du rire est celui du langage utilisé quand on en parle. Vivant et hétéromorphe, le rire se détruit immédiatement et se réduit à néant dès qu'on a recourt aux clichés scientifiques et à la description dite austère. Il y a une interdépendance directe entre les deux. Cela fait penser au texte littéraire qui ne connaît pas la fameuse distinction entre le «comment» et le «quoi», parce que le «comment» y est précisément le «quoi».

Cela nous épargne-t-il pour autant d'analyser le rire ? Point du tout. C'est que l'analyse ne doit pas tuer le rire, ce qui - hélas ! - est arrivé plus d'une fois lorsque la pensée scientifique dissèque pour découvrir, percer le mystère du rire, elle perd alors tout sens et toute attraction, car le rire, calculé et mesuré, ne présente plus aucun intérêt.

Le rire ressemble à un ballon. Il peut rouler partout et on le voit sous tous les angles, on le décrit comme on veut. Ce n'est pas un hasard si le rire, essence même de la perception du monde par l'homme, a engendré tant d'hypothèses et tant d'analyses produites par les mains de divers écrivains philosophes et culturologues -, aussi différents qu'Aristote et Jean «la Bouche d'or», Spencer et Bergson, Bakhtine et Propp.

Le rire exige beaucoup de la langue utilisée lorsqu'on parle de lui. Il est, lui-même, un langage, une mosaïque composée à partir de diverses langues. Le rire nous les propose au choix, on y recourt, à l'une, puis à une autre, par besoin ou en raison de caprices mystérieux du rire.

Ces observations constituent une tentative d'approche quelque peu insolite du rire. Si l'on comprend par phénoménologie toute description dont l'objet est le monde des sensations et des visions personnelles, on pourrait qualifier cette description-ci de phénoménologique. Elle ne prétend pas être la pure vérité. Loin de barrer la route à d'autres phénoménologies, psychologies et mythologies possibles, elle permet leur apparition qu'elle provoque en engendrant de nouveaux sens liés entre eux.

\* Université de Moscou.

Le rire est le dynamisme même. Son drame est celui du mouvement : la naissance et la mort. A peine apparu, le rire n'a qu'une vie éphémère, et voilà qu'il part, qu'il disparaît sous la pression de notre souhait initial de tranquillité et de notre penchant pour l'habitude et la pérennité.

Le sujet du drame a besoin de personnages. Aussi ne peut-on se passer du langage propre à la métaphysique théâtralisée. Le rire doit devenir un personnage et faire partie d'un drame, il s'éloigne de son « maître » pour pouvoir d'abord jouer avec lui, pour l'abandonner ensuite, fatigué par son caractère rétrograde, jusqu'à la prochaine fois, quand il y aura un besoin urgent de lui. Moi et mon rire, tels sont les personnages du drame qui les réunit sous un toit unique ou les oppose l'un à l'autre. Dans la vie quotidienne, le rire rompt le cours habituel des choses, en unissant parfois ce qu'il est impossible de réunir.

Devrait-on faire pareil pour commencer à comprendre le rire ? Le bas parle du haut, l'extérieur - de l'intérieur, la cause - de la conséquence, le particulier - du général, et cela se répète, mais dans le sens inverse. Le pressentiment du rire qui ne dure qu'un instant, ressemble à la chute de la surface, qui vient de paraître immuable, dans le vide. Le rire, furtif, ouvre une trappe secrète et s'y cache, non loin de la surface, pour me saisir au dernier moment et m'amener sur un sol solide. Une courte expiration qui précède le rire symbolise le refus du monde. Je pousse hors de moi le volume qui doit être remplacé par quelque chose d'autre et qui n'est pas né dans mon for intérieur, mais qui est venu du dehors. Cette expiration est une illusion d'un pas qui n'est pas fait parce qu'il ne trouve pas son appui. A partir de ce moment, je suis sous l'emprise du rire. Je tombe précipitamment dans le puits sans connaître les conséquences de ma chute. Sans avoir le temps de comprendre ce qui se passe, je m'immobilise. La force, qui agit à l'intérieur du puits, freine petit à petit mon vol et me repousse énergiquement vers le haut. C'est alors que je constate que l'aventure n'était autre chose qu'une plaisanterie, un songe, une illusion. Et même davantage : rien ne s'est passé. Soulagé, je m'affaisse sur le sol : tout sera comme auparavant, la vie, que je connais si bien, continue.

Cependant ma quiétude est troublée : au moment où j'ai failli toucher la surface, le sol, tel une scène, se retourne et voilà que je vois sous mes pieds cette trappe perfide. Elle est tout près de moi. Je vais toucher sa porte qui a l'air si solide mais qui, il y a une seconde, était mobile et par laquelle je suis tombé dans le puits. Mais je n'oublie pas ce qu'il y avait après ma chute : rien - le retour, un léger évanouissement, la prise de conscience du fait qu'en



réalité rien ne s'est passé... C'est pourquoi je ne crois plus pouvoir m'effondrer pour de bon. J'ai compris que la trappe n'existait pas. Il serait plus juste de dire que j'y crois tant que j'y suis, mais je l'oublie tout de suite, dès qu'une force cachée présage d'un rire qui commence - retient mon vol et me repousse dehors. Je ne crois donc pas que cette trappe existe en réalité. Ce n'est qu'un dessin sur la surface qui, comme je le comprends maintenant, représente une scène qu'on regarde à travers un verre convexe, tant ses limites sont proches et vagues.

Je ne crois pas que cette trappe existe en réalité. Mais j'y tombe encore une fois. J'y tombe sans y croire jusqu'à ce que ma chute se prolonge trop et je commence à douter que tout cela soit réel; mon calme est troublé. Et juste à ce moment je sens qu'une force énergétique me fait sauter en haut.

Deux fois trompé et deux fois pardonné, je suis livré au pouvoir de ce rythme, de ce mouvement que les hommes pourraient qualifier de fou rire. Mais je ne me sens pas disposé à rire, vu la méthode de description que j'utilise. Le rire, au sens habituel de ce mot, n'existe pas pour moi. Je ne peux que suivre une autre forme de son existence que j'essaie de décrire en termes de sujets élémentaires et de perceptions qui, en principe, ne sont pas propres au rire. Le rire me possède. Il dispose de tout mon être, je deviens une chose, je perds ma définition et ma personnalité. Le rire me lance en l'air comme si j'étais un ballon, et je refais maintes fois le même trajet étrange : je tombe dans une trappe qui se trouve sur la scène et je remonte en haut. Je tombe dans un vide imaginaire, chaque fois inattendu, mais que je connais déjà, je doute que je puisse en sortir mais chaque fois je retrouve de la force pour reprendre ma position initiale, je me rends toujours compte de son caractère provisoire et complètement éphémère.

C'est donc un ballon qui saute sur la scène et tombe dans cette trappe cachée, pour en sortir d'un bond serré entre deux espaces sombres et pleins de spectateurs : il se trouve que ces sauts se font devant ceux que je ne réussis pas à voir. A un moment donné, j'ai l'impression que tout cela se passe dans ma tête (mais pas au sens kantien du mot - espace existant réellement et situé derrière les yeux), dans un espace conventionnel mais toutefois lié, je ne sais pas comment, à un volume réel qui englobe tout mon monde intérieur et, dans un certain sens, extérieur. Le ballon du rire saute entre les deux hémisphères du cerveau, les taquinant car étant inaccessible et indépendant : le discours et l'émotion ne sont pas en mesure d'expliquer les raisons de ce mouvement monotone et rythmé qui s'affaiblit et s'amortit petit à petit.

La douceur de la chute accompagnée d'une sensation préliminaire de salut, un sursaut et une nouvelle chute grosse d'un nouveau sursaut salutaire - telle est la collision du rire qui devient un sujet capable de procéder à une introspection.

Cette collision, ces mouvements d'un personnage impersonnel ont tout : à commencer par une extase profonde et l'horreur devant la chute dans le néant-jusqu'à un léger fond intellectuel qui suggère que tout ce qui se passe n'est autre chose qu'une plaisanterie ou une illusion. Le contraste entre la sensation de la plénitude et de l'ouverture étourdissante de la vie au moment du rire et, en quelque sorte, la faiblesse d'esprit et l'impuissance qui viennent immédiatement après que le rire me quitte, est frappant et presque inexplicable. Je reprends haleine après le paroxysme du rire et, avec méfiance, je reviens mentalement en arrière, je tâche de comprendre quelle est cette force qui vient de faire sursauter mon corps et d'aveugler ma raison ? Qu'est-ce qu'il y avait de véritablement drôle puisqu'un instant après, il n'en reste plus rien, quoique je n'aie pas disparu et je me rappelle toujours l'histoire qui a provoqué mon fou rire ?

Quand je commence à rire, imperceptiblement, je change mon point de vue sur le monde. Ma position devient double par principe, je ne réussis à me fixer à aucun des pôles qui me paraissaient inébranlables. Mon impuissance consolide cette force qui joue avec moi, en retournant mon monde habituel sens dessus-dessous.

L'énergie du rire ne m'appartient pas. Elle vient du dehors, elle a existé avant que j'aie découvert sa présence en moi. Aussi ne pourrait-on pas dire que je provoque mon rire en l'excitant en moi ou que quelque chose le fait.

Le rire s'empare de moi mais sa force afflue par une voie tierce: tandis que moi et l'objet qui a provoqué le rire sont toujours présents sans bouger, le rire revient et repart sans demander la permission ni sans prévenir.

Le mieux que je puisse faire c'est d'accomplir le rire.

Cet étonnant hoquet de rire dure jusqu'à ce que le retour à la situation initiale, qui a suscité le rire, me donne à croire que le spasme, auquel je me suis adonné avec autant de légèreté, n'a plus de sens. Et pourtant, je ne cesse de rire, tandis que le rire finit de vivre en moi. Sa propre monotonie le fatigue et il disparaît aussi subitement qu'il est apparu.

Mon analyse rétrospective ne me donne pas grand'chose. Je sens être une marionnette, je vois que j'ai pris part à un événement que je n'avais ni perçu, ni organisé. J'ai accompli des oscillations entre deux pôles, dont l'un me persuadait d'une chose, tandis que l'autre - du contraire : c'est là que réside la puissance du rire, sa capacité de soutenir ma tension sans aucun effort de ma part.

Comment cette impulsion de rire est-elle conservée ? Grâce à sa perte constante : le rire comprend une pulsation qui possède «un secret». Seuls ses paroxysmes, ses points extatiques sont perçus et retenus, par contre ses vides et ses crevasses ne sont pas perçus, comme s'ils n'existaient pas. Le ridicule ne fait rire qu'un instant. Ensuite vient une rapide ou lente diminution, un recul, une prostration, l'indifférence à l'égard de ce qui se passe.

Les «spasmes» du rire qui se répètent régulièrement, avec un vigoureux effort indépendant de moi, me font revenir à la situation initiale et revivre le comique comme pour la première fois. Ces répétitions ne sont pas toutefois constantes : elles font penser à un ressort élastique dont le mouvement s'arrête sous la charge d'un poids. Finalement, il devient évident qu'on était trompé et les oscillations s'arrêtent. Le rire disparaît et, perplexe, j'essaie de comprendre ce qui l'a provoqué.

Rien de plus inutile que d'essayer de comprendre le fonctionnement du mécanisme du rire, les idées, les images et leur succession qui l'ont suscité. Même si j'y parviens, je m'arrête devant une limite qui me permet de voir que tout ce que j'ai compris n'est qu'une illusion mentale, qui n'a rien à voir avec un véritable mystère du rire. C'est la même chose que de se représenter deux lames bien aiguisées qui se croisent. La première sensation provoquée par cette image, c'est une profonde aversion, un frisson psychologique qui passe à l'idée que l'image est réelle. Toutefois, un petit effort mental suffit pour comprendre que l'image est fausse. Même davantage : il ne s'agit pas d'une image au sens propre de ce terme, c'est-à-dire d'une image visible et visuelle. On ne saurait pas la représenter ni la voir : les tranchants ne pourraient pas se scier en même temps, l'un resterait forcément immobile ou les deux glisseraient l'un sur l'autre.

Cela devient évident après l'analyse qui n'élimine tout de même pas ce premier frémissement psychologique devant cette image qui, comme on vient de démontrer, est inimaginable. Il suffit de se faire une illusion qu'on voit quelque chose, et l'esprit, qui croit le mirage, renonce à l'examen qui

prouverait immédiatement que l'image telle qu'elle n'existe pas. Pourtant, cette image invisible et imperceptible produit son effet et engendre une sensation aussi vive que celle provoquée par un fait réel.

La même chose se passe avec le rire : une analyse qui s'effectue, instantanée et imperceptible, élimine et démentit la première sensation qui était à l'origine du rire, sans pour autant l'affaiblir. Et pour cette raison, quelques secondes plus tard, elle est prête à m'éblouir et à faire éprouver la chute dans le gouffre de l'alogisme. Le sens du comique qui, vu de près, ne supporte pas de critique élémentaire, survit facilement et roule la raison prête à se laisser tromper de nouveau. L'esprit, qui se rend compte que la situation qui l'a interloqué est fort simple, n'est tout de même pas en mesure de la surmonter. Cette simplicité n'est pas à comprendre. Evidente comme le secret de polichinelle, elle reste énigmatique pour celui qui rit et qui fait de nouveaux efforts pour la comprendre.

Chaque fois que je ris, je fais un effort intellectuel qui pourrait détruire cette illusion « chatouillant » mon esprit. Mais se heurtant à un vide, je perds le contrôle de moi-même et je me sens inondé du flux libéré et fantasque d'une joie inconcevable qui me prive de raison mais qui est à la fois pénétrée d'une énergie intellectuelle et qui me fait accomplir un éternel rituel universel de rire.

Cette image, comme d'ailleurs les descriptions « scientifiques », a beaucoup de contradictions. Mais elle a un avantage inappréciable : elle réunit le repos et le mouvement, le début et la fin, elle unit les extrémités avec lesquelles elle joue, en les déplaçant et en les transformant.

Cette contradiction n'est pas tellement le résultat d'une pensée négligente mais la concession à la vie elle-même. Un rire dynamique, pulsatif, « protéiste » - si l'on use l'expression de Jean Paul -, initialement contradictoire, provoque le type de description qui correspond à son esprit et qui pourrait conserver une parcelle de vie. C'est un enjeu qui n'est pas à gagner, mais il est aussi évident qu'il n'y a pas d'autre voie, si l'on veut être dialectique « jusqu'au bout » : il reste à constater, après les antinomistes, que la description la plus impressionnante d'une chose est celle qui contient à la fois l'affirmation et sa négation.

Ce principe, s'il n'est pas, certes, poussé à l'absurde, peut nous guider en animant le schéma qui nous sert à représenter le monde inexprimable. On en

est mécontent mais on comprend tout de même que sans lui on ne pourrait faire un pas.

Telle était la voie suivie par Bergson qui a laissé une des meilleures analyses psychologique du rire. Il l'a décrit en profitant de tout un jeu d'antinomies qui, seules, ont réussi à retenir dans le cadre de l'analyse cette matière furtive, éphémère et taquinante qui constitue le rire.

Le rire est un produit de l'indifférence et de la quiétude qui est à la fois une des plus fortes émotions ayant une «portée sociale» bien exprimée. Le rire est un enfant de l'intellect qui est en même temps inconscient et irréfléchi dans ses origines. Le rire est un parent de l'esthétique mais il dépasse ses limites. Le rire est lié au mal, mais il est aussi le bien et il fait don du bien. Bergson l'a exprimé d'une façon plus âpre encore. Disant que le rire est un mal, il a bousculé l'édifice qu'il avait construit en reprenant les paroles cent fois répétées avant lui.

En fait, le rire ne peut pas servir de source au mal, quoique son contact permanent et régulier avec le mal puisse provoquer une telle illusion. L'un est pris pour l'autre : le voisinage pour l'essence. On procède le plus souvent inconsciemment à ce transfert métonymique sans se donner la peine de comprendre le jugement .

Dire que le rire est la cause du mal signifie ne rien y comprendre : le rendre responsable de ce dont il n'est pas coupable. Le rire porte le sceau de malédiction car depuis longtemps il est soupçonné d'être lié au Démon. La logique du raisonnement était simple à charmer sans engendrer de doutes. Le pôle du bien ne doit rien contenir qui puisse nuire à sa lumière et le mettre en doute. Le rire, qui conviendrait le mieux pour être le symbole du bien (tel qu'il était considéré dans le monde archaïque), en a été chassé car soupçonné d'avoir des liens avec le mal.

Il est vrai que ce lien existait, mais comment était-il ? L'opposition au mal n'était pas à la surface, il fallait la découvrir, tandis que le lien avec lui était apparent et rendait superflu tout examen. L'anthithèse initiale «la naissance-la joie» et «la mort - la souffrance» s'est renversée. Une triste image de Jésus-Christ a fait son apparition. Quant au mal, il s'est attaché à toute gaieté et à tout rire, quelles qu'en soient les raisons. Le rire et le mal se sont réunis sous le masque du diable riant et de ses substituts : le monde démoniaque s'est rempli du rire diabolique.

La logique de la délimitation était puissante et conséquente : le sérieux, qui a marqué un pôle, a fixé le rire dans l'autre et a complété l'image de l'ennemi du genre humain. Ce portrait multiplié par la tradition qui a créé des milliers d'images, à moitié effrayantes, à moitié amusantes, représente l'infatigable diable-séducteur.

Il est facile de voir le mal dans le rire. Il est beaucoup plus difficile de le défendre contre les accusations injustes. Identifier le rire au mal est un mal bien pire que tout ce qu'on peut découvrir dans le rire réel. Le mal se reflète dans le miroir du rire, c'est pour cette raison qu'il est si facile de substituer la cause à la conséquence et de prendre l'une pour l'autre. Peut-il en être autrement ? Pris pour le mal, le rire se trouve privé de sens car il n'est pas en mesure de résister au mal réel auquel il laisse le monde, absolument abandonné et sans défense.

Le rire, heureusement, n'est pas seul à s'opposer au mal. Il a un partenaire qui lui correspond pleinement, mais qui est marqué d'un autre signe. Il s'agit de la honte. C'est la honte qui est le véritable antipode du rire et non pas les pleurs, «canonisés» dans ce rôle mais, en réalité, opposés, non au rire, mais à la joie.

L'opposition «le rire - les pleurs», interprétée encore par l'*Ancien Testament* et acceptée sans preuves par toute la tradition culturelle, depuis François Rabelais jusqu'à Plessner<sup>1</sup>, est remplacée par une antithèse éthique : «le rire - la honte»<sup>2</sup>.

Un coup d'oeil rapide sur le phénomène de la honte permet de constater qu'il s'agit d'un sosie du rire, mais mis sens dessus-dessous. Le rire et la honte sont communs, primo, dans leurs origines : lorsqu'on rougit de honte, cette réaction purement physiologique correspond au rire charnel appelé par A. Platonov «le rire des fiancés». Secundo, ils se correspondent dans leur expression suprême, quand le rire et la honte sont manifestement moraux et intelligents, ils sont l'éthique et non pas l'érotique.

La culture, décrite en termes de «rire et de honte», révèle des significations nouvelles, elle parle de ce qu'elle a préféré taire auparavant. C'est ainsi qu'on comprend certaines choses importantes, telle la surabondance de la honte dans les œuvres de Homère et dans les textes chrétiens (où la honte remplit le vide formé à la suite de l'expulsion du rire), ou bien une opposition intuitive du rire et de la honte chez Cervantès, Nietzsche, A. Platonov<sup>3</sup>.

La confrontation de la honte et du rire fait ressortir leur ressemblance significative et la convergence de nombreux points importants qui définissent le mouvement spirituel. Tout comme le rire, la honte survient comme un coup, on ne la conçoit pas arriver progressivement après avoir accumulé de l'énergie. Au contraire, elle est toujours inattendue, sa manifestation est absolue. Il est aussi difficile de maîtriser un accès de honte qu'un accès de rire. Tandis que le rire provoque le plaisir et la joie, la honte cause la souffrance morale. Mais dans les deux cas, le bien et le mal réels sont absents et le mouvement éthique ne se fait pas hors de nous, mais à l'intérieur de nous. Le rire et la honte, qui surgissent en même temps, se ressemblent beaucoup. Ce n'est pas un hasard si celui qui a honte, redoute le rire qui lui est insupportable. La honte est donc une réponse absolue au rire. C'est pour cette raison que souffre le général Pralinski dans «Une fâcheuse histoire» de Dostoïevski : «Que leur faut-il donc ? Je les vois ricaner... Qu'est-ce qu'ils me veulent ? Se moquent-ils de moi ? Oh, mon Dieu ! Et moi, qu'est-ce qu'il me faut ? Qu'est-ce que je fais ici ? Pourquoi je ne pars pas ? Qu'est-ce que je cherche ? Voilà ce qu'il pensait tandis qu'une honte, profonde et insupportable, déchirait son cœur».

La confrontation du rire et de la honte répond au principe de ressemblance et d'équilibre des sentiments confrontés. Seule la honte qui correspond pour beaucoup au rire, peut y être comparée quant au plus important - le moral. Les vrais rire et honte sont exempts du pragmatisme, si naturel, pour nos sentiments, ils sont toujours visiblement intellectuels et devançant, à cet égard, tous les autres sentiments.

Pour éclater de rire ou avoir honte, il faut voir le monde à distance, avec les yeux d'autrui. On le sent bien quand on a honte, Un regard d'autrui y est une condition des plus importantes. On n'a honte que si l'on se voit de côté, comme s'il s'agissait d'une autre personne.

La honte est aussi impulsive que le rire. Pareille au ballon du rire, la honte roule aussi, en nous entraînant vers le haut et pas vers le bas. En riant on tombe, avec chaque nouveau spasme du rire dans la trappe du «bas» comique, dans le souterrain. Ayant honte, on voudrait être «à cent pieds sous terre», au sens propre de ces termes, mais le ballon de la honte nous monte obstinément, exposant notre honte à l'attention de tous. On est en haut, nos torts sont exposés devant tous et si bien vus d'en bas ; on est prêt à crever de honte, comme crève le ballon. Pourvu qu'on redescende, au plus vite, pour se cogner contre la terre, pour cacher le visage qui s'empourpre et vivre en douceur ce mal terrible qui tourmente le coeur et l'esprit.

Le rire et la honte sont nés l'un pour l'autre. A partir du rire et de la honte, pleins d'érotisme et ponceaux de bonheur ou de confusion, jusqu'à la honte et le rire de l'esprit qui conçoit le monde - telle est la voie passée par la «pré-histoire» de l'homme. Ensemble avec la pensée, les nouveaux rire et honte abordent leur véritable histoire. N'est-ce pas le rire de la nudité et une honte réciproque qui ont été les premiers sentiments éprouvés par ceux qui goûtèrent le fruit de l'arbre de la science ? C'est le rire qui permit à Dieu de reconnaître celui qui avait violé son interdiction. Le rire est devenu le péché, l'homme est devenu «l'animal riant» chassé du Jardin où un chérubin a fait son apparition armé d'une épée qui flamboyait en se retournant, ce qui faisait penser au Soleil.

La honte et le rire ont la même sémiotique quoiqu'elle soit fixée à deux pôles différents. La honte c'est une mort provisoire, le refus de communiquer, une tentative de s'enfermer. Par contre, le rire est destiné à être entendu et vu. Une des oppositions symboliques devenues traditionnelles est la suivante : on ne voit jamais Dieu en face et le Diable, au contraire, de dos. Le Diable marche à reculons, pour qu'on ne voit pas son dos. Certes, le problème ne concerne pas le dos mais le visage. Le visage de Dieu. Dieu est invisible ou vu du dos (rappelons son apparition devant Moïse sur le mont du Sinaï - *Exode*,32,23) Même s'il est vu de face, en tant que Christ, il est toujours triste (la tristesse est analogue à la honte, elle évite aussi une communication excessive). Autrement dit, c'est Dieu qui propose sa règle, il ne reste plus rien au Diable que de nous faire voir son visage qui rit : le rire est le génie de la communication. On ne peut pas lui reprocher son rire, ce sont la tradition et la logique de l'opposition qui l'ont fait rire et tourner son visage vers l'homme. Il y en a encore une raison, purement psychologique : l'image de l'ennemi nous est désagréable, et si on se le représente se moquant de nous, elle est deux fois plus désagréable. Construire la phénoménologie du rire diabolique n'a pas de sens, ce rire n'existant pas, quoiqu'on en dise. En réalité il s'agit du rire humain qui n'est pas pour autant un rire méchant, mais le rire d'un homme méchant, qui marque tous les sentiments d'une nuance spéciale. C'est pourquoi il n'y a aucune nécessité d'établir un lien particulier entre le rire et le mal.

1. Plessner H, *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. Arnhem, 1941.

2. Karassev L.V., "Le paradoxe du rire", in : *Les questions de la philosophie*, 1989.

3. Karassev L.V. "Les signes d'une enfance abandonnée (le «permanent» chez A. Platonov)" in *Les questions de la philosophie*, 1990, n° 2.



## COMPTES RENDUS

Muriel KLEIN-ZOLTY

*Contes et récits humoristiques du monde juif*

Paris, L'Harmattan, 1991, 440 p.

Les Juifs originaires des pays du Maghreb véhiculent une histoire vieille de plus de deux millénaires : enracinés sur les terres d'Afrique septentrional, ils les quittèrent en moins de dix ans, dans la tourmente des guerres d'indépendance qui secouèrent leurs pays respectifs.

Les Juifs d'Alsace sont présents sur le sol alsacien depuis plus d'un millénaire. Ayant été dans une large mesure, une communauté rurale, ils ont été contraints de suivre le mouvement général de l'urbanisation et d'émigrer vers les villes. Contrairement aux Juifs originaires du Maghreb, ils ont été durement éprouvés par le génocide.

Ce génocide dont les Juifs d'Europe de l'Est devaient subir le choc violent a englouti un monde à l'histoire millénaire «le Yiddishland» (l'ensemble des communautés juives d'Europe Orientale). La mémoire de ces rescapés «porte la trace de l'impossible deuil».

En donnant la parole à soixante-dix interlocuteurs, survivants de ces mondes disparus et tous établis dans l'Est de la France, Muriel Klein-Zolty a voulu faire resurgir cette richesse enfouie : racontés à l'origine en judéo-arabe, en judéo-alsacien, le «Yeddish-daitsch» ou en Yiddish original, ces contes et récits ont été recueillis en français, mais l'auteur a su garder de nombreuses expressions dans la langue originelle et a pris soin, pour ses lecteurs, de les récapituler dans un glossaire.

Des «noktas», mot arabe signifiant «histoires drôles», aux «Moshelich», récits judéo-alsaciens, en passant par les «witz» - mots d'esprit - nous pénétrons la richesse de ces récits qui offrent une place privilégiée au surnaturel, à la vie familiale et sociale, aux rapports du Juif avec l'Autre ou encore au sacré, sous ses multiples facettes - rite, fêtes et personnages (le Rabbin, etc.) : rien, en effet, n'échappe aux moqueries des coreligionnaires.

Entre ces mondes révolus et le présent, «il y a un grand blanc que seul le langage peut remplir». C'est ce qu'a voulu montrer l'auteur, sans doute avant tout pour remplir ces silences, ces non-dits et ces mi-dires qui ont peuplé sa vie d'enfant

et de jeune fille, issue d'une famille frappée de plein fouet par la Shoa. Tant la première partie consacrée à la retranscription des récits et des contes, que la seconde, consacrée à leur analyse, œuvrent admirablement pour la réhabilitation de la mémoire.

Il est d'autres mondes juifs plongés dans l'oubli, d'autres mémoires qui s'éteignent chaque fois que s'éteint un fidèle dépositaire : le monde juif de Salonique, celui de la grande Alexandrie. Qui voudra bien nous les conter et leur donner un nouveau souffle de vie ?

Danièle BERTEIN

**ADOLPHE NYSENHOLC (éd)**

**Charlie Chaplin : His reflection in modern times,**

**in *Approaches to semiotics*,**

no 101, Mouton de Gruyter, Berlin-New-York, 1991, 412 pages, 30 ill.

Après le 1er colloque international Charles Chaplin organisé par Adolphe Nysenholc à Paris en Sorbonne, en voici les actes publiés chez Mouton de Gruyter à Berlin\*.

Il s'agit d'une sélection des textes, augmentée d'une bibliographie mise à jour. C'est le 101e volume de la collection *Approaches to Semiotics*, qui publie pour la première fois un livre bilingue, en français et en anglais. Cet ouvrage collectif contribue fortement à approfondir la connaissance de la vie et de l'œuvre du grand cinéaste, qui s'étudie désormais comme un auteur classique.

Le volume réunit des études d'auteurs formés aux sciences humaines les plus diverses et provenant de nombreux pays de manière à mettre en évidence la «complexité», - comme l'analyse William Fry,- du génie de Chaplin.

On voit mieux, avec Nicole Vigouroux-Frey, comment le célèbre comique s'est dégagé de la tradition du music-hall en lequel il reste néanmoins enraciné. On saisit plus clairement, par l'étude de Jean-Loup Bourget, comment il développe ensuite son œuvre en résistant au parlant, jusque dans ses films parlants eux-mêmes. On comprend bien, à travers les articles de Marcel Martin et Dominique Château, comment Chaplin, le créateur, a continuellement dû se définir par rapport à Charlot, sa créature, son double. Ainsi s'explique encore la fonction de ses gags comme de son pathos (Lawrence E. Mintz).

Les chapitres multiplient des considérations originales sur la genèse de son œuvre (l'influence de ses parents par Rhoda Lee Fisher; de ses lectures, et particulièrement de Schopenhauer qu'il pratiqua toute sa vie, comme le rappelle Anne Henry). Le livre montre encore à quel point Chaplin s'enracine dans la réalité américaine (cf. Daniel Royot qui fait un rapprochement entre *la Ruée vers l'or* et *la tall tale*, et Gérard Molyneaux qui met en relief les implications sociales

réelles des *Temps Modernes*), et dans quelle mesure aussi il se situerait par rapport au monde juif (cf. Ivan Kalmar et sa lecture du *Dictateur*). On finit par bien se rendre compte de l'impact du grand homme de cinéma sur le siècle, et de suivre sa fortune dans les divers pays, la réception de son œuvre, notamment en Allemagne (Michael Hannish), et en France. On reconnaît avec évidence ses influences, comme sur les BD (voir Nelly Feuerhahn qui découvre un «Charlet» (sic) dans *Mon Journal*, et «les Aventures acrobatiques de Charlot» de Thomen dans *Cri-Cri*) et autres *comics* Outre-Atlantique (v. Thomas Inge). Son rayonnement est attesté par une «bibliographie chaplinienne» monumentale inédite (plus de 100 pages), mise au point par le Suédois Lennart Eriksson.

Après des analyses portant sur l'homme, l'artiste et le mythe qu'il a lui-même créé de son vivant (v. José-Augusto França), se révèle depuis Elie Faure combien Charles Chaplin fut un grand poète comique (à lire Adolphe Nysenholc, Dominique Rolin, Petr Král), Il fut certes un maître du gag, - dont la forme est analysée par Giorgio Cremonini et Dominique Noguez ; et la fonction sociale, par Guido Oldrini et Jacqueline Tavernier-Courbin. Claude Beylie et Wes D. Gehring soulignent son penchant pour l'humour noir. Bazin le dit en somme Molière de ce temps (Thérèse Malachy).

Humoriste, non dépourvu en outre de pathétique, Chaplin est un humaniste qui honore son siècle. Il a considérablement enrichi le patrimoine de l'humanité. Ce livre lui rend hommage.

Thomas GERGELY

Bernard SARRAZIN

***Le rire et le sacré. Histoire de la dérision ;***

Paris, Ed. Desclée de Brouwer, 1991, 96 p.

Dans un essai très bref, *Le rire et le sacré*, Bernard Sarrazin, professeur à l'université de Paris 7, propose une «Histoire de la dérision», rétrospective à la fois religieuse, littéraire et philosophique. Dès les premières lignes, deux postulats : «On ne peut parler du rire sans parler du sacré»; «le comique et la religion entretiennent des relations de contrariété (plutôt que de contradiction) selon des modalités variables». Dans un parcours qui fait alterner les propositions d'analyse de ce couple paradoxal, et les citations éclectiques - de la Bible à W. Allen, Bataille, Becket, Kantor -, B. Sarrazin propose une généalogie de la notion de dérision et de ses formes, en trois temps.

Une première partie envisage les origines du rire à partir de deux figures mythiques, Ulysse et Abraham, fondateurs du rire païen et du rire chrétien, opposition que l'on retrouve jusque dans «la fête des fous». Au 17<sup>e</sup> siècle et au

siècle des Lumières une relation nouvelle s'instaure : entre rire et raison. La société évolue vers une désacralisation progressive qui annonce le rire iconoclaste de notre temps. Et l'auteur de conclure : "Le rire de notre société occidentale et chrétienne joue un double jeu, le jeu d'Abraham et le jeu d'Ulysse, celui d'un «humour ravageur», héritier du «rire de la désacralisation biblique» et celui d'une «orgie païenne».

«La mort de Dieu et le grotesque moderne. Le comique absolu de Baudelaire», titre de la deuxième partie, explore les formes du grotesque, de l'humour noir lié à la mort de Dieu au XIX<sup>e</sup> siècle, sous le triple éclairage de l'idéologie, de la poétique et de la psychologie. Le «grotesque», selon Baudelaire, est donné à lire comme une théorie et une forme nouvelles d'un «rire absolu» qui allie le sacré et le profane. A la fête des fous correspondent ici le carnaval et ses masques, le théâtre de marionnettes, «guignol», des clowns qui annoncent Kantor, Beckett ou Gombrowicz.

La «mort de Dieu» constitue le point de départ de la dernière partie consacrée au XX<sup>e</sup> siècle : «Rire après la mort de Dieu. Du rire grotesque au rire neutre». «Le sacré est mutilé», c'est la culbute carnavalesque des valeurs et des signes qui fait place à un «rire sans rire», une «sacralisation du Rien». La mort de dieu a rendu rire et sacré ambigus. La «sécularisation» «pluralise le sacré et la notion de sacré change de sens». La pensée de G. Bataille, héritière de celle de Nietzsche, s'achève dans l'«éclat de rire, ébauche de nouvelles valeurs par delà le bien et le mal». Il est aussi un rire de déréliction lié au tragique (Wiesel) ou à l'incapacité d'atteindre «le degré zéro du tragique» (Beckett) ; il est des rires chrétiens : liturgique (Caudel) ou «polyphonie éclatée du sens» (Joyce). Et pour finir, «d'Est en Ouest», le rire postmoderne de la mort du diable : W. Allen, A. Warhol, M. Kundera, bouffons ou dandys, tous héritiers des deux rires fondateurs et de leurs avatars en Occident.

Un essai qui ouvre des fenêtres, des pistes à la recherche. On peut toutefois regretter l'absence de bibliographie et de références précises aux textes cités et aux travaux récents des rares chercheurs dans ces domaines qui gardent, dirait-on, un goût d'interdit ...

Marie-Dominique WICKER

**Lélia PARREIRA DUARTE «Artimanhas da Ironia»,**  
in *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, vol.II. n° 13. Belo Horizonte-MG-Brésil. Faculté des Lettres de l'Université Fédérale du Minas Gerais, juin 1991, 186 p.

Le recueil d'articles qui compose «Artimanhas da Ironia» est, à ma connais-

sance, la première publication brésilienne qui s'applique systématiquement à l'étude du phénomène de l'ironie à partir de l'analyse de textes littéraires issus de différentes souches; rien que pour cela, il mérite déjà l'attention.

La recherche organisée par Lélia Parreira Duarte - qui, dans une introduction claire et rigoureuse à la fois explicite sa conception d'ironie - recèle un double enjeu : celui d'instaurer une «révolution» de méthodes critiques de la lecture et celui de faire changer les méthodes d'enseignement de la littérature en leur prêtant la visée moderne du regard ironique. L'ouvrage mériterait une longue analyse qu'il n'est pas possible de mener ici: nous nous contenterons d'indiquer le projet général des auteurs, en précisant que la revue a été divisée en quatre volets.

1. Nancy Maria Mendes ouvre la partie dédiée aux études en littérature portugaise par l'analyse des rapports entretenus entre l'ironie et le pouvoir dans le livre *Memorial do Convento* de José Saramago. Le rôle de l'énonciateur ironique y est mis en évidence tout aussi bien que dans les huit articles qui composent ce volet : y sont alors discutés l'ironie existentielle, la question de la représentation, l'ironie qui se situe dans les interstices qui unissent (et séparent) le sujet de l'énonciation du sujet de l'énoncé, l'ironie rhétorique et l'ironie littéraire, l'ambiguïté des sens véhiculés dans les rapports texte et lecteurs, le problème du dédoublement des personnages/narrateurs, la vision spéculaire, les rapports que la satire entretient avec l'ironie... Un écrivain portugais du XVIII<sup>e</sup>. siècle (Antônio José da Silva) et quatre autres contemporains (Augusto Abelaira, Mário de Carvalho, Luis de Sttau Monteiro et José Saramago) ont fourni le matériau d'analyse.

2. Le second volet est consacré à l'étude de l'ironie à partir des textes littéraires brésiliens issus des oeuvres de Machado de Assis (trois articles). Guimaraes Rosa (un article) et Murilo Rubiao (un article). Les différentes analyses de ces auteurs se préoccupent du caractère dialogique du texte ironique ; de l'ironie en tant qu'élément de communication, de la duplicité des voix narratives... Notons encore que l'article de G.C.Tupynamba qui ferme ce volet, analyse le caractère ambigu du narrateur, cet être de papier qui semble, souvent, s'amuser follement à tromper son lecteur, tout en laissant des pistes pour que celui-ci l'accompagne dans ce jeu curieux.

3. Le troisième volet présente deux études centrées respectivement sur un conte de Gogol («Le Manteau») et sur une pièce de Shakespeare («Jules César»). La première (due à C.Salomé) analyse le spéculaire de l'œuvre comme un mécanisme de base pour la création de l'ironie dans le texte; la seconde (due à S.M.de Paula e Silva Lobo), cherche à saisir l'acte de construction ironique dans

l'écriture de la pièce : c'est une étude au caractère fort didactique puisqu'elle dévoile les «coulisses» de la fabrication ironique.

4. Le quatrième volet ferme le recueil en présentant un essai où l'auteur (J.A. Miranda) cherche à décrire les opérations sémiotiques qui rendent possible le surgissement de l'ironie, à travers une étude comparative entre dessins et textes.

Dans une revue si riche en contenu j'ai regretté, néanmoins, l'absence d'une analyse entièrement élaborée autour des «trouvailles» que la pragmatique linguistique a apportées à l'étude de l'ironie ; je songe, par exemple, à l'application de la théorie polyphonique d' Oswald Ducrot à un texte littéraire. Peut-être dans un prochain numéro de la revue ?

Ida Lucia MACHADO

# HUMORESQUES

Abonnements

La revue HUMORESQUES sera désormais éditée par les Presses Universitaires de Vincennes (PUV) de l'Université Paris VIII. La périodicité de la revue sera annuelle.

Les prochains numéros à paraître sont :

décembre 1993, n° 5 : *Humour et politique*,

décembre 1994, n° 6 : *Humour et comique au cinéma*,

décembre 1995, n° 7 : *Humour et psychanalyse*

Nous vous proposons :

- de confirmer votre abonnement pour 2 ans,

soit deux numéros au prix de :

160 F + port

- de souscrire un abonnement annuel,

soit un numéro au prix de :

80 F + port

Toute correspondance concernant la revue doit être à l'avenir adressée à :

**Presses Universitaires de Vincennes**

Revues

Université Paris VIII

2, rue de la Liberté

93526 Saint-Denis Cedex 02

Cet ouvrage a été  
achevé d'imprimer  
le 26 mars 1993  
sous les presses de  
MULTICOPIE RÉPUBLIQUE  
06300 NICE





## **SEMIOTIQUE ET HUMOUR**

**Textes recueillis par Denis Bertrand**

### **SOMMAIRE**

<b>INTRODUCTION</b>	7
<b>LE CYNISME : DU SENSIBLE AU RISIBLE</b> Jacques FONTANILLE	9
<b>IRONIE ET HUMOUR : LE DISCOURS RENVERSANT</b> Denis BERTRAND	27
<b>ON NE BADINE PAS AVEC L'HUMOUR</b> <b>La presse politique et ses petits dessins</b> Eric LANDOWSKI	48
<b>LE DISCOURS DE LA DERISION POLITIQUE</b> <b>ET LA DERISION DU DISCOURS POLITIQUE</b> Olga GALATANU	68
<b>LES LOGIQUES DU RIRE ET DU DIVERTISSEMENT</b> <b>A LA TELEVISION</b> Jean-Marie FLOCH	80
<b>LES MOTS POUR LE RIRE : UNE MIMOLOGIQUE ?</b> Dominique BERTRAND	95
<b>LA PHÉNOMÉNOLOGIE DU RIRE</b> Léonid KARASSEV	101
<b>COMPTES RENDUS</b>	111