INSTITUT UNIVERSITAIRE EUROPÉEN

Département de Sciences Politiques et Sociales

LES LIMITES DE L'HUMOUR:

UNE APPROCHE SOCIO-POLITIQUE

Isabelle Van de Gejuchte

Thèse présentée pour l'obtention du Doctorat de Sciences Politiques et Sociales de l'Institut Universitaire Européen

Florence, Juin 1996

808·7

INSTITUT UNIVERSITAIRE EUROPÉEN

Département de Sciences Politiques et Sociales

LES LIMITES DE L'HUMOUR:

UNE APPROCHE SOCIO-POLITIQUE

Isabelle Van de Gejuchte

Thèse présentée pour l'obtention du Doctorat de Sciences Politiques et Sociales de l'Institut Universitaire Européen

Jury:

Prof. John Brewer, IUE
Prof. Steven Lukes, Università degli studi di Siena - IUE (Directeur)
Dr. Jonathan Miller, London
Prof. Yves Winkin, Université de Liège (Co-directeur)
Prof. Anton Zijderveld, Erasmus Universiteit Rotterdam

Florence, Juin 1996

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS

La thèse est un travail solitaire, tout le monde le sait, et l'isolement est d'autant plus grand quand on traite d'un sujet aussi peu commun que l'humour.

C'est pourquoi, mes premiers remerciements vont à Steven Lukes qui m'a suivi dans l'élaboration de ce travail et m'a toujours encouragé. Son enthousiasme et sa stimulation intellectuelle furent indispensables à la réalisation de cette thèse.

Ensuite, je tiens à remercier Yves Winkin pour ses lectures attentives, ses remarques et ses suggestions.

Je remercie également John Brewer, Jonathan Miller et Anton Zijderveld pour avoir participé à ce jury.

Ce travail incluant deux études de cas, j'ai bénéficié de l'aide de différentes personnes, surtout a New York. En particulier celle d'Ira Katznelson qui, par l'intermédiaire de la *New School for Social Research*, m'a permis d'avoir accès aux bibliothèques et différentes archives. Tim Yohn et Joseph Stone m'ont fait parvenir de précieux documents inédits. Les témoignages de Steven Ben Izrael, Tuli Kupfenberg, Eric Bogosian, Richard Kuh et de Jonathan Miller m'ont permis de combler des lacunes laissées par la presse.

Je tiens aussi à remercier Jean-Pierre Faye pour avoir répondu aux questions relatives à "l'affaire Coluche". De même, le témoignage de Dario Fo sur l'humour et la censure fut très instructif.

Mes remerciements vont également aux secrétaires du département de Sciences Politiques et Sociales, en particulier à Marie-Ange et Eva.

Merci à ma famille, à ma mère et à mon frère pour avoir relu certains passages de ce travail.

Je remercie enfin ceux qui, comme moi, ont partagé la même aventure, en particulier Dan (pour ses suggestions sociologiques et autres conseils par e-mail), Sylvaine (ses idées concernant les notes de bas de page), Piera (pour son amitié et son soutien dans les moments difficiles de ce travail), Louis (pour ses mots d'esprit et autres commentaires critiques), Caterina (pour son humour) et enfin Damian (pour avoir partagé ces "années de thèse").

A la mémoire de Coluche et de Lenny Bruce

INTRODUCTION GENERALE

"Aux yeux de Celui qui sait tout et qui peut tout, le comique n'est pas". Charles Baudelaire

INTRODUCTION GENERALE

Affirmer que l'on travaille sur l'humour provoque presqu'inévitablement chez autrui, un sourire, un ton amusé, l'expression d'un étonnement ou encore une plaisanterie. Or, si cela semble paradoxal, l'étude du phénomène humoristique, pas tant dans sa dimension linguistique que dans l'effet de son expression sur une entité sociale définie, nous mène parfois à des conclusions empreintes de gravité, et nous met quelquefois en présence de situations tragiques, comme celles qui seront décrites dans ce travail. Je ne parle pas ici de la psychologie du comédien/ne comique, de son désaroi qu'il/elle dissimule derrière le masque de pître, mais plutôt de l'intolérance qui se manifeste à l'égard d'un comédien/ne, d'une phrase, d'un spectacle ou d'un événement comique. En d'autres mots, pourquoi l'humour - et de ce fait l'individu ou le groupe d'individus qui en sont l'auteur - est-il, dans certaines situations, censuré?

Cette notion d'intolérance face à l'humour semble à première vue absurde, étrange, voire inimaginable. Quand on pense au mot "humour" nous l'associons, dans notre esprit, à des images telles que : sourire, plaisir de l'esprit, convivialité, divertissement, jeu, etc. Et bien souvent des situations comiques sont acceptées, voire encouragées.

L'idée centrale de ce travail est de montrer que le comique, et l'acteur qui en fait usage, sont contraints par des limites, celles qu'ils essayent pourtant de transgresser. En effet, je défendrai la position selon laquelle le comique est créé parce qu'il y a transgression des règles et des normes, au niveau de la communication, des interactions sociales et de manière plus macrosociologique, au sein d'une entité sociale définie. A partir de cas et d'exemples particuliers, je montrerai que la transgression comique n'est tolérée que dans une certaine mesure (et à certains niveaux).

Ainsi, avant de parler d'intolérance et de censure de l'humour,

j'expliquerai, dans la première moitié de la thèse, tout d'abord comment le comique transgresse les règles du langage. Je tiens à remarquer à ce sujet, que la première partie du travail - consacrée à la transgression comique au sein de la communication - peut sembler un peu sommaire et plus informative que analytique. Elle constitue davantage un outil, une présentation de concepts qui seront réutilisés par la suite, qu'un terrain d'investigation. Je ne pouvais pas parler de l'humour dans une situation particulière, sans introduire quelques notions de linguistique s'y rapportant, ni en faisant l'impasse de genres tels que la parodie, la satire, la caricature, ou le ton ironique, présents dans les manifestations comiques auxquelles je me réferrerai par la suite[1]. De même, il m'a paru nécessaire de présenter les théories sociologiques existantes sur l'humour - souvent restreintes au débat "contrôle-résistance sociale" - avant de privilégier une optique sociologique particulière à cette thèse.

Cette introduction présentera, dans un premier temps, un tour d'horizon des penseurs classiques qui se sont penchés sur l'humour et les auteurs de références du comique tels Freud et Bergson. Ensuite, elle exposera l'approche qui sera privilégiée dans ce travail par rapport à d'autres théories qui existent déjà sur le sujet, et présentera la proposition théorique de cette thèse. Dans cette introduction, le plan des trois parties de la thèse sera exposé, et les notions-clés qui la sous-tendent seront éclaircies.

L'humour envisagé par les penseurs classiques

Le problème de l'humour a été abordé en sciences humaines principalement par les philosophes et les psychologues. En outre, son étude fut généralement associée à celle du rire.

---

[1]Je tiens à préciser à nouveau que ce travail n'est pas consacré à l'étude de ces genres comiques, mais offre quelques notions théoriques utiles pour la suite.

Dès Platon et Aristote[2], le rire et le comique sont des phénomènes qui fascinent. Pour ces deux auteurs, le rire exprime l'amusement mais est associé à un sentiment de malice; on rit parce que autrui est en position d'infériorité par rapport à nous. Cette idée sera rendue célèbre par Thomas Hobbes[3], pour qui l'humour est l'expression d'un sentiment de supériorité, né d'une comparaison entre nous-même et la faiblesse d' autrui. Le comique est, selon lui, toujours lié à une impulsion agressive.

Emmanuel Kant[4], quant à lui, cherche à expliquer l'effet comique. L'humour est, dit-il, la capacité de juger des événements de manière différente de l'ordinaire. Pour Kant, une blague détruit nos illusions et les dissout dans le néant. "Le rire est une affection résultant de l'anéantissement brusque d'une attente poussée à un haut degré[5]". Cette transformation procure du plaisir. Ainsi, la blague doit posséder un élément de déception. Kant cite une blague pour illustrer sa théorie:

> "Un indien, à Surate, vit à la table d'un Anglais ouvrir une bouteille d'ale et la bière, transformée en mousse se répandre au dehors, comme il témoigna son étonnement par de nombreuses exclamations, l'Anglais lui demanda : Qu'y a-t-il donc là de si étonnant? Mais, répondit-il, je m'étonne pas que cela s'échappe ainsi, mais comment donc avez-vous pu l'introduire?"[6]

Cette histoire provoque notre amusement, non pas, affirme Kant,

---

[2]Pour un résumé complet des théories majeures sur l'humour et le rire, voir:
PIDDINGTON R. *The Psychology of Laughter*, London, Figurehead, Adelphy, 1933.
MORREAL J., *The Philososophy of Laughter and Humor*, Albany, State University of New York Press, 1987.
BERGER A., "Humor An Introduction" in *American Behavioral Scientist*, vol.30, January-February 1987, pp.6-15.
EMELINA J., *Le comique : essai d'interprétation générale*, Paris, Sedes, 1991.

[3]HOBBES T., *Leviathan*, London, Penguin Books, 1968.

[4]KANT E., *Critique du jugement*, Paris, Librairie Philosophique, 1951. Plus particulièrement le paragraphe 54.

[5]KANT E., *op.cit.*, p.149.

[6]KANT E., *op.cit.*, p. 149.

parce que nous nous considérons plus intelligents que l'Indien, ni parce que nous jugeons comiques certains éléments qui la constituent, mais parce que notre attente a été réduite à néant.

Arthur Schopenhauer[7] voit la cause du rire, dans la perception soudaine d'une incongruité entre le concept et l'objet réel. Toute forme de rire est selon lui associée à un paradoxe, c'est-à-dire provoquée par une association (*subsumption*) inattendue, qui s'exprime sous la forme de mots ou d'actions. Contrairement au sérieux où la conception correspond le plus exactement possible à la réalité, la source du comique est toujours paradoxale et donc inattendue.

Charles Darwin[8] et Herbert Spencer[9] ont proposé une explication physiologique et physique du rire.

D'autres penseurs ont bien sûr discuté le problème du rire et du comique. L'anthropologie s'y est intéressée, notamment à travers les écrits de Radcliffe-Brown[10], Pierre Clastres[11], et Mary Douglas[12] que je mentionnerai à plusieurs reprises au cours de la thèse. Peu de sociologues[13], il est vrai, ont abordé le

---

[7]Voir SCHOPENHAUER A., *Le monde comme volonté et comme représentation*, vol.1, Paris, P.U.F., 1966.

[8]DARWIN C., *The Expression of Emotion in Man and Animals*, Chicago, Chicago University Press, 1965.

[9]SPENCER H., "The Psychology of Laughter", in *Macmillan's Magazine*, col.1, March 1860, p.395.

[10]RADCLIFFE-BROWN A.R., "On Joking Relationships" in *Structure and Function in Primitive Society*, New York, The Free Press, 1965, pp.90-104.

[11]CLASTRES P., *La société contre l'Etat*, Paris, Les Editions de Minuit, collection "critique", 1974. Voir en particulier le chapitre 6, pp.113-132.

[12]DOUGLAS M., *Implicit Meanings*, London, Routledge & Kegan Paul, 1975.
Purity and Danger, London, Ark Paperbacks, 1984.

[13]Les études sociologiques de l'humour proprement dites sont relativement récentes. Certains auteurs qui ont écrit des ouvrages plus récents, seront cités au cours de la thèse. L'article suivant fait le point sur la question:
ZIJDERVELD A., "Trend Report: The Sociology of Humour and Laughter", in *Current Sociology*, Vol.31, 1983, pp.1-103.

problème; notons tout de même Eugène Dupréel[14] qui a offert une interprétation sociologique du rire et George Herbert Mead[15] en a brièvement parlé. Les deux théoriciens de référence restent Bergson[16] et Freud[17].

Pour Bergson, le comique est essentiellement humain et les objets ne sont drôles que parce qu'ils nous rappellent l'humanité. De plus, il nécessite une distance émotionnelle.

> "Le comique exige donc enfin, pour produire son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du coeur."[18]

Le risible, dit-il, provient d'une raideur mécanique là où l'on s'attend à une certaine souplesse. Qu'il s'agisse de blagues grossières ou de formes comiques subtiles, nous y trouvons toujours des aspects d'automatisme ou d'inélasticité, facteur déterminant pour produire le rire. De même, les difformités physiques, dit-il, présentent une rigidité par rapport à l'aspect normal que devrait avoir un individu. Et nous considérons comiques, des mouvements qui nous rappellent ceux d'une marionnette ou d'un pantin articulé.

> "L'humour consiste à percevoir *du mécanique plaqué sur du vivant*"[19].

L'imitation dégage la part d'automatisme qui existe en nous, et rend donc comique la personne imitée. Bergson soutient que nous sommes imitables lorsque nous cessons d'être nous-mêmes et l'être humain est comique lorsqu'il ressemble à une chose. L'orateur qui éternue au moment le plus pathétique de son discours est drôle, parce que son âme vivante est embarrassée par un corps

---

[14]DUPREEL E., "Le problème sociologique du rire", in *Essais pluralistes*, Paris, P.U.F., 1949, pp. 27-69.

[15]MEAD G.H., *Mind, Self and Society*, Chicago, Chicago University Press, 1959, pp.206 et 207.

[16]BERGSON H., *Le Rire, essai sur la signification du comique*, in *Oeuvres*, Paris, P.U.F., 1959.

[17]FREUD S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988.

[18]BERGSON H., *op.cit.*, p.389.

[19]BERGSON H., *op.cit.*, p.405, souligné par l'auteur.

encombrant. L'effet comique provient du contraste entre l'âme vivante qui cherche à s'exprimer et le corps stupidement monotone. Le geste social du rire cherche donc à corriger la rigidité. La comédie possède toujours une intention correctrice et l'acte qui consiste à rire, nous donne une auto-satisfaction. Le rire est dès lors pour Bergson, une correction, voire une humiliation qui réprime l'expression externe de certains défauts.

Pour Freud, la source du plaisir comique provient d'une économie de dépense affective. La blague échappe au contrôle de notre conscient, laissant place à notre inconscient et provoque ainsi un sentiment de plaisir et de liberté. Freud remarque que le domaine sexuel fournit une source riche de comique. Par l'humour, nous exprimons notre dépendance sexuelle : le temps d'une blague, notre inconscient se libère. Il différencie le comique de geste, de caractère, de situation et d'imitation. Nous jugeons les autres comiques, quand ils effectuent des efforts excessifs ou une dépense corporelle non appropriée à la situation. Dès lors, le comique provient d'une comparaison entre nous-même et les autres. Le comique de comparaiso, en particulier la parodie et la caricature sont, affirme Freud, des procédés de dégradation. Cependant, il remarque que le sentiment de supériorité (dû à la comparaison entre moi et autrui), n'est pas toujours nécessaire au plaisir comique.

> "Elle (l'autre personne) n'est toutefois inférieure que comparée à son moi antérieur et non pas comparée à nous, qui savons bien que, dans un cas semblable, nous ne pourrions nous conduire autrement."[20]

Il différentie l'humour des autres formes comiques et le considère comme une forme d'élévation, comme un triomphe de notre ego par rapport à notre vulnérabilité. Il cite à ce sujet, l'exemple du prisonnier qu'on amène à la potence un lundi et qui s'écrie : "eh bien, la semaine commence bien!"[21]. En dehors du fait qu'il y a un triomphe de soi sur les événements, sa remarque est drôle, parce

---

[20]FREUD S., *op.cit.*, p.348.

[21]FREUD S., *op.cit.*, p.400.

qu'elle est non appropriée à la situation.

Luigi Pirandello[22], au début du siècle, s'est consacré à la représentation humoristique. Selon lui, le comique est une *constatation du contraire*:

> "Lorsqu'un sentiment secoue violemment l'esprit, s'éveillent alors d'ordinaire toutes les idées, toutes les images qui sont en accord avec lui; ici au contraire (...) c'est l'inverse qui se produit: idées et images s'éveillent en état d'opposition."[23]

A ce sentiment de contraire, une disposition d'esprit particulière propre au comique est également nécessaire. Pour Pirandello, l'humoriste comprend que notre prétention à la logique est parfois en contradiction avec notre cohérence logique réelle puisque nos actes peuvent démentir notre pensée. De plus, il doute que nos choix et nos idéaux soient toujours motivés rationnellement. L'âme de l'être humain est loin d'être stable et est constituée d'un mélange de raison et de passion, d'instinct et de volonté. Et à l'intérieur de nous-même, dans notre âme, dit-il, le flux coule au-delà des limites que nous nous lui imposons. Les manifestations qui se déroulent dans la vie ne sont donc pas aussi ordonnées que dans la représentation artistique. L'humoriste, contrairement au dramaturge par exemple, n'offre pas une image d'un héros cohérent dans ses actes, mais le représente dans ses incongruités.

> "Si à proprement parler il (l'humoriste) ne voit pas le monde nu, il le voit pour ainsi dire en chemise (...) La vie nue, la nature privée d'ordre tout au moins apparent, hérissée de contradictions, l'humoriste la juge infiniment éloignée de l'agencement idéal de nos conceptions artistiques ordinaires."[24]

L'humoriste montre que des détails sans intérêt qui rendent la vie variée et complexe, contredisent les simplifications idéalisées.

---

[22]PIRANDELLO L., "Essence, caractères et matière de l'humorisme", in *Ecrits sur le théâtre et la littérature*, Paris, Denoël, 1968, pp.115-163.

[23]PIRANDELLO L., *op.cit.*, p.127.

[24]PIRANDELLO L., *op.cit.*, pp.160 et 161.

De ce tour d'horizon des théories classiques du comique, nous retiendrons que certaines d'entre elles privilégient le sentiment de supériorité et d'agression. Bergson, tout comme Hobbes à une période antérieure, englobe dans son argumentation, une dimension morale. En effet, selon lui le comique implique toujours la **stigmatisation** d'autrui. Il y a toujours un châtiment, quelque chose de mauvais attaqué par une alternative meilleure, naturelle et spontanée. Mary Douglas[25] a souligné à ce sujet que de nombreux exemples ne se conforment pas à cette explication. Les jeux de mots, les calembours, comme nous le verrons plus loin, impliquent rarement une dimension critique; il s'agit généralement d'un pur jeu sur le sens et la syntaxe des énoncés. D'autre part, tout ce qui est du mécanique incrusté dans du vivant n'est pas nécessairement drôle. A ce sujet, Arthur Koestler a souligné :

> *"If rigidity contrasted with organic suppleness were laughable in itself, Egyptian statues and Byzantine mosaics would be the best jokes ever invented. If automatic repetitiveness in human behaviour were a necessary and sufficient condition of the comic there would be no more amusing spectacle than epileptic fit."*[26]

L'explication de Bergson est certainement un apport considérable à la compréhension du comique, mais sa théorie ne se vérifie pas dans toutes les situations. Dès lors, cette théorie a le tort d'englober toutes les formes de comique et de la proposer comme une théorie générale de l'humour. Nous verrons au cours de la thèse, que l'intention morale corrective peut composer une plaisanterie, mais n'est pas toujours présente et n'en constitue pas un facteur indispensable. De plus l'agression en soi n'est pas drôle. Si en effet dans certaines situations les rieurs et les moqueurs éprouvent un sentiment de supériorité de type agressif, cela n'explique pas pourquoi tel ou tel élément est comique. D'autre part, cet argument n'entre pas dans notre propos puisqu'il cherche à expliquer les causes et les conséquences psychologiques de l'humour.

---

[25]DOUGLAS M., *Implicit Meanings, op.cit.*, Chapitre 7, pp.90-114.

[26]KOESTLER A., *The Act of Creation*, London, The Danube Edition, 1976, p.47.

Certes, il ne faut pas éliminer totalement le côté psychologique : l'intention qui sous-tend une forme comique - quand celle-ci est volontaire - est largement ludique et les conséquences de son expression se traduisent généralement par l'amusement. Cependant, ce travail n'a pas pour objectif d'examiner les composantes psychologiques de l'humour, mais plutôt d'analyser son effet sur une entité socio-politique donnée.

Les autres théories associent au comique la surprise et l'inattendu. Kant au 18ème siècle, a introduit une idée importante, celle de **l'attente**. Toutefois, au lieu d'affirmer que nos attentes sont réduites à **rien** et limiter notre étude à cette affirmation, nous pouvons pousser plus loin le raisonnement et affirmer que nos attentes sont surprises et détrompées, puisque le modèle que nous avions développé auparavant dans notre esprit, a été "ébranlé" voire remplacé par un autre. Dans une blague par exemple, le raisonnement que nous produisons au cours de l'histoire, ne peut prédire la chute. Celle-ci contredit en effet toujours nos attentes. Ainsi, cette déduction rejoint celle de Pirandello, qui voit dans la création du comique une mise en contradiction. L'humour dévoile le désordre qui existe dans notre logique de pensée, dans notre conception du monde et de la réalité. Nous verrons à ce sujet, que l'impulsion comique provient entre autre d'éléments comme l'incongru et d'une contradiction dans notre système de pensée.

Sur le plan sociologique, Hobbes et Bergson impliquent dans leur analyse un retour à l'ordre ou au maintien de l'ordre, puisque selon eux l'humour stigmatise la différence, ou plus précisément critique ce qui est différent ou inférieur au groupe dominant. En effet, pour Hobbes et Bergson, nous rions parce que autrui, ou ne se conforme pas à la norme, ou se situe dans une situation inférieure à la nôtre. Dès lors, le plaisir comique exprime la volonté d'un retour à l'ordre et au rétablissement d'une situation qui fut troublée pendant un moment. C'est ainsi que certains sociologues, dont je parlerai dans la deuxième partie de la thèse, ont envisagé l'humour en termes fonctionnalistes et l'ont considéré comme un moyen pour renforcer la position d'un groupe dominant en moquant *l'out-group* (à travers des blagues racistes par exemple),

et maintenir le statu quo en stigmatisant les rebelles ou les personnes se distançant du groupe.

Le point de vue envisagé dans ce travail sera différent de celui privilégié par les deux auteurs mentionnés ci-dessus. En effet, il montrera tout d'abord que le comique naît d'une contradiction et d'une remise en question de l'ordre linguistique, des routines de la pensée et peut dans certains cas semer le trouble au sein de l'ordre social. Le comique, nous le verrons, provient d'une rupture de la conformité ou de l'harmonie, et exprime une volonté de distance par rapport aux normes ou aux rôles définis par un groupe ou une société donnés. Les éléments d'agression et de supériorité n'en sont pas pour autant absents. L'agression est présente notamment dans la satire et la caricature, dont l'intention est principalement critique.

L'approche du problème que je propose dans ce travail, penchera dès lors vers les explications du second type puisqu'il s'agira de montrer que l'humour fonctionne par la transgression des règles, entre autre par le désordre au sein de notre système de pensée. Cette thèse ne cherche pas à cerner toutes les techniques, les genres et les définitions de l'humour. Elle n'a ni la prétention d'offrir la vue la plus exhaustive du phénomène, ni de considérer de manière extensive la littérature écrite sur le sujet. Ni, comme je l'ai précisé plus haut, d'étudier toutes les variantes psychologiques occasionnées par le comique. Limitons-nous à l'affirmation suivante : la singularité de l'humour est de fonctionner par des messages ambigus et de provoquer des sentiments ambivalents, le plaisir en majeure partie, mais aussi dans certaines circonstances des sensations contraires comme le dégoût ou le rejet. L'humour sera dès lors cerné dans la complexité des relations qu'il entretient avec n'importe quel système d'ordre (linguistique, sémantique[27], social, culturel ou politique). Cette approche me permettra de déboucher sur l'aspect sociologique du problème. La notion d'humour sera considérée dans son sens large et non pas dans le sens restreint que lui avait attribué Freud. Le terme humour englobera donc tout ce qui touche au comique. Des genres comme la parodie, la satire, la caricature

---

[27]Nous retiendrons une définition simplifiée, c'est-à-dire ce qui est relatif au sens, ce qui se rapporte à l'interprétation et à la signification d'un système formel.

seront ainsi développés ainsi que l'ironie à travers divers supports comme la blague, le sketch, le texte comique et des formes purement visuelles[28].

Après avoir exposé les approches "classiques" du problème de l'humour et les avoir commentées selon l'angle de recherche qui nous intéresse, je voudrais présenter l'approche qui sera privilégiée au cours de la thèse.

L'humour : Proposition théorique

Le trait commun à la plupart des formes comiques est de transgresser - c'est-à-dire outrepasser en ignorant les limites définies par les règles linguistiques, interactives, et celles propres au cadre d'une situation donnée. L'effet comique est donc créé par le jeu et/ou la subversion des normes propres à la communication (entre autre par la diffusion de messages ambigus), des normes socio-politiques et celles du cadre de l'expérience[29].

Il en découle que sur le plan scientifique, l'humour est un sujet d'étude complexe, auquel on ne peut attribuer **une seule** interprétation. Les explications scientifiques de l'humour (psychologiques, philosophiques, anthropologiques ou sociologiques) ont généralement fait l'objet de contre-arguments et nous verrons dans la deuxième partie de la thèse, qu'une interprétation sociologique univoque ne peut cerner la complexité de ce phénomène.

<u>L'humour est ludique et ambigu</u>

Le point central de la thèse est que toute forme d'humour enfreint les normes et les règles sur un mode ludique. Le comique est en effet créé parce que des règles linguistiques, cognitives, sociales, politiques,etc., ont été remises en question, surprenant par là les attentes du public. De plus, même dans les formes les plus agressives d'humour, l'intention qui le stimule est caractérisée

---

[28]En particulier des mimiques gestuelles et corporelles qui s'expriment notamment lors des manifestations carnavalesques.

[29]Je reviendrais longuement sur la notions de cadre, en particulier à l'issue de la deuxième partie et au cours de la troisième partie. Voir GOFFMAN E., *Les cadres de l'expérience*, Paris, Les Editions de Minuit, 1991.

par le plaisir et l'amusement. Dès lors, l'humour est une activité ludique[30]. Comme le jeu, un énoncé ou un événement comique, notons-le, est une activité de l'esprit qui n'a pas en soi de fonction morale, elle est gratuite et se veut "non sérieuse". Le moment d'une plaisanterie est un intermède dans la vie quotidienne, c'est un moment de détente. Nous verrons également qu'un événement ludique tel que l'humour, est soumis à des limites de la part de l'environnement extérieur. Les plaisanteries sont en effet, suivant le contexte, tolérées ou non par l'entourage[31]. Ces limites de tolérance varient bien entendu avec le temps : un événement comique pouvait être perçu comme tel dans le passé alors qu'il ne l'est plus aujourd'hui et vice-versa.

D'autre part, les effets que les formes comiques engendrent sur une structure socio-politique donnée sont multiples et varient suivant les circonstances. Il est ainsi difficile de démontrer sans contre-arguments, qu'une situation comique a comme seul effet de renforcer la structure sociale, ou au contraire de provoquer des changements sociaux. Il est dès lors nécessaire de dépasser le débat qui consiste à restreindre l'interprétation sociologique de l'humour à un argument univoque.

Dans ce travail, j'analyserai les degrés de désordre provoqué par une expression comique sur une entité sociale définie, et le seuil de tolérance qui lui est associé.

Cette problématique est développée à différents niveaux:

A. Au niveau de la communication

L'humour bouscule les règles du langage, embrouille notre système de référence, joue sur nos connaissances et sur le sens des mots. Il enfreint les règles de clarté par l'introduction de messages ambigus contenant des énoncés

---

[30]Pour une étude approndie du ludique, voir l'ouvrage désormais classique de Johan Huizinga, *Homo Ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1951.

[31] Goffman cite plusieurs circonstances dans lesquelles, une plaisanterie n'est pas acceptée par l'entourage, cf. GOFFMAN E., *Les cadres de l'expérience, op.cit.*, p.57.
Sur le sujet, voir également EMERSON J., "Negotiating the Serious Import of Humor", in *Sociometry*, XXXII, 1969, pp.164-181.

suggérés possédant un sens implicite ou des sous-entendus, mais également par la juxtaposition du sens littéral et du sens figuré. Par conséquent, ces messages ambigus sont soumis à des interprétations multiples et parfois contradictoires.

Au sein des interactions micro et macro sociales, l'humour enfreint les règles du groupe ou de la société considérés par l'usage d'un ton et d'un comportement non approprié à la situation ou à l'interlocuteur/trice.

Ceci implique qu'au niveau du public (ou du récepteur), ses attentes sont surprises par l'irruption d'éléments imprévisibles contenus dans les expressions comiques (présents généralement dans la chute ou l'issue d'une histoire). De plus, en raison du caractère obscur des messages, le public est amené à reconstruire l'idée que l'auteur a voulu injecter et n'est pas toujours en possession des éléments nécessaires pour y parvenir. Si les auditeurs ne possèdent pas les ressources intellectuelles ou informatives nécessaires (connaissance du contexte et des règles qui y sont associées), ils peuvent très bien ne pas percevoir l'effet comique puisque celui-ci nécessite la connaissance des règles subverties. Ou encore, la mécompréhension amenera le public à attribuer au message un sens différent de celui choisi par l'auteur.

L'humour est ambivalent parce que les sentiments que le récepteur ressent vis-à-vis d'une expression comique sont souvent complexes, partagés entre l'amusement, le dégoût, l'approbation ou encore la rage et l'outrage. Des sentiments divers peuvent habiter une même personne, mais peuvent également se partager à travers différents membres du public. En effet, deux individus possédant la même connaissance culturelle et linguistique, peuvent réagir de manières complètement différentes face à une même manifestation comique.

Ainsi, l'humour fonctionne en utilisant les connaissances que les individus ont des normes pour modifier, ou du moins bousculer la perception qu'ils en ont. L'humour peut dans certains cas pointer les faiblesses d'un discours. S'il parvient à le ridiculiser, il en montrera le caractère arbitraire et lui ôtera - dans une certaine mesure - sa crédibilité.

Il en découle qu'en raison de son caractère ludique et irrespectueux des

règles, l'humour est à la fois ambigu et ambivalent. C'est-à-dire que les énoncés de type comiques sont sujets à différentes interprétations, dissemblables ou contradictoires (l'ambiguïté). Et que de telles expressions provoquent sur l'audience des sentiments partagés et parfois contraires (ambivalence).

B. Du point de vue socio-politique

L'effet que l'humour engendre sur un groupe social est imprévisible et variable. Il est en effet très difficile de mesurer l'impact d'une forme comique sur une entité politico-sociale. A la fois il rétablit l'ordre de l'interaction et de l'agencement social et à d'autres moments sème le trouble dans le système socio-politique en remettant en question les normes sociales et les rôles en vigueur. Est-ce un moyen de contrôle ou de résistance sociale? L'humour renforce-t-il la cohésion et les valeurs d'un groupe? Ou, au contraire, modifie-t-il son mode de pensée? Son impact peut être double. L'humour peut remettre en cause les classifications établies par une entité sociale définie. En effet, l'ambiguïté propre à l'humour dépasse parfois le niveau du langage et déteint sur les personnages et les rôles eux-mêmes. Par exemple, par son aspect comique, le personnage du bouffon devient lui-même ambigu et dépasse les bornes qui ont été assignées à son rôle. Ainsi, quand l'ambiguïté propre au comique dépasse le niveau du langage et sème le désordre dans les définitions, ou plus justement les limites du rôle ou d'un statut, l'humour (et le comédien ou la comédienne) devient "dangereux" et provoque l'hostilité. Ceci parce qu'inévitablement il remet en cause les limites - ou plus précisément la définition - du cadre dans lequel il se manifeste[32].

L'hypothèse qui soutiendra la troisième partie du travail est donc la suivante: l'humour n'est plus toléré quand il rend le cadre ambigu - et non plus seulement les rôles et les règles de la communication - sur lequel il porte. Dès lors c'est la réalité - ou plus exactement la perception de la réalité - qui vascille sous les coups que l'humour lui porte, le rendant intolérable aux yeux de ceux à qui profitent cette réalité.

---

[32] Comme je l'ai soulgné précédemment, nous évoquerons à ce propos la théories des cadres développée par Goffman.

Les trois parties de la thèse.

La première partie portera sur la communication proprement dite. En particulier au niveau du langage, nous examinerons comment l'humour opère par le non respect des règles linguistiques, sémantiques et cognitives. L'exploration de genres comme la parodie, la satire, l'ironie et la caricature illustreront ces particularités ainsi que l'ambivalence des sentiments qu'elles provoquent sur le public.

La deuxième partie sera consacrée à l'humour en situations sociales et analysera les effets d'une forme comique sur des relations sociales et sur une structure socio-politique définie. En particulier, des domaines comme l'humour ethnique et à connotation sexuelle seront approfondis, suivi d'une réflexion de leur impact sur la structure sociale d'une société donnée. Nous verrons que l'interprétation sociologique de ce type d'humour est duale. En effet, si un énoncé comique (une blague raciste ou sexiste par exemple) semble renforcer le modèle dominant d'une société, les éléments d'ambiguïté et d'impulsion comique n'en sont pas pour autant absents et peuvent même être prépondérants. D'autre part, si l'humour est clairement perçu comme un message critique (politique ou social), il subsiste toujours un élément ludique, de non-sérieux ouvert à des interprétations diverses. Ces points seront approfondis par l'analyse de différentes théories qui se sont penchées sur le problème.

Le chapitre historique mettra en évidence les manifestations de formes comiques médiévales à travers l'étude de la fête des Fous et du Carnaval dans un premier temps, et du bouffon dans un deuxième temps. Il montrera comment les règles étaient transgressées, l'ambiguïté des messages que ces expressions véhiculaient (comique et/ou politique), l'interprétation que l'on peut en déduire (jeu ou menace) et l'ambivalence des sentiments qu'elles provoquèrent (joie, indignation, peur). Ensuite, je présenterai les différentes interprétations socio-historiques qui y ont été appliquées, leur divergence et la faiblesse du discours fonctionnaliste dans leur explication. Ce chapitre introduira le problème du

"débordement ambigu", c'est-à-dire comment les formes comiques médiévales peuvaient se muer en une remise en question des hiérarchies et de la définitions des rôles au sein d'une société définie. Ce point sera évident lorsqu'il s'agira du bouffon, l'ambiguïté de son humour et de la relation qu'il entretient avec le roi ou le pouvoir en général, remettant en question des définitions aussi essentielles que celles de sagesse et de folie, de roi et de fou.

Je conclurai à l'issue de cette partie que la manière d'envisager l'humour en termes sociologiques dépasse le débat contrôle-résistance sociale. Nous verrons à ce stade que l'intérêt sociologique pour l'humour se situe dans sa faculté de semer le désordre dans un système socio-politique, en provoquant des ruptures au sein du cadre dans lequel il s'inscrit. Cette idée sera développée dans la troisième partie du travail.

La troisième partie comportera deux études de cas qui illustreront les développements théoriques précédents. Nous nous pencherons dans un premier temps sur le comédien de cabaret américain, Lenny Bruce. Quelle est la particularité de son humour, les effets et les techniques qu'il utilise pour provoquer le comique, ainsi que les genres qui s'y manifestent (satire, parodie, ironie). Un échantillon de son travail mettra en évidence les divers niveaux dans lesquels les règles linguistiques, cognitives, sémantiques, sociales et politiques sont transgressées. Nous verrons également quelles furent les réactions engendrées par son travail et l'ambivalence des sentiments qu'il a occasionnés sur son public. En effet, Lenny Bruce fut d'une part considéré comme un innovateur, un modèle pour des générations de comédiens et d'autre part poursuivi sans relâche par les autorités pour son manque de respect à leur égard et à celui des normes en vigueur.

Dans un deuxième temps, nous décrirons et analyserons la candidature de Coluche à la Présidence de la république française en 1981. Nous verrons pour qui cet événement fut comique, et quel type de comique le comédien a privilégié (la parodie, la caricature, etc.). Mais surtout, pourquoi sa démarche fut ambiguë (comique ou sérieuse) et quelles furent les réactions qu'elle a suscitées. Comment a-t-il transgressé les limites qui séparent le cadre du spectacle et celui de la politique, et comment, par sa démarche, il a remis en question la

pertinence du discours des "vrais" politiciens.

Enfin, le dernier chapitre du travail sera consacré, sous forme de conclusion générale, à une analyse comparative des deux cas, synthétisant les différentes problématiques abordées au cours de la thèse.

Avant de s'engager dans les trois parties de la thèse, il est nécessaire de préciser, dans l'optique de notre recherche, des notions comme ordre et désordre. Je voudrais également introduire les concepts d'ambiguïté et d'ambivalence qui seront invoqués à maintes reprises au cours de ce travail.

Introduction aux concepts d'ordre et de désordre, d'ambiguïté et d'ambivalence.

Qu'est-ce l'ordre?

L'ordre est le résultat d'un processus de classification distinguant les entités les unes des autres, et consiste donc à exclure et à inclure des éléments dans des catégories. Bauman[33] précise que l'opération d'inclusion et d'exclusion nécessite une certaine quantité de contrainte. La cohésion se maintient dès lors, tant que le volume de contrainte appliqué compense la quantité de divergence. Une insuffisance de contrainte se manifeste par le refus des entités à rentrer dans les classes qui leur ont été assignées et par l'apparition d'entités sous ou sur définies, envoyant des signaux illisibles ou confus. Dès lors, l'ambiguïté peut être vue comme une forme de désordre.

Classifier signifie donner une structure, rendre certains éléments plus probables que d'autres, et cet acte cherche à éliminer le caractère hasardeux des événements. L'ordre social et la conformité sont obtenus par l'application de lois, ou plus généralement par un système qui cherche à corriger la déviance, mais également par des systèmes cognitifs, symboliques et rituels qui entraînent

[33]BAUMAN Z., *Modernity and Ambivalence*, Cambridge, Polity Press, 1991.

l'adhésion des individus à des normes établies. Georges Balandier[34] soutient à ce sujet que l'ordre n'est possible que dans la mesure où les éléments ont un lien entre eux les faisant participer à un tout cohérent. Cependant, remarque-t-il, dans une société donnée, l'ordre dans son ensemble n'est qu'approximatif, vulnérable et porteur d'incertitude. La stabilité et la continuité ne sont qu'illusoires et sujettes à des bouleversements en raison de la complexité du social.

Le désordre apparaît dès lors, comme une brisure de l'unité générale. Il est destructeur, lorsque l'ordre disparaît sans être remplacé, provoquant par là le démantèlement des organisations. En revanche, le désordre est créateur lorsqu'il engendre un nouvel ordre. Le social est en effet constamment en processus de mutation. L'ordre total signifierait la négation du cours du temps et de l'évolution sociale qui sont porteurs de changements. Une telle situation, affirme Balandier, fut exposée notamment dans un certain type de littérature présentant des cités idéales dans lesquelles l'ensemble social est soumis à un ordre qui régit tout, même le cours de l'existence et des relations sociales qui deviennent immuables. Cet ordre absolu est imposé aux individus et ne peut être contesté. Ces constructions utopiques sont souvent considérées comme une forme de totalitarisme, puisque celui-ci est caractérisé par la recherche de l'ordre absolu, entre autre par le biais d'une dictature arbitraire imposée aux individus.

> "Il s'agit d'arrêter ou de ralentir le cours du temps, d'expulser du social le mouvement; si le temps des mythologies est souvent dévoreur, la pensée négatrice du temps est pire, puisqu'elle réduit l'homme à l'état de chose ou de simple élément assujetti à la relation d'ordre."[35]

Le désordre, porteur dans certains cas de violence et de révolutions, contribue donc au mouvement d'une société et ne peut être complètement

---

[34]Concernant la problématique ordre-désordre, Georges Balandier offre une réflexion intéressante. Voir en particulier la première partie du livre, les pages 34 à 85.
BALANDIER G., *Le désordre*, Paris, Fayard, 1988.

[35]BALANDIER G., *op.cit.*, p.84.

éliminé. Ni par la rationalité absolue, ni par un gouvernement absolu et total, ni par le conformisme général. Les sociétés laissent dès lors toutes une place au désordre qu'elles craignent mais qu'elles ne parviennent cependant pas à éliminer. Et comme il est à la fois irréductible et nécessaire, la société - et ceux qui la gèrent - cherche à le rendre positif.

Mary Douglas[36] quant à elle, a souligné l'analogie qui était établie dans certaines sociétés primitives, entre la saleté ou la pollution et le désordre. Elle précise que les réactions face à la saleté sont comparables à celles envers l'ambiguïté et l'anomalie. Ainsi, l'acte de purifier, de démarquer et de punir les transgressions est une manière d'imposer un système ordonné. En exagérant la différence entre dedans-dehors, haut-bas, homme-femme, etc., on crée l'ordre.

Les anomalies et les ambiguïtés représentent une forme de désordre parce qu'elles contredisent le système de classification. Mary Douglas affirme que toute culture[37] y remédie en catégorisant ou en institutionnalisant l'événement ambigu, en le supprimant physiquement, en catégorisant l'événement comme étant dangereux, ou encore en l'utilisant à des fins positives.

En ce qui concerne notre sujet d'étude, nous envisagerons l'ambiguïté de la manière suivante : un énoncé, un événement, une manifestation graphique ou visuelle sont ambigus lorsqu'ils présentent deux ou plusieurs interprétations possibles, différentes ou contradictoires. L'ambiguïté se rapporte donc à l'interprétation d'un énoncé ou d'un événement. En revanche, l'ambivalence a trait aux sentiments que nous ressentons par rapport à un événement, une expression graphique ou orale. Sont ambivalents, des sentiments mélangés, complexes, qui peuvent être partagés entre l'amusement, le dégoût ou la désapprobation.

Ce travail analysera comment l'humour puise son effet dans le désordre

---

[36]DOUGLAS M., *Purity and Danger, op.cit.*

[37]Par culture, Mary Douglas entend les valeurs publiques et standardisées d'une communauté.

qu'il sème au niveau de la communication, du langage, mais aussi des interactions sociales, dans lesquelles il opère une mise à distance par rapport à un rôle en détruisant les attentes que nous y avons développées. Et enfin au niveau des cadres qui structurent nos expériences, en ne respectant pas leurs limites et en les vulnérabilisant.

Deux éléments importants vont dès lors être étudiés dans ce travail : le caractère ambigu (au niveau du langage, de la communication et dans son interprétation sociologique) et ambivalent (pluralité des sentiments) de l'humour. Nous verrons qu'il est impossible d'apporter une interprétation univoque de son effet sur une structure sociale déterminée. De plus, en raison de son ambiguïté et de son ambivalence, l'humour peut dans certains cas remettre en cause les règles et les limites du cadre dans lequel il s'exprime. Cette dernière particularité sera approfondie dans la dernière partie du travail.

PREMIERE PARTIE : LA TRANSGRESSION HUMORISTIQUE AU SEIN DE LA COMMUNICATION

PREMIERE PARTIE : LA TRANSGRESSION HUMORISTIQUE AU SEIN DE LA COMMUNICATION

INTRODUCTION

Au niveau de la communication (c'est-à-dire au niveau du langage parlé et visuel), les contradictions de la logique linguistique, sémantique et cognitive sont créées pour produire des effets comiques. En outre, l'humour enfreint les règles propres à la clarté puisque ses messages possèdent des sens multiples, contradictoires, en d'autres mots ambigus. En effet, l'humour (et celui ou celle qui produit un tel message) complique notre effort de compréhension d'un acte ou d'un énoncé parce qu'il rend inopérants les modèles d'action et de pensée que nous avons mémorisés. Le futur et le cours des événements deviennent de ce fait imprévisibles, ce qui provoque un effet de surprise et d'inattendu, de même qu'un sentiment de perte de contrôle vis-à-vis de la situation. La réaction qui en découle varie suivant le contexte et la personnalité des acteurs. Les sentiments éprouvés vis-à-vis d'une expression comique sont ambivalents puisqu'ils sont susceptibles d'aller de l'amusement à la colère, en passant par le dégoût ou l'agacement, en fonction de l'humeur et du système de valeurs des individus. Il peut également arriver que le recours à une expression comique engendre plusieurs sentiments à la fois chez un seul individu.

L'humour transgresse les règles de la communication, en particulier celles propres à la structure linguistique d'un énoncé (la forme) et à son contenu. De plus il sème le trouble au niveau du décodage parce que les énoncés de type comiques sont susceptibles d'interprétations multiples .

Cette partie du travail insistera dès lors sur les différents types de transgression que l'humour exerce sur le langage. En particulier, la transgression des règles propres à la forme et au sens des énoncés. Je m'étendrai donc sur l'"opacité" et l'ambiguïté des énoncés humoristiques, la multiplicité des

interprétations qui en découle ainsi que sur l'ambivalence des sentiments suscitée par de tels énoncés sur le récepteur.

Ces particularités seront mises en évidence dans le deuxième chapitre, qui traitera des manifestations comiques telles que l'ironie, la satire, la parodie et la caricature. Nous verrons que de telles manifestations impliquent toutes un double décodage, et partant, une double interprétation, apparente et implicite. Nous constaterons que certaines d'entre elles ont recours à des procédés comme l'exagération - et donc une transgression du réel - pour produire leur effet comique. L'ambivalence des sentiments sera particulièrement mise en relief lorsque l'on abordera l'étude du genre satirique.

CHAPITRE 1: LE COMIQUE DU LANGAGE

1.1. INTRODUCTION

Dans ce chapitre, je tiens à introduire quelques notions de linguistique parce que nous insisterons sur le langage[38] en tant que mode de communication. Il ne s'agit pas, dans ce travail, de développer une approche linguistique de l'humour, mais d'introduire les concepts de base permettant de comprendre comment le comique opère au niveau du langage.

Au delà de la simple information, les énoncés accomplissent à l'égard du destinataire, des actes de promesse, de questionnement, de menace, définis en linguistique comme actes illocutoires. Les énoncés peuvent également provoquer un effet particulier sur les actes, les pensées et les croyances du destinataire, c'est-à-dire réaliser une action par leur formulation, comme par exemple : "Je l'ai convaincu de..."; dans de tels cas, ces énoncés sont définis comme actes perlocutoires. Nous pouvons qualifier l'humour d'acte perlocutoire dans la mesure où il implique un certain effet sur les actes, sur le mode de pensée et les croyances du destinataire. Ceci, parce que l'humour transgresse les règles de la communication, bouscule les attentes du public, et instaure un doute dans son esprit[39].

Au niveau des actes du langage, quatre paramètres doivent être pris en considération : ce que le locuteur veut dire, ce que la phrase signifie, ce que le destinataire comprend et les règles linguistiques[40]. Qu'en est-il pour le discours comique?

---

[38]Les références classiques sur le sujet restent :

AUSTIN J.L., *How to do things with words*, Oxford, Oxford Paperbacks University Press, 1962.

SEARLE J.R., *Speech Acts, An essay in the Philosophy of Language*, London, Cambridge University Press, 1964.

[39]Le problème de la confusion due aux jeux du langage a été développé par DUCROT O., *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1991.

[40] Voir SEARLE J.R., *op.cit.*, pp. 1-20.

Ce que le locuteur veut dire

Dans le discours comique, l'énonciateur en dit généralement plus que ce qui est contenu dans l'énoncé littéral. Dès lors, son problème est d'amener son interlocuteur à l'interprétation correcte, au-delà du sens littéral. Ainsi, contrairement au discours sérieux où l'énonciateur cherche à émettre un discours univoque, le comique laisse toujours planer un certain doute sur ses réelles intentions.

Ce que la phrase signifie

En raison des significations multiples qu'il véhicule, il n'est pas aisé de déterminer le sens exact d'un énoncé comique. En effet, l'humour procède souvent par sous-entendus, c'est-à-dire présente deux lectures: une littérale et "respectable" et l'autre, implicite et "choquante". Exemple: *What sort of meat does the Pope eat? Nun*[41]; dans ce jeu de mot, le jeu est autour du son "none" qui se réfère à "none" et "nun". Dès lors, le rôle de l'humoriste est d'amener son public à comprendre la seconde interprétation. Ce type de message possède l'avantage d'avoir la possibilité de se retrancher derrière la signification littérale et prétendre que le public a mal compris l'énoncé, ou qu'il y a attribué un sens non désiré par l'énonciateur. L'ironie, nous le verrons plus loin, utilise des messages implicites puisqu'on affirme un énoncé pour en signifier le contraire. La connaissance du contexte et de l'énonciateur, sont des indices précieux pour déterminer leur signification.

Ce que le destinataire comprend

Comme nous l'avons vu plus haut, le destinataire doit fournir un effort de compréhension et est ensuite partagé entre différentes hypothèses, suivant ses connaissances du contexte. Il privilégie en général une interprétation par rapport à une autre, qui ne correspond pas nécessairement à celle voulue par l'énonciateur.

---

[41]COLLECTIF,*The Builders Joke Book*, Beckenham, Kent, Fivecrown L.t.d., 1994, p.54.

Les règles linguistiques

Dans les énoncés comiques, les règles propres à la linguistique sont souvent transgressées. Examinons en détail cette particularité.

1.2. TRANSGRESSION DES REGLES LINGUISTIQUES

L'humour joue avec les règles du langage et s'appuie sur les défaillances de la logique pour produire ses effets. Mahadev Apte[42] a souligné à ce sujet que les éléments phonologiques, morphologiques, syntaxiques et sémantiques d'une langue, sont exploités pour créer de l'humour. De plus, le développement, la compréhension et l'appréciation de l'humour sont déterminés dans une certaine mesure par l'utilisation et la fonction du langage et par les attitudes et les valeurs qui lui sont associées. Les jeux du langage, c'est-à-dire le désordre d'éléments phonologiques et grammaticaux, la confusion entre la forme et le sens, la réinterprétation des mots et des phrases provoquent un effet comique. De tels phénomènes se produisent accidentellement ou sont créés délibérément. En effet, les lapsus ou les gaffes sont le produit du hasard ou de l'inconscient, alors que le mot d'esprit est le résultat d'une manipulation consciente de la langue ou de la narration. Le texte humoristique dépend de la signification des mots. Ceux-ci sont utilisés de manières différentes suivant les contextes.

1.2.1. Les jeux de mots.

Dans un monologue comique, les jeux de mots puisent leurs effets dans le désordre du langage, c'est-à-dire dans les contradictions qui se produisent entre la signification et l'usage des mots. Ou encore dans leurs associations inhabituelles. Le jeu de mots possède plusieurs sens et le sens intentionnel peut être confondu avec un homonyme, ou encore le sens implicite a été privilégié au

---

[42]APTE M.L., *Humor and Laughter, An Anthropological Approach*, Cornell University Press, 1985.

profit du sens littéral.

a) Le calembour.

Le calembour construit sur l'homonymie, opère sur la dissociation d'une simple forme phonétique en deux significations, c'est-à-dire sur des mots à prononciation identique, mais possédant des sens différents comme: "personnalité et personne alitée". C'est un cas d'équivoque, puisqu'un tel énoncé possède deux sens.

Dans le monde comique francophone, Raymond Devos a la réputation de jouer avec la forme et le sens des mots.

Exemple:

Cet été sur la plage
Il y avait un monsieur qui riait!
Il était tout seul,
Il riait! Il riait! Ha, ha, ha!
Il descendait avec la mer...
Ha, ha, ha!
Il remontait avec la mer....
Ha, ha, ha!
Je lui dis:
-Pourquoi riez-vous?
Il me dit:
-C'est le flux et le reflux...
Je lui dit:
-Eh bien, quoi, le flux et le reflux?
Il me dit
-Le flux et le reflux me font "marée"![43]

Comme le souligne Jean-Marc Defays, la chute - et donc le calembour - constitue l'enjeu de la narration. C'est elle qui donne un sens à l'anecdote. Si la

[43]DEVOS R., cité par DEFAYS J-M., *Raymond Devos*, Bruxelles, Editions Labor, 1992, p.57-58.

dernière phrase n'existait pas, l'histoire perdrait sa raison d'être. En effet le mot 'marée', se rattache phonétiquement à deux concepts différents: la marée de la mer et se marrer-rire. Ce mot connecte dès lors les deux idées principales du monologue: le flux et le reflux des vagues et le rire du personnage.

Cet exemple met en présence une équivoque puisqu'il s'agit d'un jeu de mots à double sens. Devos, souligne Defays, remet en cause les hiérarchies de son et de sens, de dénotation et de connotation entre le sens propre et figuré. La norme et l'usage se voient bafoués puisqu'il affranchit le langage de ses frontières habituelles, celles de l'adéquation, de la réalité, de l'univocité, de la cohérence et de la clarté.

> "Par ses jongleries verbales, par la contradiction interne qu'il crée entre les mots, la collision qu'il provoque entre leurs effets de sens et leur valeur d'emploi, Devos vide le langage de sa signification habituelle (...) De nombreux monologues de Devos mènent de front deux réseaux de significations (isotopies) parallèles qui ne cessent d'interférer l'un avec l'autre à l'occasion de toute une série de mots à double sens."[44]

Un autre exemple:

> "De tout temps, chaque chose a eu son 'anti'.
> Exemple:
> Un muet, c'est un anti-parlementaire.
> Un athée, c'est un anti-moine.
> Un croyant, c'est un antiseptique.
> Les Arabes du Caire sont des antisémites,
> et les sémites sont des anti-Caire"[45]

Dans cette anecdote, Devos associe des mots qui linguistiquement

---

[44]DEFAYS J-M., *op.cit.*, p.67 et p.100.

[45]DEVOS R., cité par DEFAYS J-M., *op.cit.*, p.96.

possèdent un lien, mais dont le sens est différent. En effet, un croyant est une personne qui n'est pas septique, mais le mot antiseptique possède une autre signification qui elle-même n'a aucun lien avec le mot athée. Dès lors, Devos libère le langage de ses contraintes, il coupe le lien entre nous-même et l'univers auquel nous sommes habitués : celui de la logique et de la rigueur.

Comme cas particulier, les jeux de mot basés sur le bilinguisme utilisent une forme lexicale d'une langue phonétiquement similaire à celle d'une autre langue, mais dont le sens est différent.

Exemple:

> Dans un bal de la cour, Napoléon disait à une dame italienne: '*Tutti gli Italiani danzano si male!*' Elle répondit du tac au tac: '*Non tutti ma buona parte*'."[46]

Le jeu de mot est basé dans cet exemple sur la double signification phonétique de '*buona parte*' qui renvoit à la fois à 'un bon nombre' quand il est traduit en français, et à 'Napoléon Bonaparte'. La dame italienne a choisit un mot d'esprit pour insulter Napoléon. Il aurait pu s'agir d'une gaffe (elle voulait en fait dire de nombreux italiens dansent mal) mais le signal : "elle répondit du tac au tac", nous annonce que c'est la première interprétation qui domine.

b) La contrepèterie

La contrepèterie se produit lorsque l'inversion d'une ou plusieurs syllabes dans un mot, donne naissance à un autre mot. L'effet comique provient du fait qu'un texte sérieux est transformé en un discours drôle et souvent grossier.

exemple:

trompez sonnettes au lieu de sonnez trompettes

---

[46]Cité par JARDON D., *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, De Boeck-Westmael, 1988, p.50.

ou un autre exemple cité par Rabelais:

Femme folle à la messe pour femme molle à la fesse

1.3. CE QUE LA PHRASE VEUT DIRE OU TRANSGRESSION DE LA LOGIQUE D'UN ENONCE ET DES REFERENCES QUI LUI SONT ASSOCIEES.

L'humour puise une grande partie de son effet, par la mise en commun de modèles de pensée incompatibles, par l'ambiguïté du sens de ses énoncés et par la transgression du réel (c'est-à-dire tout ce que l'on définit comme étant normal), entre autre par l'exagération.

a) L'association des contraires

Le comique met souvent en présence des codes ou des structures de pensée antagonistes. Cet argument a été développé par Arthur Koestler[47] qui a qualifié l'humour d'acte de création. Ce processus créatif se manifeste, dit-il, parce que l'humour est le résultat d'une pensée *bisociative*. Ce mot signifie une impulsion créative qui connecte des structures de référence qui auparavant n'étaient pas liées. Nous expérimentons dès lors la réalité sous différents angles à la fois. Les règles de la pensée rationnelle sont, pour un moment, suspendues. L'humour apparaît donc, lorsqu'on perçoit une situation ou une idée à partir de deux modèles de référence habituellement incompatibles.

Koestler a d'ailleurs soutenu que le comique est créé par une ou plusieurs contradictions de la logique, provoquant par là un effet de surprise. L'humour, dit-il, brise les routines de la pensée; c'est la perception d'un paradoxe. L'acte créatif de l'humoriste, consiste à provoquer une fusion momentanée entre deux matrices habituellement incompatibles. Par matrice (*matrix*), Koestler entend tout domaine d'activité gouverné par un ensemble de règles et de codes. L'audience voit ses attentes bousculées et au lieu de fusion, il y a collision entre la raison et l'émotion qui débouche dans certains cas sur un éclat de rire. Denise Jardon

---

[47]KOESTLER A., *op.cit.*

affirme dans ce sens :

> "C'est la conjonction dans l'esprit du rieur, de deux signifiés pour un signifiant ou de deux signifiants pour un signifié qui génère le risible."[48]

Le quiproquo par exemple, puise sa force comique dans la confrontation de deux situations incompatibles perçues par le spectateur.

Koestler cite une blague:

> *Chamfort tells a story of a Marquis at the court of Louis XIV who entering his wife's boudoir and finding her in the arms of a Bishop, walked calmly to the window and went through the motions of blessing the people in the street.*
> *"What are you doing?" cried the anguished wife.*
> *"Monseigneur is performing my functions", replied the Marquis, "so I am performing his" ".*[49]

Cette blague nous raconte une histoire d'adultère, la tension monte au cours du récit. Mais l'issue tragique, soutient Koestler, ne se produit pas en raison de la réaction inattendue du Marquis. Le développement logique est soudainement cassé. La tension se relâche et peut exploser sous forme de rire. Néanmoins, remarque Koestler, l'élément d'inattendu n'est pas suffisant pour produire un effet comique. Le comportement du Marquis est non seulement inattendu mais parfaitement logique, mais d'une logique qui ne correspond pas à cette situation. Et c'est le choc entre deux codes mutuellement incompatibles, insiste Koestler, qui entraîne l'explosion de la tension. La perception de la situation par le lecteur se produit à travers deux modèles de références généralement incompatibles. L'humour possède donc une dimension créatrice parce qu'il opère sur plusieurs plans et bouscule les logiques de la pensée.

---

[48]JARDON D, *op.cit.*, p.30.

[49]KOESTLER A., *op.cit.*, p.33.

Exemple: blague faite à propos de S.O.S. Racisme:

> "C'est un Arabe qui se noie. Un gars enlève sa veste et ses chaussures pour lui porter secours, mais un autre l'arrête en lui disant: 'Touche pas à mon pote'."[50]

L'effet comique est créé, parce que le deuxième personnage reprend le slogan de l'organisation "S.O.S. Racisme" dans une situation totalement non appropriée. En effet, la première partie raconte l'histoire d'un homme qui secourt un Arabe. Or la réaction du deuxième personnage est liée à une situation où on porte atteinte à un étranger. Au premier niveau, cette réponse est absurde. Mais au deuxième degré, elle cherche à se moquer du slogan de "S.O.S Racisme". Cette blague se réfère d'autre part, au contexte français du milieu des années 80[51].

b) l'opacité ou l'ambiguïté

Comme je l'ai souligné plus haut, un énoncé comique n'est jamais limpide ou évident. Pour maintenir un certain degré de suspense, les messages doivent contenir une certaine dose d'ambiguïté (qui varie suivant les énoncés). Koestler nomme cette technique l'*economy*, qui se manifeste sous forme d'insinuation. Les techniques suggestives créent le suspense et facilitent l'association d'idées. Dans le cas où tout est insinué, l'audience se voit amenée à deviner ce qu'il manque. Une audience exigeante considérera qu'une blague manque d'invention si elle est entièrement explicite. En effet, si la pensée du public est plus rapide que l'histoire du narrateur, un sentiment d'ennui plutôt que de tension se manifeste. Le public est donc amené à combler le vide avec un lien manquant. Toute blague possède une dose d'énigme simple ou sophistiquée.

---

[50] Cité dans *Le Nouvel Observateur, op.cit.*, juin 1985, p.36.

[51] A l'époque en France une campagne de plusieurs mois présidée par Harlem Désir fut menée contre le racisme. C'est à ce moment-là que l'on pouvoir voir des gens avec un badge en forme de main sur lequel était écrit : "touche pas à mon pote".

Koestler cite un exemple,

> *"The Prince, travelling through his domains, noticed a man in the cheering crowd who bore a striking resemblance to himself. He beckoned him over and asked: "Was your mother ever employed in my palace?"*
> *"No, Sire" the man replied."But my father was."* "[52]

Dans cet exemple, la surprise et l'embarras du Prince provoquent le rire, parce que les Lords féodaux sont sensés avoir des bâtards, mais pas leur femme, et surtout, remarque Koestler, parce que ce raisonnement vient de nous, il n'est pas fournit par la blague. L'économie - dans ce cas l'ambiguïté des messages - ne signifie pas la brièveté, mais l'utilisation de messages implicites, d'insinuations où le spectateur doit comprendre les allusions et tracer les analogies cachées. Ainsi, toute blague contient un degré de devinette que l'audience doit résoudre. Elle coopère et recrée grâce à son imagination le procédé d'invention de la blague.

Anton Zijderveld cite une anecdote:

> *"During his exile in England, Napoleon III of France received much assistance and material help from an English lady, but once he had returned to the throne, he chose to ignore her. However, they, met again at a reception in Paris. He asked coolly* 'Restez-vous longtemps à Paris?' *The lady's quick response was*: 'Et vous, Sire?' "[53]

L'effet comique de cette anecdote est provoqué, comme dans les autres cas, par l'effet de surprise occasionné par la réponse. De plus, cette dernière réplique se réfère à deux événements différents. Napoléon pose une question sur une situation présente, nous nous attendons donc à ce que l'interlocutrice en

---

[52]KOESTLER A., *op.cit.*, p.84.

[53]ZIJDERVELD A., *op.cit.*, p.20.

tienne compte. Or sa réponse est ambiguë, parce qu'elle possède deux interprétations différentes. Au premier degré, le "Et vous, Sire?", signifie quels sont vos plans pour le futur (part-il en guerre? doit-il voyager?...). Mais d'autre part, connaissant l'amertume de la *lady* vis-à-vis de Napoléon, cette réponse contient une toute autre signification. Elle fait référence à son exil passé et signifie dès lors :"Combien de temps resterez-vous au pouvoir avant que l'on vous chasse la prochaine fois". Sous une apparence innocente, sa réponse est moqueuse et insultante. La qualité humoristique de cette histoire, est basée dès lors sur le double sens de cette réflexion.

c) L'exagération

Comme transgression de la logique, citons une technique très importante: l'exagération. Celle-ci se manifeste graphiquement à travers la caricature notamment, mais également dans le langage écrit ou parlé. L'exagération de certains traits (culturels, physiques, etc.) s'accompagne souvent d'une simplification qui élimine tous les éléments non essentiels afin de maintenir l'attention. Les personnes qui racontent des blagues à caractère ethnique et sexuel recourent souvent à cette technique pour insister sur un stéréotype.

Par exemple:

"Sur une plage africaine, un Noir et son petit garçon sont
au bord de l'eau. Le gosse demande à son père :
-Papa...je peux jouer avec ton zizi?
-Oui, mais ne t'éloigne pas trop..."[54]

Cette histoire est comique, parce que nous connaissons préalablement le stéréotype auquel elle fait référence, et surtout, parce qu'elle produit une sur-exagération de ce stéréotype, rompant tout rapport à la normalité.

La normalité signifie également avoir un comportement logique par rapport à une situation donnée, ou plus généralement un cadre de référence

---

[54]PEIGNE J., *La grande encyclopédie des histoires drôles*, Paris, Editions de Fallois, 1994, p.36.

partagé par un groupe d'individus. L'humour puise ses ressources en partie dans le non-respect de la logique, nous plongeant dans l'absurde.

L'humour dit absurde est une extrapolation de la transgression de la logique et de la normalité. Dans ce cas, la rationalité n'existe plus, les références spatio-temporels ne sont plus respectées, elles perdent leur poids et leur crédibilité.

Extrait de *La Cantatrice Chauve* d'Eugène Ionesco:

> M.Smith, *toujours dans son journal*: Tiens c'est écrit que Bobby Watson est mort.
> Mme Smith: Mon Dieu, le pauvre, quand est-ce qu'il est mort?
> M.Smith: Pourquoi prends-tu cet air étonné? Tu le savais bien. Il est mort il y a deux ans. Tu te rappelles, on a été à son enterrement il y a un an et demi.
> Mme Smith: Bien sûr que je me rappelle. Je me suis rappelée tout de suite, mais je ne comprends pas pourquoi toi-même tu as été si étonné de voir ça sur le journal.
> M.Smith: Ca n'y était pas sur le journal. Il y a déjà trois ans qu'on a parlé de son décès. Je m'en suis souvenu par association d'idées![55]

Cet exemple montre que dans l'humour dit absurde, les règles du temps sont bafouées; dans cet extrait, il s'agit des règles qui se réfèrent à la mort de Bobby Watson. De plus, il se produit des contradictions logiques : Watson ne peut être mort à la fois il y a deux ans et il y a trois ans. Les mots sont vidés de leur sens et les personnages se contredisent continuellement : "C'est écrit ...mais

---

[55]IONESCO E., *La Cantatrice Chauve*, Théâtre complet, vol.1, Paris, Gallimard, 1954, p.22.

non ce n'était pas sur le journal." De ce fait, il n'y a pas d'évolution possible au niveau de la conversation. Le comique est provoqué par la réaction imprévisible des personnages et par des contradictions permanentes quant au sens et aux références qu'ils utilisent. Par exemple, la réaction de surprise de Mme Smith, contredit son affirmation quelques lignes plus loin, quand elle dit être au courant du décès de Bobby Watson. Le comique est d'autant plus accentué par le fait que les personnages trouvent ces contradictions normales, ils ne réalisent pas que leurs conclusions sont invraisemblables. Leurs raisonnements sont pourtant en désaccord avec la réalité, c'est du **non-sens**. Nous sommes au-delà de la distinction entre le vrai et le faux. Par le ridicule, Ionesco remet en cause la pertinence du langage, de la communication, de la logique et de la rationalité dans son ensemble.

1.4. CE QUE LE DESTINATAIRE COMPREND

Il s'agit à la fois de l'ambiguïté dans la compréhension et de l'ambivalence dans la réception d'un énoncé comique[56].

Comme il a été souligné plus haut, le récepteur doit, face à un énoncé comique, reconstituer le sens voulu par l'humoriste. Ce dernier dirige son public de manière sous-jacente et par diverses informations, vers telles constatations et telles conclusions. Pour parvenir à ces reconstructions, le public doit connaître le contexte. De manière générale quand nous sommes confrontés à un événement, qu'il s'agisse d'un énoncé écrit ou d'une manifestation de tous genres, nous devons utiliser notre cadre de référence afin de l'identifier[57]. Dans la communication orale, l'intonation posant l'accent sur certains éléments plutôt que d'autres, est un moyen pour diriger l'audience. De même, l'accent permet

---

[56]Je distingue la compréhension de la réception dans le sens où la compréhension correspond à l'interprétation privilégiée par le public, c'est-à-dire le sens qu'il a compris. La réception porte sur la manière dont le public réagit par rapport à un énoncé et sur les sentiments ressentis.

[57] Voir GOFFMAN E., *Les cadres de l'expérience, op.cit.*, chapitre 12, pp.430-485.

de mettre en valeur certains éléments du message. Mais un mot ou une phrase mal accentués, peuvent être mal compris ou encore mal interprétés et dès lors un ton aigu ou bas peut faire varier le sens d'un énoncé. Comme le soutient Goffman[58], un événement peut être compris au premier degré alors qu'il devait être perçu au deuxième degré. Tout événement ou énoncé est en effet soumis à diverses lectures et si nous ne connaissons pas le contexte dans lequel il se manifeste, nous aboutissons à des hypothèses erronées. Le récepteur va utiliser dès lors ses connaissances pour écarter les mauvaises interprétations et plus il dispose d'informations, moins il risque de se tromper. Les plaisanteries doivent ainsi, d'entrée de jeu, être identifiées comme telles pour éviter tout malentendu.

L'interprétation de l'humour est souvent multiple, et contrairement au mensonge, le sens voulu par l'auteur de l'énoncé est à la portée du public, c'est à lui de le retrouver. Dès lors, l'interprétation privilégiée se fera à partir de la connaissance du contexte et du système de valeur auquel adhère le récepteur (un individu ou ensemble collectif). Les interprétations sont susceptibles de varier suivants les personnes et le même énoncé comique peut être perçu différemment. Les sentiments ressentis à son égard peuvent dès lors varier entre l'amusement, la tolérance, l'indignation, etc. C'est pourquoi le comique est caractérisé par l'ambivalence.

Ainsi, la perception et la réception d'une forme comique ne sont que partiellement prévisible et il n'est pas toujours aisé de prévoir la manière dont une pièce satirique, une blague ou une caricature dans un journal seront appréciées par le public. Dans le passé, les grands satiristes ont dû souvent exercer leur art dans l'anonymat, Jonathan Swift en est un exemple célèbre[59]

---

[58]GOFFMAN E., *Les cadres de l'expérience, op.cit,* p.430.

[59]La préface de l'édition française *des Voyages de Gulliver,* rédigée par Maurice Pons, nous apprend que Swift courait de graves dangers en publiant ce livre. Une loi en vigueur dans l'Angleterre du 18ème siècle, nous signale Pons, permettait aux autorités de faire couper les oreilles de l'auteur et de l'imprimeur. Par précaution Swift publia l'ouvrage sous un faux nom.

Prenons deux exemples,

Une devinette citée par Coluche lorsqu'il participa à une opération contre la famine en Ethiopie.

> "Qu'est-ce que fait un Ethiopien qui trouve un petit pois?
> Il ouvre un supermarché."[60]

Dans ce cas, la surprise est créée par la réponse, qui d'une part est inattendue et d'autre part est, au premier degré, invraisemblable et pour certains inacceptable. Mais au deuxième degré, connaissant le contexte, cette réponse est logique puisque un petit pois représenterait pour les éthiopiens mourant de faim "un bien estimable". Or si cette histoire choque quelques-uns, elle montre de manière évidente la gravité de la situation en Ethiopie. Cette anecdote provoque en nous un mélange d'indignation et d'amusement; de plus, elle peut être comprise différemment, suivant la personne et le contexte. Quand Coluche en parlait lors de sa croisade pour sauver le Sahel, il jetait de l'humour tout en parlant d'un problème très grave, il faisait en quelque sorte de l'humour noir. Cette même blague peut dans un autre contexte être jugée de très mauvais goût. Son aspect ambigu et ambivalent apparaît de manière assez évidente, puisque à la lecture de la blague, nous ne comprenons pas s'il s'agit d'humour ou d'une injure vis-à-vis des Ethiopiens. C'est le contexte, dans certains cas mais pas toujours, qui nous aidera à comprendre le sens émis. La compréhension de l'anecdote varie également suivant la culture du spectateur. Dans cet exemple, les spectateurs francophones - une partie du moins - connaissent Coluche et ses idées. Ils possèdent donc plus d'informations pour réagir à cette devinette qu'une personne qui n'en a jamais entendu parler. Cet exemple montre ainsi qu'un énoncé comique provoque des sentiments ambivalents, qui dépendront en partie de la connaissance du contexte.

---

[60]Cité dans *Le Nouvel Observateur*, juin 1985, p.35.

Un autre exemple tiré de l'hebdomadaire *Charlie Hebdo:*

"Bal tragique à Colombey: un mort"[61]

Ce titre paru dans ce magazine lors de la mort du Général de Gaulle a été jugé comme un blasphème et le numéro a été censuré.

Dans ce cas, le choc est créé par deux références différentes, d'abord l'incendie du dancing occasionnant la mort de nombreux jeunes, et d'autre part le week-end de la mort du Général de Gaulle. La première partie de l'énoncé "Bal tragique" exprime à mon sens deux idées: d'une part à la tragédie du dancing, et d'autre part elle reprend une forme de présentation propre aux faits divers (commune aux journaux à sensation) pour introduire l'annonce de la mort du Général. La deuxième partie de l'énoncé se réfère clairement à la mort de Charles de Gaulle. Dès lors, par cette phrase, *Charlie Hebdo* a voulu rappeler aux lecteurs qu'au moment où l'on pleurait le Général, cent vingts jeunes sont morts dans un dancing. Ces deux références se joignent dans une idée qu'il s'est passé un événement tragique sous-évalué parce que la mort du Général de Gaulle est un événement plus important et douloureux que celle de 120 jeunes. Ou encore, par ce slogan *Charlie Hebdo* a voulu annoncer la mort du Général de manière humoristique. C'est au lecteur de reconstruire l'analogie cachée.

De plus, il réside une confusion par rapport au référent. Seuls les lecteurs avertis sont capables de reconstituer le lien entre les deux énoncés et saisir l'effet comique. Dans le cas contraire, cet énoncé peut ne provoquer aucune réaction ou être perçu de manière anodine. Pour ceux qui ont compris l'allusion, deux réactions antagonistes se sont manifestées. Certaines personnes y ont vu une insulte vis-à-vis du Général de Gaulle, alors que d'autre ont jugé l'énoncé comme de l'humour de grande finesse. Nous voyons dans cet exemple l'importance du système de valeurs auquel adhère le public.

---

[61]Cité dans *Le Nouvel Observateur, op.cit.*, p.36.

Il reste un point important à traiter mais sur lequel nous reviendrons dans la deuxième partie de la thèse. Il s'agit de l'ambiguïté des effets d'une expression comique sur une structure sociale définie.

Notons tout de même que les effets de l'humour au niveau des relations sociales ou plus généralement au sein d'une société définie peuvent être, eux aussi, complexes. Dans certaines situations, un trait humoristique peut présenter une tendance conservatrice, c'est-à-dire cherche à préserver et à renforcer le modèle ou l'ordre établi. A d'autres moments au contraire, sa tendance semble radicale parce que ses effets visent à remettre en question les structures socio-politiques d'une société considérée; ou encore, dans certains cas, les deux tendances se superposent. J'utilise le mot tendance, parce que la réalité n'est jamais aussi simple et claire. Comme nous l'avons vu plus haut, par son effet de surprise et son ambiguïté, l'humour provoque un changement (faible ou conséquent). Or ce changement et cette perturbation dans notre esprit et nos habitudes peut être une source de tension. Et la tension cherche la résolution, le retour à l'ordre et à la logique de la situation. Je reviendrai plus longuement sur le problème de l'intolérance vis-à-vis du désordre engendré par le comique dans la deuxième et la troisième partie de la thèse.

1.5. CONCLUSION

Nous pouvons conclure à l'issue de ce chapitre que l'humour puise son effet dans la transgression des règles de la communication. C'est-à-dire, les règles propres à la structure d'un énoncé, entre autre en introduisant une confusion entre la forme et l'usage des mots, mais également par la mise en commun de modèles de référence incompatibles. Ainsi, les règles de la logique rationnelle sont suspendues.

Pour ce qui est de l'interprétation, le récepteur, en général, rassemble ses connaissances pour rétablir le sens voulu par l'émetteur. Comme un énoncé humoristique présente - à des degrés divers - une certaine ambiguïté, le public doit fournir un travail de décodage supplémentaire par rapport à un énoncé dit sérieux, pour retrouver le sens qui est dissimulé. C'est la raison pour laquelle la chute d'une plaisanterie[62] surprend nos attentes. Dès lors, sa compréhension est soumise à diverses interprétations : celle voulue par l'auteur et celles privilégiées par les différents membres du public. Le manque de connaissance du contexte peut provoquer des malentendus, comme par exemple celui d'envisager la blague des "petits pois" comme une insulte à l'égard des Ethiopiens. Mais précisons tout de même qu'une plaisanterie peut nous choquer même si nous sommes parvenus à reconstituer le sens voulu. Dans l'exemple de "Colombey", ceux qui y ont vu un outrage étaient précisément les individus qui possédaient les connaissances suffisantes pour retrouver l'analogie cachée. Dans ce cas, l'énoncé n'était plus perçu comme une plaisanterie, mais comme un blasphème parce qu'ils étaient trop impliqués "émotionnellement" pour plaisanter avec la mort du Général. Ils en ont fait un sujet tabou. Dans d'autres cas où le récepteur a perçu le sens voulu par l'auteur, son amusement peut être mélangé à la désapprobation ou au dégoût. La satire est un genre qui provoque souvent en nous des sentiments partagés et complexes.

Dès lors, nous mesurons l'importance du système de valeur et des normes en vigueur dans groupe donné, dans l'établissement de la frontière ou la limite

---

[62]Il peut s'agir d'une blague ou d'une devinette.

entre propos acceptable et inacceptable.

Le prochain chapitre considérera des genres comme la satire, la parodie, le ton ironique et la caricature. Comment et à quels niveaux se manifeste l'ambiguïté, quelle est la particularité des ces formes comiques et comment elles peuvent être comprises.

CHAPITRE 2 : L'IRONIE, LA SATIRE, LA PARODIE ET LA CARICATURE

2.1. INTRODUCTION

De prime abord, je voudrais préciser à nouveau que la notion d'humour est considérée dans son sens large et englobe tout ce qui touche au comique et comprend dès lors les genres qui seront présentés ci-dessous. En quelques mots, je voudrais rappeler que le mot "humour" provient, au départ, du mot "humeur" qui se référait originellement à une fonction physiologique. En Angleterre, il signifie très tôt, gaîté de l'esprit. Au XIIe et XVIIIe siècle, ce terme constituait un genre littéraire qui privilégiait le pittoresque, le grotesque et l'inattendu.

> "L'humour toucherait au comique dans une acceptation plus large, en renfermant à la fois les sentiments du sublimes et du ridicule qui offre cette peinture réaliste de la nature humaine à laquelle il s'attache".[63]

Il est utile de préciser également que si la satire et la parodie sont des genres littéraires, la caricature est un procédé graphique et l'ironie un ton rhétorique. Ce chapitre permettra de mettre en évidence leurs caractéristiques respectives, c'est-à-dire les ambiguïtés qui se manifestent au niveau de la forme et du contenu de leurs messages. Dès lors, la typologie n'est pas l'objectif recherché. A cet égard, émettre une classification stricte des formes comiques peut se révéler fastidieux voire impossible, puisque la frontière qui sépare ces formes est très souple : on parle ainsi de parodie satirique, ironie satirique, satire parodique, etc. En outre, les spécialistes dans le domaine ne s'accordent pas toujours sur les définitions.

Le dénominateur commun de ces expressions comiques est la dévaluation

---

[63]*Encyclopeadia Universalis*, Paris, 1985, p.1426.

de l'objet ciblé. Koestler a remarqué qu'au sein du monde comique, la personnification et l'imitation mènent obligatoirement à un résultat dégradant. De plus, le comique implique toujours une mise à distance. En effet, si les comédiens s'identifient avec le personnage qu'ils interprètent, nous quittons le comique pour la sphère dramatique. Les spectateurs doivent, eux aussi, se distancier de l'objet ciblé pour éprouver un sentiment comique. Douglas Muecke a relevé à ce sujet, que le "comique" suggère une certaine "distance" entre l'observateur amusé et l'objet du comique;

> *"the word 'liberation' suggests, 'disengagement', 'detachment', and these in turn 'objectivity' and 'dispassion'"*[64].

La dévaluation se manifeste chez le spectateur par la perception soudaine d'une incompatibilité et d'un contraste ressenti par rapport à une norme. Parmi les paramètres que nous avons abordés au premier chapitre, je me concentrerai principalement sur les particularités des messages propres à l'ironie, la satire, la parodie et la caricature, sur l'intention du locuteur ou du producteur du message, et sur le décodage : c'est-à-dire le point de vue du récepteur. Je n'aborderai pas les règles linguistiques puisqu'il en a déjà été question dans le chapitre précédent.

Considérons tout d'abord ce qu'il advient du message. Nous constatons une différence entre la représentation, qui consiste en une altération du réel, et la réalité observable, compte tenu des modifications sur la réalité, lesquelles sont le résultat de processus d'imitation, de déformation, ou de transposition. L'imitation peut être qualifiée comme un procédé déformant et comme l'a souligné Freud[65], elle s'accompagne d'un soupçon d'exagération de certains traits qui, sans elle, passeraient inaperçus. L'imitation apparaît, de ce fait, comme une source de comique assez riche, surtout quand elle recourt à des procédés

---

[64]MUECKE, D.C., *Irony and the Ironic*, New York, Methuen, 1970, p.47.

[65]FREUD S., *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Editions Gallimard, 1930.

d'exagération.

"Dans l'imitation, la source du plaisir ne serait pas le comique de situation, mais le comique d'attente."[66]

Le caractère du comique dans la comparaison entre l'original et l'imitation se produit lorsque :

"le sérieux et l'inconnu, surtout dans l'ordre intellectuel et moral, entrent en parallèle avec le vulgaire et le banal."[67]

A titre d'exemple, la caricature exagère le réel et engendre le grotesque quand elle est poussée à l'extrême. Rabelais est un spécialiste de la disproportion corporelle et de l'altération de la réalité par l'invraisemblance des descriptions.

Le deuxième paramètre est la perception qu'ont les spectateurs (ou destinataires) du message qui leur est destiné, c'est-à-dire la manière dont se déroule le décodage ou la lecture. Les formes comiques citées plus haut engendrent un dédoublement dans le décodage parce que la signification des messages qu'elles véhiculent est ambiguë. Ceux-ci possèdent donc deux ou plusieurs sens et sont susceptibles d'interprétations diverses, parfois opposées dans certains cas. Ainsi, la caricature est sujette à un double décodage. La difformité qu'elle met en scène nous permet de reconnaître la victime ciblée dont elle s'inspire.

Dans le décodage de l'ironie, de la satire, de la parodie et de la caricature, deux interprétations sont présentes: une littérale et une implicite (celle de l'auteur). Ces dédoublements sont occasionnés plus particulièrement par la réduction, la simplification, l'exagération ou par des ruptures de ton. Dès lors, il est nécessaire de tenir compte des compétences linguistiques des spectateurs pour déchiffrer les messages implicites de l'ironie, de la satire et de la parodie. Linda Hutcheon[68] nomme *compétence générique du lecteur*, la connaissance des

---

[66]FREUD S., *op.cit.*, p.323.

[67]FREUD S., *op.cit.*, p.325.

[68]HUTCHEON L., "Ironie et parodie. Stratégie et structure", in *Poétique*, n°36, novembre 1978, pp.467-477.
"Ironie, satire, parodie, une approche pragmatique de l'ironie", in *Poétique*, n°46, avril 1981, pp.140-155.

normes littéraires et rhétoriques capables de déceler la présence d'écarts par rapport à la norme littéraire. Nous verrons que cette connaissance est nécessaire pour déceler la parodie. L'auteur souligne également l'importance de la compétence idéologique, permettant de situer l'oeuvre ou la manifestation comique dans son contexte socio-politique. Cette qualité sera particulièrement utile pour cerner l'ampleur de la satire.

Ambivalence dans la réception.

La réaction du récepteur vis-à-vis de la représentation peut varier suivant son système de valeurs, l'interprétation qu'il a captée, sa personnalité et se traduit par l'identification, la valorisation, la dévalorisation ou même le rejet. Sa réaction, comme je l'ai souligné dans le premier chapitre, n'est que partiellement prévisible.

La spécificité du phénomène de dévaluation, soutient Duisit, se retrouve dans la relation qui s'établit entre le sujet-initiateur du mode et l'objet représenté.

> "De même que la stratégie de l'*initiateur-sujet* nous a permis d'évaluer la déformation du réel dans l'acte de communication, de même les réactions du *participant-sujet* nous serviront de point de départ pour décrire la relation *sujet-objet*, au niveau de l'impact."[69]

Nous verrons lorsqu'il sera question d'une situation comique particulière - c'est-à-dire dans un contexte précis - quel est son impact sur les récepteurs ou encore sur une structure socio-politique définie.

Le troisième paramètre est l'intention de l'énonciateur. Nous noterons qu'à l'intention ludique et amusée sont souvent associés la moquerie, le ridicule ou encore la critique.

Nous aurons l'occasion de voir dans la troisième partie du travail, comment les éléments théoriques introduits ci-dessus seront illustrés. En particulier lors des études de cas et de l'analyse des expressions satiriques et

---

[69]DUISIT L., *op.cit.*, p.61, souligné dans le texte.

parodiques.

2.2. L'IRONIE

2.2.1. Introduction

L'ironie est un ton ou une forme de mot d'esprit que l'on retrouve assez fréquemment dans des oeuvres satiriques.

Le concept d'ironie, soutient Douglas Muecke, est vague et multiforme, il a évolué suivant les époques et varie d'une culture à l'autre. Ce concept a souvent été perçu comme :

> *"saying the contrary of what one means, as saying one thing but meaning another, as praising in order to blame and blaming in order to praise"*[70]

> *"Paradox is the conditio sine qua non of irony, its soul, its source, and its principle. Irony is the analysis [as opposed to synthesis] of thesis and antithesis."*[71]

L'ironie met en évidence la multiplicité interprétative et la faiblesse de toute vérité qui se veut absolue, puisqu'elle cherche à les ridiculiser. Douglas Muecke constate que l'ironie se manifeste dans toutes les formes d'art, par l'incongruité, la parodie de clichés, de conventions et de certaines idéologies. Sa particularité est d'attaquer l'adversaire sur son propre terrain en prétendant accepter ses valeurs et ses méthodes de raisonnement dans le but d'en montrer l'absurdité et la stupidité. Koestler cite comme exemple la phrase suivante, "*All animals are equal, but some are more equal than others*"[72].

---

[70]MUECKE D.C., *op.cit.*, p.17.

[71]Cité dans MUECKE D.C., *op.cit.*, p.24 .

[72]KOESTLER A., *op.cit.*, p.74.

Denise Jardon[73] souligne la distinction qui existe entre l'ironie verbale et l'ironie situationelle. Par exemple, la situation décrite dans *Candide* de Voltaire, et particulièrement l'idée partagée par Pangloss et Candide : "tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes" est ironique, parce qu'elle est contredite tout au long du récit par une séries d'événements tragiques. L'ironie situationnelle apparaît, quant à elle, en cas de contradiction entre deux faits contigus observés par un agent extérieur. Elle est donc constituée d'un support: une situation ou une attitude et, d'autre part, d'un observateur qui considère comme ironique l'attitude par rapport à la situation.

L'ironie, comme toute forme comique se veut amusante même si elle semble agressive ou parfois utilisée pour exprimer de la colère ou du mépris. Le ludique est donc associé à la critique.

2.2.2. Le message ironique

L'ironie est une forme de dédoublement qui utilise des messages implicites. Le réel est déformé non pour créer du sens, mais de la confusion. Les différentes techniques propres à l'ironie cherchent en effet à provoquer une rupture dans notre manière de recevoir ou de concevoir le message de la représentation. Des signaux invitent les lecteurs ou spectateurs à interpréter certains stimuli de la représentation selon une expressivité seconde, l'expressivité première ayant été éliminée au moment où s'est produit le dédoublement. Il apparait donc une altération du mode de décodage parce que le signal capté est dédoublé. En effet, l'ironie possède un signifiant et deux signifiés, c'est-à-dire un signifié littéral (naïf) et un signifié sous entendu véhiculé par l'auteur de l'ironie.

Denise Jardon rappelle que même si l'auteur manifeste de l'ironie sous différentes formes, il insère un signal pour prévenir ses interlocuteurs de ses intentions. Le récepteur doit être prêt à recevoir ce message, c'est-à-dire à décoder le contraire de ce qui est dit et doit donc connaître la situation décrite. C'est ce que Denise Jardon appelle l'"arrière-fond conversationnel", qui va permettre aux interlocuteurs de comprendre les intentions de l'auteur. Le

[73]En particulier les pages 73 à 92.

menteur, affirme Jardon, dit A pense non A et veut faire entendre A, alors que l'ironiste dit A, pense non A et veut faire entendre non A. Lorsque l'arrière fond n'est pas clair ou que les signes sont faibles, le degré d'ambiguïté est plus fort.

> "Plus l'ambiguïté s'installe, plus l'ironie se raffine et plus l'implication conversationnelle est difficile à décoder."[74]

L'ironie nécessite donc, un locuteur, un auditeur et une victime. Parfois la victime est l'auditeur ou le locuteur (dans le cas d'auto-ironie).
Exemple:

> "Dans un restaurant de second ordre, le patron vient demander à son client s'il est satisfait du repas. Notre cuisinier, précise-t-il, était autrefois au service du roi de Suède. Quand à notre sommelier, il fut longtemps le dégusteur exclusif du roi de Farouk
> - Hum...
> - Quel joli chien vous avez là! poursuit le patron déçu par le manque d'intérêt que le client prête à sa conversation. C'est un basset n'est-ce pas?
> - Non, c'est un ancien saint-bernard."[75]

Dans cette anecdote, la réponse ne fait pas directement référence au problème, mais opère par analogie. Le client met en doute les dires du patron concernant les qualités du cuisinier et du sommelier en se référant à la race du chien. Nous partageons l'opinion (le doute) du client, parce que le narrateur nous a averti qu'il s'agissait d'un restaurant de second ordre, dans lequel il n'y a ni cuisinier ni sommelier de renom.

Jardon remarque cependant que le récepteur doit être suffisamment désengagé émotionnellement de l'énoncé littéral pour saisir le signifié

---

[74]JARDON D., *op.cit.*, p.88.

[75]JARDON D., *op.cit.*, p.76. L'exemple est tiré d'un autre ouvrage: *Le comique du discours* de Lucie Olbrecht-Tyteca, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, 1974.

intentionnel.

Un autre exemple cité par Jardon est un extrait du *Tartuffe* de Molière. Il s'agit d'une réplique de Dorine, la servante:

"Et je vais annoncer à Madame par avance,
La part que vous prenez à sa convalescence."[76]

Cette phrase hors contexte ne nous permet pas de déceler l'ironie contenue dans l'énoncé. C'est en connaissant l'histoire que nous apprenons qu'Orgon (le mari de la "Madame" dont il est question) n'est préoccupé que par Tartuffe, un faux dévot, qui s'est inséré dans la famille. En connaissant l'arrière fond situationnel, cet énoncé peut être décodé de deux manières:
-littéralement : vous vous préoccupez de la santé de Madame.
-Implicitement : vous vous fichez de la santé de Madame, il n'y a que Tartuffe qui compte à vos yeux.
Dans cet exemple, Orgon ne se rend pas compte que Dorine se moque de lui et les spectateurs rient à ses dépens. Ici, comme il a été souligné plus haut, le signal est donné par le contexte.

Le message ironique est donc ambigu puisque sa signification est double, (un sens littéral et un sens contraire implicite). De plus, au moment du décodage si le contexte n'est pas clair, l'interprétation est incertaine et confuse. Elle nécessite dès lors un signal pour guider le spectateur ou le lecteur. Jardon remarque que dans le langage parlé, l'intonation est un signal, dans le texte écrit l'indice est donné par des guillemets, un point d'exclamation ou encore des points de suspension. Il apparaît une ambivalence dans les effets produits sur le public suivant l'interprétation qui a été fournie.

L'intention associée à l'ironie est principalement la moquerie ou la critique d'une situation, d'un événement ou d'une affirmation. Cette intention corrective

---

[76]JARDON D., *op.cit.*, p.82.

est toutefois mêlée à un certain plaisir. Comme les autres procédés comiques décrits dans ce chapitre, l'ironie est sujette à un double décodage, mais dans ce cas précis, le récepteur doit percevoir le signal qui, nous l'avons signalé ci-dessus, peut être la connaissance du contexte qui lui permet d'interpréter correctement le message, c'est-à-dire de comprendre le **contraire** de ce qui est dit ou écrit. Comme l'ironie est un ton plutôt qu'un genre littéraire, elle est souvent utilisée dans la satire et la parodie.

2.3. LA SATIRE

2.3.1. Introduction

La satire est une caricature verbale qui déforme les traits caractéristiques d'un individu ou d'une société en les exagérant et les simplifiant. Le ou la satiriste focalise notre attention sur les défauts de la société et nous offre une image de la réalité sociale dont nous n'étions pas conscients et nous permet de découvrir, entre autres, l'absurdité du quotidien. L'effet comique provient dès lors, comme l'a souligné Koestler, de la confrontation de la réalité sociale avec laquelle les spectateurs sont familiers et l'image détournée du satiriste.

> *"The confrontation with an alien matrix reveals in a sharp, pitiless light what we failed to see in following our dim routines; the tacit assumptions hidden in the rules of the game are dragged into the open. The bissociative shock shatters the frame of complacent habits of thinking"*[77]

La satire génère un désordre dans notre système de référence en proposant une autre version de la réalité à la fois inattendue et parfois pertinente.

---

[77]KOESTLER A., *op.cit.*, p.73. "La confrontation avec une matrice inconnue révèle sous un jour dur et impitoyable ce que nous ne sommes pas parvenu à découvrir par notre pensée quotidienne; les présomptions tacites cachées dans les règles du jeu sont mises à nues. Le choc 'bisociatif' fracasse la structure de nos habitudes de pensée".

2.3.2. Référence historique

La satire est un genre littéraire de longue tradition. Selon Gilbert Highet, elle s'est inspirée des comédies grecques dans lesquelles elle a puisé la gaîté, le rythme, l'inconvenance du vocabulaire, le style, la liberté d'expression, la moquerie des hypocrites et son style non conventionnel. Cette forme d'expression s'est ensuite transmise chez les Romains. Au deuxième siècle avant Jésus Christ, Lucilius fut le premier satiriste à Rome et influença Horace puis Juvénal. La tradition satirique s'est maintenue au cours des siècles jusqu'à nos jours. Cependant, avec l'avènement du christianisme, le monologue satirique s'est évanoui. Toujours, selon Highet, plus personne n'avait le droit de rire de la vérité puisque celle-ci était gérée par la religion catholique. Durant les siècles où l'Eglise chercha à convertir l'Occident, la satire disparut presque complètement. Au Moyen Age, ceux qui désiraient mettre en cause les anomalies et les abus de la société se tournèrent vers d'autres formes que le monologue satirique. La tradition se perpétua sous forme d'anecdotes, de fables ou de contes. A la Renaissance, les individus exprimèrent plus librement leurs opinions à travers la dérision. Les satiristes romains furent étudiés de manière plus approfondie et on redécouvrit les satiristes grecs. Le personnage de l'observateur satirique apparut. De grands auteurs satiriques firent leur entrée sur la scène publique, tels que Boileau, Victor Hugo, Montesquieu, Lord Byron, Swift, Pope,...

L'origine de la satire, affirme Highet, est un monologue en prose ou en vers, caractérisé par une variété de tons, des changements de sujet, de l'humour, des jeux de mots, de la parodie et des paradoxes. La variété de satires est quasi infinie: le monologue, le dialogue, la narration, etc. Les thèmes sont d'intérêts généraux associés aux commentaires et allusions personnels du satiriste. Le ton est sarcastique, ironique et parfois choquant. Dans sa critique de la société, l'auteur mélange l'imitation, la raillerie et l'humour. De telles caractéristiques se retrouvent dans les oeuvres satiriques actuelles.

2.3.3. Mécanismes et forme des messages satiriques

Lionel Duisit s'est penché en détail sur les mécanismes et les formes propres à la satire. Selon lui, la satire utilise des procédés d'abstraction caractéristiques de l'allégorie[78] et des méthodes de déformation présentes dans la caricature ou la parodie. L'abstraction cherche à réduire, à schématiser le réel et donne parfois l'impression d'un monde rigide, exagéré, voire irréel. Elle a pour effet de dévaloriser l'objet de la représentation et cherche à faire cohabiter chez le lecteur deux attitudes: d'une part, la critique et, d'autre part, une volonté comique de dérision. En ce sens, soutient Duisit, la supériorité du sujet (initiateur ou spectateur) sur l'objet (ou cible) est de type moral.

Le décodage de la satire est lui aussi double : d'une part l'interprétation naïve, telle qu'elle nous apparaît au premier degré, et d'autre part celle de l'auteur, qui est sous-jacente. C'est en général aux spectateurs de découvrir l'idée véhiculée par le satiriste. Duisit remarque que la satire est un genre instable parce qu'elle a tendance à se transformer en autre genre : si la déformation s'accentue et se généralise, on glisse alors vers le grotesque.

2.3.4. L'intention du satiriste

Le satiriste, soutient Highet, doit parvenir à exprimer des idées choquantes sans pour autant dégoûter son public. Le satiriste traite son objet avec un sentiment mélangé d'amour et de haine. Il est généralement perçu comme une personne consciente des vices et des folies des êtres humains ou de la société qui l'entoure et exprime sa critique avec humour. Comme un moraliste, affirme Pollard[79], il doit persuader et convaincre. Il ne se limite pas, dit-il, à faire accepter des vertus; il veut que son public s'identifie à lui et condamne des comportements qu'il considère comme inacceptables.

"*The true end of satire is the amendment of vices (...) the reference*

---

[78]C'est-à-dire que la satire se focalise sur un élément spécifique d'une notion ou d'une représentation, en portant notre attention sur lui et en négligeant les autres.

[79]POLLARD A., *Satire*, London, Methuen, 1987.

to 'Truth's defense' reminds us of the satirist as guardian of ideals."[80]

Lionel Duisit affirme que le satiriste cherche d'une part à rabaisser l'image que l'on a de certains êtres et, d'autre part, à inciter ceux que l'on prend à témoins de rejeter cette image. Pour le (ou la) satiriste, le point de vue de l'adversaire est erroné et il (ou elle) utilise un miroir déformant pour caricaturer l'opinion de celui-ci. La satire porte sur tout ce qui touche l'humanité ou la société.

Highet remarque que de nombreux satiristes notoires ont éprouvé un sentiment d'infériorité personnelle, d'injustice sociale ou encore d'exclusion par rapport à un groupe dominant. Ce fut le cas de Pope qui était catholique dans un pays protestant et était physiquement difforme. Swift et Joyce étaient anglo-irlandais tandis que Byron et Orwell étaient anglo-écossais.

La religion dans son essence, tout comme la mort, remarque Highet, étaient rarement dans les siècles passés des sujets de satire. L'homme ne critiquait pas Dieu.

Comme exemple de satire, Koestler cite *le Meilleur des Mondes* et *1984*, qui selon lui sont des extrapolations dans le futur de tendances actuelles[81]. Dans le genre tragi-comique, *Animal Farm* est une attaque contre les conséquences de la révolution russe et, plus particulièrement, la trahison du stalinisme. En France, les *Lettres Persanes* (1721) furent un exemple de critique de la société française à travers la fausse naïveté de deux persans. Cette oeuvre stigmatise les tares de la société française mais constitue également une critique sévère de la vie de sérail et de la soumission des femmes à travers le personnage d'Uzbec, un des deux persans, qui est présenté comme un tyran. Cet ouvrage s'attaque donc, dans son ensemble, à tout despotisme, qu'il soit d'Etat ou privé. *The Rape of the Lock*, d'Alexander Pope est l'apothéose du trivial : un fait mineur prend des

---

[80]POLLARD A., *op.cit.*, pp.2-3.

[81] Mais s'agit-il d'exemples de satire ou d'utopie? Nous voyons ainsi qu'il n'existe pas une limite claire définissant la satire. En effet, la proportion de comique et de critique peut varier. Si nous considérons *1984* comme un ouvrage satirique, le ton est très différent de celui des *Lettres Persanes* par exemple.

proportions énormes.

2.3.5. La perception du spectateur

Le spectateur (ou la spectatrice) doit posséder les connaissances culturelles et socio-politiques suffisantes pour décoder les intentions du satiriste et, particulièrement, pour percevoir l'intention comique. D'autre part, et c'est la particularité de la satire, le récepteur éprouvera en général des sentiments mélangés, aussi divers que l'amusement et le dégoût.

Afin d'illustrer les développements théoriques qui précèdent, je me référerai à deux ouvrages de Swift, qui fut un des grands maîtres de la satire.

2.3.6. *Les voyages de Gulliver* (1726)

Cette oeuvre peut être considérée comme une satire de la société britannique du 18ème siècle. Il s'agit d'une imitation des récits de voyage et d'exploration qui étaient à la mode à l'époque sans être pour autant parodique, le ridicule n'étant pas leur intention première. Par l'utilisation de détails crédibles, Swift apporte à son récit un semblant d'authenticité. Les voyages sont présentés comme s'ils avaient été réellement accomplis. Highet a remarqué qu'à la différence d'un ouvrage d'aventure comme *Robinson Crusoe*, la lecture de *Gulliver* engendre chez le lecteur des émotions complexes d'amusement, de contentement, de dégoût et de malaise. En effet, la caractéristique principale de la satire est, comme je l'ai souligné précédemment, de provoquer en nous des sentiments contraires d'amusement et d'amertume. Si un récit nous amuse sans provoquer d'arrière-goût amer, il s'agit d'une comédie ou d'une romance, mais pas d'une satire. En revanche, si une histoire ne sollicite en nous que haine ou dégoût, nous sommes dans un autre genre littéraire. La comédie et la farce utilisent un ton rieur et sont inoffensives.

L'article de Pierre Chartier et Guy Dhoquois[82] offre des commentaires intéressants sur cette oeuvre. Selon eux, nous pouvons reconnaître en Laputa

---

[82]CHARTIER P., DHOQUOI G., "Pour une politique de l'humour, *Les voyages de Gulliver* de Jonathan Swift", in *Les Temps Modernes*, n.512, mars 1989, pp.1-41.

une image de Londres, en Lagado un démarquage de Dublin et en Balnibarbi, l'Irlande. Pour les contemporains de Swift, disent-ils, *Les Voyages de Gulliver* étaient une satire politique engagée. Les deux premiers livres insistent sur le caractère déraisonnable de notre monde en le ramenant à ses justes proportions. Les troisième et quatrième livres poussent plus loin la satire, puisqu'ils mettent en cause l'instrument même de cette mesure, c'est-à-dire la raison "moderne". Swift ménage cependant la théologie et s'en prend au rationalisme qui ignore les limites de la raison. La satire des vices contemporains est aussi, soulignent Chartier et Dhoquois, une critique de la déraison humaine. Dans *Gulliver*, il est essentiellement question de politique. En effet, Swift dénonce fortement les pratiques sociales et politiques de son époque. Il étend sa critique à la société dans son ensemble, c'est-à-dire aux puissants et aux catégories privilégiées; il propose même des modèles d'Etats ou de sociétés sans défaut. Swift était pourtant, remarquent Chartier et Dhoquois, un sujet très loyal de Sa Majesté britannique et ne préconisait pas de changements politiques. Cependant, il ne ménage personne, pas même le souverain; il propose des projets de réforme portant sur l'éducation ou le mode de promotion des élites.

Il y a donc chez Swift, disent-ils, un mélange de hardiesse et de conformisme, de morale traditionnelle et de critique originale. Swift stigmatise plus particulièrement la domination des riches; il défend le libéralisme et la tolérance, il dénonce les abus de la colonisation et les exécutions capitales. C'est un esprit éclairé, un précurseur des philosophes des Lumières en quelque sorte. Il s'engage même dans la dernière partie de sa vie contre les excès de la politique anglaise en Irlande. Il critiquait tout individu qui lui paraissait manquer de vertu ou de morale. Chez Swift, l'humour possède donc une dimension politiquo-philosophique.

> "Le projet esthétique de Swift, fondé sur une critique rationnelle de la raison, et sa morale, fondée sur une critique politique de la politique, se rejoignent en effet *lumineusement* : à l'image déformée par le vice - la raison dévoyée - l'humour oppose une autre image, rationnellement redressée, mais nullement droite, et

en elle - même guère rationnelle."[83]

Gilbert Highet fut également touché par les images extravagantes du livre. Il qualifie les événements du livre d'anormaux et il considère l'ouvrage comme le voyage dans fou à travers différents aspects de la vie humaines. Le héros croit que les hommes et les femmes sont des êtres raisonnables, honnêtes et sages et se rend compte rapidement que ce sont des nains ridicules ou des géants répugnants.

L'originalité de cet ouvrage est la combinaison de critique socio-politique et de descriptions, à la fois imaginaires comme l'île flottante de Laputa, et d'anecdotes loufoques et drôles. A titre d'exemple, l'arrivée de Gulliver chez le roi de Luggnagg frise l'absurde. Gulliver raconte ainsi que pour obtenir une audience chez le roi de Luggnagg, tout visiteur doit lécher la poussière du sol qui se trouve à ses pieds. Quand le roi reçoit des personnes qui ne sont pas aimées des courtisans, on ajoute de la poussière, si bien que les visiteurs ont la bouche tellement pleine qu'ils ne peuvent plus parler.

Les comparaisons fournies par Chartier et Dhoquois (Laputa-Londres, Balnibarbi-Irlande) sont difficilement identifiables si on ne connaît pas en détail l'Angleterre et l'Irlande. Ainsi de nombreuses analogies satiriques échappent aux lecteurs "non informés". En revanche le ton et les idées sont plus claires dans le dernier voyage. En effet, le ton est plus sérieux et s'assombrit de plus en plus. A la fin du récit, il est carrément amer. Son opinion ne s'attache plus uniquement aux pays visités mais au genre humain en général. Elle est critique et teintée de pessimisme.

L'oeuvre provoque en nous un sentiment complexe de joie, d'étonnement, de pessimisme et de dégoût. L'étonnement et l'amusement sont surtout présents dans les premiers voyages, car le regard critique est mêlé à des descriptions comiques comme celle citée ci-dessus. Par contre, le dernier voyage change de ton. Au fur et à mesure que l'histoire se déroule, l'ambiguïté comique-critique

---

[83]CHARTIER P. & DHOQUOI G., *op.cit.*, p.38, souligné par l'auteur.

s'amenuise pour aboutir à un ton empreint de dégoût et de pessimisme, laissant une trace d'amertume dans l'esprit des lecteurs.

2.3.7. *A modest proposal* (1729)

Dans cette oeuvre, Swift propose sous le masque d'un "philanthrope", une solution logique à la famine en Irlande. Le narrateur débute sa proposition en décrivant la situation tragique de ce pays : les femmes mendient dans les rues, suivies de quatre ou six enfants; elles ne peuvent travailler parce qu'elles sont encombrées par leur présence. Ces mères recourent à l'avortement et parfois à l'infanticide. Le narrateur propose donc aux parents à titre de solution à ce terrible problème, de vendre les enfants à l'âge d'un an pour en faire de la viande de boucherie. Un an, dit-il, est le bon âge pour obtenir une viande tendre et savoureuse. Les enfants peuvent être bouillis, grillés, préparés sous forme de ragoûts, etc. Cette viande sera vendue aux riches qui l'utiliseront à des fins personnelles lors de dîner entre amis, de mariage, de baptême ou d'autres occasions. De plus, continue-t-il, la peau peut être utilisée pour la confection de gants pour les dames ou de bottes d'été pour les hommes. Les enfants de douze ans donneront du très bon gibier.

Le narrateur décrit ensuite tous les avantages d'une telle solution, dont la relance de la fréquentation des restaurants et l'affection que les parents éprouveront pour leurs enfants parce que ceux-ci ne représenteront plus une charge mais un gain. Ensuite il passe brièvement en revue d'autres solutions au problème. Parmi elles, des réformes sensées mais qu'il réfute continuellement.

L'intérêt de cette oeuvre est sa force satirique et l'ironie qu'elle dégage. Mais également son ambiguïté par la variété de tons qu'elle présente. Au départ, le ton est indigné, le narrateur décrit l'horrible situation de pauvreté de l'Irlande et cherche une solution pour y remédier. Le deuxième ton est celui de la folie, celui d'un cannibale qui nous régale de détails macabres (les méthodes de cuissons, les sauces,...). Ce sont ces variations de ton qui rendent le texte

complexe, ambigu et intéressant. En effet, comme le souligne Wayne Booth[84], si l'on ôte tout sentiment humain et l'on considère les bébés comme de la marchandise, son raisonnement est en partie rationnel. Ces moments de raison sont entrecoupés de cannibalisme mais sans sombrer pour autant dans le grotesque parce que le texte redevient à chaque fois sobre et raisonnable. Certains critiques, soutient Booth, ont qualifié cet essai d' exemple admirable d'ironie soutenue.

Une pression intense se présente lorsque l'on passe du propos rationnel, sincère et furieux, décrivant les malheurs de l'Irlande et la parole folle, irrationnelle, presque joyeuse formulant le remède. Au début du récit, lorsque le narrateur décrit rationnellement le problème de l'Irlande, il réside une ambiguïté quant à la véritable opinion de Swift. Mais dès les premières descriptions macabres, nous basculons dans l'ironie et le signal nous est donné par l'auteur par l'exagération des détails malsains qui ne sont pas nécessaires à la logique du remède et qui rendent le texte comique. Par exemple:

> *"A Child will make two Dishes at an Entertainment for Friends (...) I rather recommend buying the Children alive, and dressing them hot from thew Knife, as we do roasting Pigs (...) others might have it at merry Meeting, particularly Weddings and Christenings"*[85].

Swift dépasse intentionnellement le sérieux et nous indique que nous basculons dans l'humour. Il n'est en effet pas nécessaire de combler les lecteurs de détails croustillants. Face à ces moments de folie, le narrateur ne peut manifestement plus être pris au sérieux. L'effet comique est renforcé par des contradictions sémantiques. Par exemple, recommander de la viande de bébé pour des baptêmes, c'est tellement "gros" et absurde que nos sentiments dépassent l'indignation et atteignent le risible. Le narrateur s'indigne des mères qui

---

[84]BOOTH W., *A Rhetoric of Irony*, Chicago, University of Chicago Press, 1975. En particulier le chapitre 4, pp.91-133 .

[85]SWIFT J. *A Modest Proposal* cité dans BOOTH W.C.. *op.cit.*, pp. 108, 110 et 112, souligné dans le texte.

pratiquent l'infanticide, mais considère normal de manger leurs bébés. Le titre lui-même est fortement ironique puisqu'il contredit entièrement la suite du texte. Swift aurait pu entourer le mot **modeste** de guillemets mais il a laissé au lecteur le soin de reconstruire l'ironie.

Selon Booth, Swift était certainement irrité contre les Anglais qui ne réagissaient pas face à la situation tragique de l'Irlande. Mais, dit-il, si sa critique ne s'adressait qu'aux Anglais, il n'aurait pas choisi un narrateur irlandais. Dès lors, son mécontentement est également dirigé contre les irlandais et en particulier contre ceux qui contribuèrent aux misères de leurs compatriotes. En effet, celui qui déplore les malheurs de l'Irlande n'a trouvé comme solution qu'un remède qui provoque davantage de souffrance. La rage contre les Anglais est utilisée, soutient Booth, pour condamner les Irlandais collaborateurs.

Swift cherche, à mon sens, à véhiculer encore une autre idée. Il a choisi une solution **énorme** pour insister sur le drame social irlandais. L'allusion au cannibalisme serait un moyen pour choquer le public et le faire réagir. En ce sens, je suis de l'avis de Booth qui affirme que le narrateur rend la vision de l'Irlande pire que "la modeste proposition". Le lecteur et la lectrice sont, dès les premières descriptions de cannibalisme, choqués et dégoûtés, mais ce sentiment est toutefois mitigé parce que le narrateur énonce par moments des arguments rationnels et pertinents. Le message est dès lors le suivant : la solution (atroce) au problème est tout aussi inacceptable que la situation du peuple irlandais. Les détails "croustillants" ne servent qu'à amplifier cette idée et surtout, comme je l'ai dit plus haut, à maintenir un ton comique par des injections d'humour noir[86].

Pour mesurer l'impact de cette oeuvre, il est indispensable de connaître le contexte de l'époque et la situation tragique de l'Irlande. Highet nous éclaire en nous apprenant que sous la domination anglaise, la population irlandaise

---

[86]André Breton désigne Swift comme l'initiateur de l'humour noir. Selon lui, Swift est l'inventeur de la plaisanterie féroce et funèbre. Voir BRETON A., *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Editions du Sagittaire, 1950.

mourait de faim. La solution radicale de l'indépendance de l'Irlande ne pouvait être envisagée. D'autres mesures de réformes sociales d'ampleur auraient été utiles mais Swift pensait que celles-ci n'auraient jamais été entreprises. Dans l'ignorance du contexte, on pourrait considérer le narrateur tout au long du récit comme un fou et l'essai perdrait de son impact. En connaissant ce contexte, nous abondons dans une certaine mesure dans le sens de l'auteur parce que les arguments qu'il émet à certains moments nous apparaissent pertinents. Nos sentiments complexes et ambivalents à l'égard du narrateur donnent une force supplémentaire au récit, et renforcent notre malaise, puisque nous ne donnons pas entièrement tort à un monstre.

2.3.8. Conclusion

La satire est un genre qui possède une dimension critique de type socio-politique parce qu'elle exprime une opinion sur des faits et des situations socio-politiques réels. La tension critique est indispensable à la satire tout comme la dimension comique qui se manifeste par l'introduction d'éléments en marge de la normalité et absurdes. A défaut, on change de genre littéraire.

Durant le processus interprétatif, le public doit rechercher l'idée véhiculée par le/la satiriste et il est indispensable qu'il connaisse le contexte ou l'objet auquel on se réfère pour décoder correctement le message.

La particularité de la satire est de provoquer chez un individu donné des sentiments contradictoires d'approbation et de rejet, qui varient suivant sa sensibilité et son système de valeurs. En effet, quand le récepteur a saisi l'intention du satiriste, il est amené à réfléchir sur l'objet ciblé et à en fournir sa propre analyse critique. Dans l'exemple de *A modest proposal*, le texte, en plus de ne pas laisser le lecteur indifférent, suscite en lui des sentiments qui ne sont ni clairement amusés, ni totalement marqués par le dégoût. Il s'agit plutôt d'une combinaison de ces deux sentiments contradictoires.

Parce qu'elle provoque en nous des émotions complexes, la satire nous oblige à réfléchir sur la situation qu'elle décrit. Ainsi *A modest proposal* amenait les lecteurs anglais et irlandais de l'époque à prendre conscience de la situation

socio-économique de l'Irlande et de la responsabilité de leur pays dans l'extrême pauvreté du peuple irlandais.

Dès lors, les réactions engendrées par une oeuvre satirique sont variables et ne sont pas toujours prévisibles. Dans certains cas, elle fait naître des sentiments d'hostilité parce que le public n'est pas toujours prêt à remettre en question des valeurs qu'il a toujours considérées comme étant les plus justes, voire les seules possibles. Nous aurons l'occasion d'appréhender cette problématique lorsque nous aborderons les études de cas. Nous pourrons mesurer l'impact d'un énoncé (ou d'un sketch) satirique en analysant la réaction du public.

2.4. LA PARODIE

2.4.1. Introduction

Pour Lionel Duisit, la parodie est un genre mimétique d'intention dévalorisante dont la dimension ludique est privilégiée par rapport à l'agressivité. La dévalorisation parodique, affirme-t-il, est avant tout le produit d'un jeu. Elle nécessite une tradition culturelle reconnue et des schémas mentaux qu'elle laisse dans la conscience collective. Arthur Koestler la voit plutôt comme une forme agressive d'imitation, dont le but est non seulement de diminuer des prétentions fausses, mais également de détruire toutes illusions à l'égard d'une personne, d'une situation ou d'une institution. Elle diminue ce qui est important et insiste sur le côté dérisoire et futile de la victime. Le parodiste confère à ce qui est insignifiant une nouvelle dignité et émerveillement. Le comique découle dès lors du détournement de l'attention du récepteur préalable des faits importants, vers des faits anodins.

La parodie, soutient Koestler, s'attaque à des personnes possédant du pouvoir et du prestige. Il s'agit d'un procédé de dégradation qui substitue aux faits, gestes et paroles d'une personne connue et admirée, des comportements et des discours inconsistants. Freud partage cette interprétation du concept,

puisqu'il le définit comme une manière de rabaisser le prestige d'un objet.

> "En détruisant l'unité qui existe entre le caractère de certains personnages (qui est connu de nous) et les paroles et les actions de ceux-ci, en remplaçant soit les personnages sublimes par des gens de basse condition, soit leurs propos par des propos bas."[87]

2.4.2. Le message parodique

Selon Gérard Labounoux[88], la parodie se présente sous la forme d'une représentation qui implique des éléments non textuels comme la musique, le maquillage, des éléments visuels, etc. Il s'agit d'un spectacle, dit-il, qui met en jeu l'imitation dans une intention comique. Le spectacle mis en scène renvoit à une situation ou un vécu avec lesquels les spectateurs sont familiers. La scène représentée se réfère en général, à un événement politique ou culturel connus. Elle est avant tout comique parce qu'elle introduit un décalage au sein de la reproduction. Le comique provient de la différence entre la situation réelle des personnages et les propos qu'on leur prête. Il se produit dès lors une double mise à distance. La première se manifeste par rapport au réel parce qu'elle reproduit une situation dans laquelle des personnages possèdent une ressemblance physique, un nom similaire ou un contexte semblable mais en incluant une contradiction par rapport à cette réalité. Nous ne nous identifions plus de ce fait aux individus représentés. A cet égard, Gérard Labounoux reprend une expression imagée de Bertold Brecht:

> "(les spectateurs) ont "sorti leurs cigares" comme disait Brecht; ils ont la distance critique, impliquée par celui qui observe en fumant, "qui n'adhère qu'à la moitié de la chose" ".[89]

---

[87]FREUD S., *op.cit.*, p.355.

[88]LABOUNOUX G., "La parodie instrument de pouvoir symbolique", in *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. 73, Paris, P.U.F, juillet-décembre 1982, pp.233-250.

[89]LABOUNOUX G., *op.cit.*, p.237.

Par conséquent, si les spectateurs ont décodé correctement le message, il y a de fortes chances qu'ils réagissent par le rire ou le sourire parce qu'ils ont perçu, d'une part, une contradiction par rapport à leurs attentes, et, d'autre part, ont pris le recul nécessaire vis-à-vis de l'objet ciblé.

Le modèle représenté n'est plus idéalisé, il apparaît même sous un jour étrange. A travers le doublement, le dévoilement et le comique, la parodie est un processus de dégradation. Elle dévalue l'objet ciblé par un revirement dans notre perception du modèle (la parodie renverse notre perception antérieure parce qu'elle introduit un contraste). Ce retournement de sens, souligne Labounoux, peut, par la suite, provoquer un changement dans l'attitude du spectateur qui, au lieu d'être passif, devient critique.

> "Dans la parodie il est question d'un pouvoir symbolique, où face à un enjeu collectif, sont mises en lumière de façon médiatisée des contradictions et une dégradation dont l'effet transgressif est, par une inversion, une image renversée renvoyée au spectateur, de dénoncer, de critiquer, subvertir, transformer, en attribuant un rôle nouveau et émancipé à ce dernier"[90].

La parodie implique, en général, un double message; le message tel qui nous apparaît renvoit à deux signifiés, le message littéral et le message d'origine. Les caractéristiques de la représentation d'origine sont en effet maintenues dans la deuxième version (parodique) mais le contenu est ridiculisé. Le cinéma comique a largement utilisé cette technique. Un exemple très connu est le film "Y a-t-il un pilote dans l'avion?"[91]. Ce film est une parodie des histoires de "catastrophe" aérienne. Il reprend les thèmes principaux : un avion, une catastrophe et une romance entre les deux protagonistes principaux, il imite plus ou moins la structure de l'histoire mais lui ôte tout son aspect dramatique et sa crédibilité. Tout ce qui était émouvant (la catastrophe et la romance), prend dans la deuxième version, une tournure ridicule. Le suspense a disparu et le public

---

[90]LABOUNOUX G., *op.cit.*, p.240.

[91]Le titre original s'intitule *Airplane*.

a acquis une distance suffisante pour en rire.

2.4.3. La parodie littéraire

Dans la sphère littéraire, l'écrivain parodiant, soutient Denise Jardon[92], transforme un texte existant dans une volonté de moquerie. La parodie se produit, dans ce cas, lorsque sont mis en présence deux auteurs, deux textes qui se ressemblent et une intention dévalorisante de la part du second écrivain. La parodie, dit-elle, est une transformation ludique qui transplante dans un texte B le style "noble" du texte A mais en vulgarisant le sujet de ce dernier. Dès lors, continue-t-elle, le texte parodique possède deux orientations sémantiques différentes puisqu'il est à la fois le texte A avec son sens propre et le texte B modifié. L'original doit en effet transparaître dans le texte transformé. Elle cite un exemple:

> "C'est ainsi que le proverbe: partir c'est mourir un peu [texte A]
> devient sous la plume parodique: partir c'est crever un pneu [texte B]."[93]

La deuxième énonciation utilise le discours d'autrui pour exprimer ses propres orientations, il le vide de son sens et le transforme tout en gardant la forme d'origine. L'effet recherché par la parodie est le ridicule, le comique et parfois le dénigrement.

Dans l'exemple qui suit, nous voyons comment la parodie imite le style de la victime et détourne le contenu. Notre compréhension dépend de notre connaissance littéraire. Dans cet exemple il s'agit de la poésie galante du 17ème siècle.

> *My mistress'eyes are nothing like the sun;*
> *Coral is far more red than her lips'red;*

---

[92]Voir les pages 172-194.

[93]JARDON D., *op.cit.*, p.185.

If snow be white, why then her breasts are dun;
If hair be wires, black wires grow on her head.
I have seen roses damask'd, red and white,
But no such roses see I in her cheeks;
And in some perfumes is there more delight
Than in the breath that from my mistress reeks
I love to hear her speak, -yet well I know
That musick hath a far more pleasing sound;
I grant I never saw a goddess go,-
My mistress, when she walks, treads on the ground;
And yet, by heaven, I think my love as rare.
As any she bely'd with false compare.[94]

Sans connaître ce type de littérature, nous pensons au départ que le poète cherche à se moquer de la maîtresse en question. Une telle croyance est démentie au treizième sonnet lorsque le poète affirme qu'il aime sa maîtresse. L'auteur - Shakespeare - émet une fausse comparaison; il reprend tous les clichés des poèmes d'amour conventionnels et en dénigre le contenu. Deux idées ressortent de ce qui est dit: les mots ne peuvent traduire le véritable amour, les poèmes embellissent la réalité et "ma maîtresse est plus rare que les autres".

2.4.4. Ce que le public comprend

Le public doit, tout d'abord, posséder une connaissance de l'objet parodié - dans l'exemple cité, le style de poésie auquel l'auteur se réfère - sans laquelle il ne peut déceler ni la parodie, ni l'effet comique. Il doit donc pouvoir identifier le dédoublement qui se produit dans le message. Ce dédoublement est plus ou moins perceptible suivant l'exagération mise en oeuvre. Le degré de dévaluation parodique peut donc varier et seul un public averti saisira le ridicule. Ainsi, la parodie présente, elle aussi, des degrés divers d'ambiguïté au niveau de la compréhension des messages qu'elle véhicule.

---

[94]William Shakespeare, cité par BOOTH W.C., *op.cit.*, p.125.

2.4.5. Intention et impact de la parodie

Comme il a été souligné plus haut, l'intention de l'auteur d'une oeuvre parodique est de ridiculiser l'objet ciblé. Tout comme la satire, la parodie peut être perçue comme une forme de critique politico-sociale. Elle possède le pouvoir de ternir l'image de l'objet ciblé parce qu'elle la dégrade et la dévalorise et peut lui ôter toute crédibilité. La parodie ridiculise et démystifie sa cible par le comique.

Elle présente des éléments d'ambivalence dans le sens où elle peut provoquer des réactions diverses. Le ridicule n'est pas toujours bien reçu surtout dans le domaine politique parce que les individus qui en sont victimes se sentent parfois très offensés par l'image que l'on présente d'eux-même.

2.4.6. Satire/Parodie

Denise Jardon fait remarquer que contrairement à la satire, la parodie s'inspire d'une oeuvre existante. Linda Hutcheon[95] confirme cette opinion puisque, pour elle, la parodie effectue une superposition de textes. Mais ajoute-t-elle, ce dédoublement ne fonctionne que pour marquer un contraste. Une autre différence, continue Hutcheon, réside dans la cible visée. Bien que toutes deux cherchent à pointer les défauts humains en les ridiculisant, l'objet visé dans la satire est *extra*textuel , c'est-à-dire d'ordre social ou moral, et non pas littéraire comme c'est le cas pour la parodie[96]. En effet, la satire dans sa critique, n'implique aucune stratégie littéraire particulière. Tant la parodie que la satire se distancie de leur objet et énoncent un jugement de valeur. en revanche si la satire porte dans tous les cas un jugement négatif, il n'en va pas nécessairement de même pour la parodie. Cependant, toutes deux opèrent sur deux niveaux, un premier plan et un niveau secondaire implicite (en

---

[95]HUTCHEON L., *op.cit.*, pp.140-155.

[96]Linda Hutcheon a restreint son champ d'étude à la littérature, or la parodie s'applique également, comme je l'ai dit plus haut, à des comportements, des attitudes, etc. Dès lors, la différence entre la satire et la parodie est que l'une attaque principalement le contenu (de valeurs, etc.) et le second porte davantage sur la forme et l'apparence.

second plan) qui tire sa signification du contexte dans lequel il se trouve. Il est en effet indispensable que le public sache à quel moment il est en présence d'une expression parodique. Par conséquent, comme nous l'avons déjà souligné, le public doit être capable de reconnaître certains codes littéraires ainsi que le texte original.

La parodie se différencie du pastiche, qui est également un procédé imitatif, par le fait qu'elle insiste sur la différence alors que le pastiche cherche la similitude.

2.5. LA CARICATURE

Je ne m'étendrai pas sur ce genre[97], mais je tiens à en introduire les points principaux.

Selon Michel Melot[98], la caricature est un procédé graphique dans lequel le caricaturiste assigne sa propre vision à son modèle et le déforme à sa guise. Pour que la caricature soit drôle, elle ne doit pas être conforme à la réalité.

La caricature figurative puise donc sa force dans des moyens purement visuels et fonctionne comme un miroir déformant. Le caricaturiste exagère les traits qu'il considère comme caractéristiques de l'apparence ou de la personnalité de sa victime. Il procède également par simplification en évacuant tous les traits non significatifs. En effet, Koestler a souligné:

> "*Thus the malicious pleasure derived from a good caricature originates in the confrontation of a likeness, distorted according to the artist's rules of the game, with reality or our image thereof.*"[99]

La caricature du Général de Gaulle est un exemple très connu; l'homme est

---

[97]Je me concentrerai davantage sur le texte comique que sur l'humour visuel, ce qui n'exclut pas le fait que j'aborderai ce dernier à plusieurs reprises.

[98]MELOT M., *L'oeil qui rit, le pouvoir comique des images*, Fribourg, Bibliothèque des Arts Paris, Office du Livre, 1975.

[99]KOESTLER A., *op.cit.*, p.71.

réduit à un nez énorme et le reste de son être est à peine représenté[100]. La caricature est dirigée contre des personnes possédant du prestige ou du pouvoir et cherche à désacraliser sa victime.

> "La caricature, comme on sait, opère le rabaissement en faisant ressortir de l'expression globale de l'objet sublime, un trait particulier, comique en soi, qui ne pouvait que passer inaperçu tant qu'il n'était perceptible que dans l'image globale de cet objet."[101]

Cette forme de dégradation n'est comique que dans la mesure où le public connaît la victime ou, du moins, en possède une image.

Koestler note que la caricature est relativement inoffensive parce que nous sommes conscients du fait que le "monstre" représenté n'est pas réel. En effet, s'il s'agissait de véritables déformations, le comique disparaîtrait.

La caricature fonctionne donc par une réduction et une schématisation des personnages en se focalisant sur certaines de leurs caractéristiques. Ce procédé poussés à l'extrême engendre le grotesque puisqu'il recourt à la réduction et le grossissement non dans une intention sérieuse, comme ce fut le cas pour la satire, mais à des fins ludiques. Les déformations grotesques s'appliquent à tous les aspects du réel. Les descriptions rabelaisiennes en constituent un parfait exemple.

La caricature possède des éléments d'ambiguïté parce que la représentation de la victime est tronquée par le fait de l'intervention du dessinateur et dès lors l'interprétation est laissée à l'imagination du lecteur. De plus, comme l'humour utilise l'allusion et la métaphore, l'idée véhiculée, quand il n'y en a qu'une, est soumise aux diverses interprétations des spectateurs.

---

[100]Voir en annexe, différentes caricatures du Général de Gaulle.

[101]FREUD S., *op.cit.*, p.354.

2.6. CONCLUSION

L'ironie, la satire, la parodie et la caricature sont des procédés comiques qui cherchent à rabaisser, ridiculiser, voire à démystifier l'objet ciblé. Leurs messages sont ambigus parce qu'ils impliquent un **dédoublement**, à savoir que leur signifiant renvoit à deux signifiés. Le message ironique possède un signifié littéral et un signifié implicite dont le sens est l'inverse du premier. La satire présente, au premier degré, un signifié littéral et, au second degré, l'opinion critique de l'auteur. Si nous reprenons l'exemple de *A modest proposal*, c'est au lecteur de découvrir, derrière le sens littéral (une proposition folle et monstrueuse), la critique de Swift vis-à-vis de la situation inadmissible de l'Irlande. Dans la parodie, le message littéral laisse transparaître le message d'origine auquel elle se réfère. De même, la caricature graphique contient à la fois le dessin comique et le personnage dont elle s'inspire.

Dès lors, le récepteur est invité à produire un travail de décodage plus ou moins important, pour cerner la signification de l'énoncé et l'intention du locuteur-humoriste. Pour saisir l'idée véhiculée par l'oeuvre, le spectateur ou le lecteur doit posséder les compétences linguistiques, intellectuelles et culturelles adéquates. Dans certains cas, le décodage ne se déroule pas parfaitement, soit par manque de connaissance du contexte, soit parce que le message est trop ambigu. C'est pourquoi l'interprétation est souvent sujette à des confusions ou à une signification non voulue par l'auteur. D'autre part, comme il a été souligné précédemment, les sentiments éprouvés par les récepteurs sont ambivalents et leurs réactions sont, dans une certaine mesure, imprévisibles.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

La problématique introduite au début de cette partie traitait de la relation entre l'humour et l'ordre. Nous avons vu précédemment que l'humour puise son effet dans le désordre "communicatif" parce qu'il transgresse les règles propres à la communication. Nous avons noté, dans un premier temps, que les confusions au niveau du sens et de la structure des mots provoquent un effet comique. En effet, les énoncés comiques sont créés par la transgression des règles propres au sens des mots et des phrases et notamment par la mise en commun de structures de pensée contradictoires ainsi que par le non-respect des normes de la vraisemblance (par l'exagération ou l'absence de système de référence dans le cas de l'humour dit absurde).

Ces diverses transgressions donnent naissance au comique en provoquant, entre autres, une rupture par rapport à nos attentes et engendre une incertitude quant à l'interprétation du message présenté. En effet, dans le processus de décodage, le spectateur est confronté à diverses pistes ou lectures possibles. Ces particularités ont été soulignées lorsque nous avons abordé des procédés comiques tels que l'ironie, la satire, la parodie et la caricature, dans lesquels deux interprétations se superposent : une interprétation littérale (naïve) et une interprétation implicite (celle de l'auteur). Si les messages sont univoques et limpides, il n'y a ni jeu de mot, ni ironie, ni satire, ni parodie, ni caricature. L'interprétation, nous l'avons compris, dépend du cadre de référence[102] dans lequel s'inscrit l'énoncé ou l'oeuvre comique.

L'ambiguïté relative à la signification du message est à la source de l'ambivalence des émotions que ressentent les récepteurs vis-à-vis d'un énoncé comique. Non seulement nos sentiments dépendent du décodage, c'est-à-dire de la manière dont le message est compris, mais, en outre, si le décodage s'est

---

[102]Goffman dans *Les cadres de l'expérience*, isole les cadres fondamentaux qui nous permettent de comprendre les événements et les vulnérabilités qui portent sur le cadre de référence. Nous reviendrons davantage sur ce problème quand nous décrirons une situation particulière dans laquelle une expression comique se manifeste.

déroulé correctement, il subsiste toujours le jugement personnel du récepteur qui l'acceptera ou non comme plaisanterie. L'humour, nous l'avons vu, joue ou transgresse également les normes sociales et les valeurs d'un individu parce qu'il "secoue" en quelque sorte son modèle de pensée, de norme, et de valeur en établissant une mise à distance entre l'objet ciblé (qui peut être une norme ou une situation sociale, un personnage prestigieux, etc.) et le public. Le public doit comprendre qu'il se situe dans le cadre de la plaisanterie et, en plus, doit accepter de plaisanter sur le sujet qu'on lui propose[103].

A l'issue de cette première partie, nous avons compris que l'humour transgresse les limites sur un mode ludique. Celles propres à la compréhension et l'interprétation d'un énoncé ou d'un événement, mais également celles de l'"acceptable", c'est-à-dire celles qui ont trait à notre système de valeurs, les règles et les normes qui structurent notre quotidien et notre vision de la réalité. L'humour joue sur les règles qui façonnent la forme, le sens des énoncés et sur les valeurs qui sont véhiculées. En effet, dans le processus interprétatif, nous impliquons toujours notre système de valeurs.

Dès lors, la multiplicité interprétative propre à l'humour et la confusion des règles qui en constituent la particularité, situe le phénomène en dehors de la sphère réservée à l'ordre. La prévisibilité et la clarté, produits du travail de classification, n'existent plus et les règles propres à la communication sont transgressées pour provoquer l'effet désiré.

Dans les parties qui suivent, nous approfondirons le problème des limites, mais nous nous situerons dans le cadre des relations ou des structures sociales. Dans un contexte plus défini nous analyserons le problème de la tolérance de l'humour, à la fois au niveau individuel et collectif.

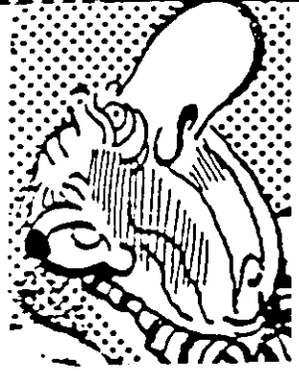
---

[103]A ce sujet l'article de EMERSON J., *op.cit.*, explique jusqu'à quel point l'humour peut s'exprimer et comment les interactions portant sur le cadre de la plaisanterie doivent être négociées.

Ce problème étant éclairci, il reste à savoir si l'humour possède un impact sur une entité sociale définie. C'est la question des vertus sociologiques de l'humour : quel est l'effet d'une forme comique au sein des relations sociales ou de la société en général? L'humour tend-il à renforcer un modèle dominant, et donc l'ordre de l'interaction et des structures politico-sociales, ou est-il semeur de désordre et de confusion?

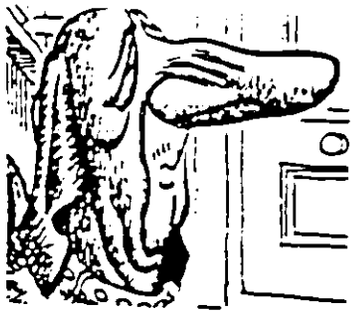
Ces questions seront abordées dans la deuxième partie de ce travail.

ANNEXE



1

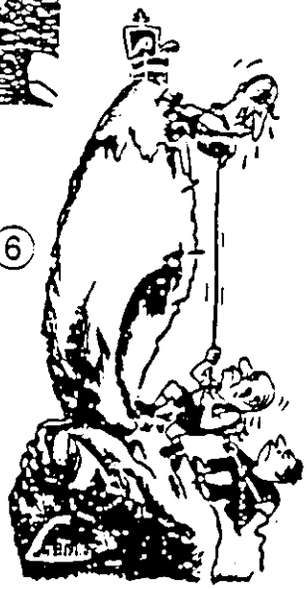
2



3

4

5



6

7

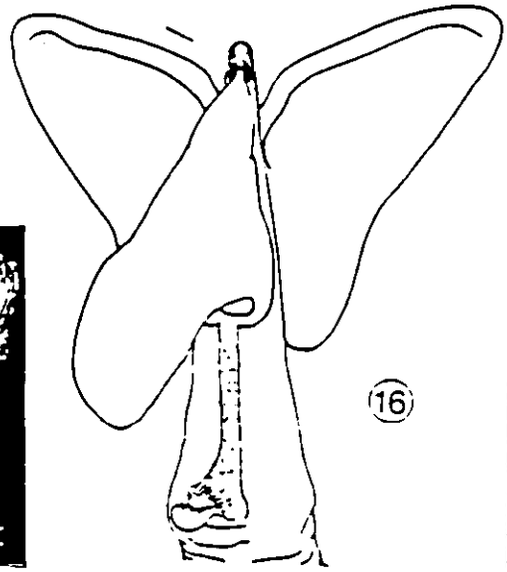
10

8

9

12

11



16

13

14

15

DEUXIEME PARTIE : LA TRANSGRESSION HUMORISTIQUE EN SITUATION SOCIALE

DEUXIEME PARTIE : LA TRANSGRESSION HUMORISTIQUE EN SITUATION SOCIALE

INTRODUCTION

La première partie de la thèse s'est centrée sur les différents niveaux de la communication où l'ambiguïté et l'ambivalence de l'humour se manifestaient[104]. Mais également, la manière dont l'effet comique est créé par la perception d'un paradoxe et par la transgression des règles propres à la communication.

Dans cette partie, considérons dans un premier temps deux champs de la vie sociale sur lesquels porte l'humour. Il s'agit du champ ethnique et du champs sexuel. Intéressons-nous plus particulièrement à l'effet comique produit et à l'analyse sociologique qui peut en être déduite. Nous verrons que certaines expressions comiques, les blagues[105] par exemple, reproduisent des stéréotypes et sont perçues par certains auteurs comme un moyen pour renforcer l'identité, les images et les valeurs dominantes d'une société ou d'un groupe donnés. Elles contribuent, selon eux, à maintenir l'idéologie dominante et par là l'ordre social. En effet, de nombreuses interprétations sociologiques ont considéré l'humour comme une force conservatrice. Cependant, ce débat mettra à jour une nouvelle fois la complexité du phénomène, et l'explication de type fonctionnaliste se verra confrontée à des contre-arguments et des critiques. L'impact sociologique de l'humour est trop complexe pour être réduit à une explication univoque. En

---

[104]Je rappelle que les deux notions portent sur des domaines divers. L'ambiguïté apparaît lorsqu'un énoncé présente deux ou plusieurs interprétations possibles, différentes ou contradictoires. L'ambivalence porte sur les sentiments ressentis à l'égard d'un texte ou d'une expression orale. Elle est donc marquée par une complexité de sentiments par rapport à l'objet comique considéré. Par exemple, nous ressentons vis-à-vis d'une oeuvre satirique un mélange d'amusement, de dégoût ou d'indignation.

[105]Je donne au mot "blague" un sens plus restrictif que "plaisanterie", à savoir un énoncé dont la chute est comique et inattendue. La plaisanterie est une chose que l'on dit ou que l'on fait pour plaisanter et inclut dans sa définition une blague ou un événement comique.

effet, même des plaisanteries fondées sur la reconnaissance d'un stéréotype, ne renforcent pas nécessairement le modèle dominant du groupe conteur, l'inverse peut également se produire et souvent d'autres éléments (des techniques comiques telles que l'invraisemblance, l'absurdité, des raisonnements implicites, etc.) s'y ajoutent, rendant l'interprétation plus nuancée.

Nous verrons également comment l'humour produit son effet, non pas en renforçant un stéréotype, mais en le ridiculisant. Remarquons que cette forme d'humour est motivée, entre autre par des raisons politiques : pour critiquer des valeurs entretenues par un groupe dominant, ou pour résister aux pressions sociales de l'environnement. Nous considérerons, comme cas particulier, l'humour auquel des femmes ont recourt pour ridiculiser une certaine idéologie masculine, ou encore des images et des stéréotypes émis à leurs dépens.

Le deuxième chapitre analysera les particularités de l'humour dans un contexte plus précis, celui des fêtes du Moyen Age et de la Renaissance, ainsi qu'à travers l'étude du bouffon du roi. L'intérêt de replacer le problème dans une situation historique est de voir s'il existe des récurrences, c'est-à-dire si l'impact d'un événement comique dans une situation passée peut se représenter à notre époque[106].

J'exposerai le débat sociologique propre aux manifestations comiques carnavalesques. Nous verrons comment s'y manifestait le caractère transgressif de l'humour, son ambiguïté, les différentes réactions que ses formes suscitèrent et le degré de tolérance qui lui était associé.

Notre problématique générale étant la relation entre l'ordre et l'humour, je voudrais introduire les notions d'ordre et désordre social dans une perspective macro et micro-sociologique.

---

[106]J'aurais pu également analyser des formes comiques au sein d'une société non occidentale. Mon choix s'est arbitrairement porté sur la dimension historique du phénomène.

L'ordre, le désordre social.

Toutes les sociétés cherchent à créer et à maintenir un certain degré d'ordre social. Les moyens utilisés pour y parvenir varient suivant le modèle de société considéré (démocratique, totalitaire, traditionnel, féodal, etc.). Mais dans tous les cas, à degrés divers, la force et la contrainte d'une part, et la persuasion obtenue par l'adhésion des membres au système de valeurs dominant, d'autre part, rentrent en compte pour parvenir à cet ordre. Dans les sociétés démocratiques occidentales, l'ordre social dépend largement du consensus des individus et persiste dans la mesure où coexistent pacifiquement les opérations qui se déroulent au sein des institutions sociales. Cet ordre se perpétue parce que les acteurs sociaux reconnaissent le pouvoir et le légitiment. Le pouvoir puise en effet sa légitimité dans les valeurs, les jugements collectifs, les normes, etc. Quant au désordre social, les sociétés ne peuvent le supprimer complètement et cherchent à le traiter ou à l'incorporer[107].

En sociologie[108], l'ordre est perçu plus particulièrement comme la coexistence pacifique des formes sociales. Les institutions sociales, remarque Bob Jessop[109], peuvent être conflictuelles ou non. Toute société possède des mécanismes institutionnalisés pour résoudre les conflits, mais chacune utilise des moyens et des méthodes différents. L'ordre requiert de la part de ses membres l'acceptation de la structure institutionnelle. Il est non seulement compatible avec la violence et le conflit, mais également avec le changement social. En effet,

---

[107]Mary Douglas dans *Purity and Danger*, nous l'avons souligné dans l'introduction de la thèse, a expliqué que toutes les cultures remédient au problème des anomalies ou des ambiguïtés qui sèment le trouble dans le système de classification. Elle souligne que les sociétés soit catégorisent l'élément ambigu, soit l'éliminent physiquement ou juridiquement, soit le classent comme étant dangereux, ou au contraire l'utilisent pour enrichir leur quotidien.

[108]L'ordre est une notion tellement large en sociologie qu'il n'en existe pas une définition restreinte mais plutôt différentes approches. Notre objet n'est pas de nous étendre sur le problème, mais d'expliquer en quelques mots la place de ce concept dans cette discipline.

[109]JESSOP B., *Social Order, Reform and Revolution*, Exeter, Macmillan, 1972.
Bob Jessop offre un résumé des théories majeurs de l'ordre social, voir en particulier les pages 15 à 33.

l'ordre social peut dépendre d'une réorganisation continue des institutions établies et de l'innovation institutionnelle. Cependant, le changement social peut également contribuer à la rupture de l'ordre social. Les réformes et les révolutions constituent deux types de changements sociaux qui peuvent être distingués selon les moyens utilisés et le radicalisme des changements qu'elles engendrent.

En sociologie, rappelons-le, les deux approches "classiques" de l'ordre social sont celles basées sur le consensus et celles, d'inspiration marxiste, sur le conflit ou la contrainte. Pour le premier type de théorie, l'ordre social tire sa légitimité dans le consensus. Chacun éprouve la nécessité ou un intérêt à se soumettre à des normes sociales ou des règles. Dès lors, l'ordre est assuré parce que les individus se conforment au contrôle normatif[110]. Ces analyses tiennent compte de l'existence d'un système de valeurs commun à tous les membres de la société. Ainsi, les changements sociaux trouvent leur origine dans des perturbations au niveau du fonctionnement des institutions sociales, c'est-à-dire dans les déséquilibres entre le système social et son environnement, ou entre les différentes unités de ce système.

Alors que le système de valeur sert de point de référence aux fonctionnalistes, les théories du conflit voient dans la contrainte que certains individus ou groupes exercent sur d'autres, la base du système social[111].

Le problème de l'ordre social est donc posé par les deux théories. Son maintien est réalisé par l'existence du système normatif (pour la première il est axiomatique, pour la seconde il est problématique), et par les fonctions idéologiques du système de valeur. La différence entre les deux théories - celles de la contrainte et du consensus - réside dans leur interprétation du système de valeur.

---

[110]Voir DURKHEIM E., *Les règles de la méthode sociologique*, Flammarion, 1988.

[111]Rappelons que pour les théories marxistes classiques, la contrainte est ancrée dans les relations de production et peut être modifiée par la superstructure, c'est-à-dire par les relations légales, politiques et religieuses. Ces théories voient dans la superstructure (les idées, les croyances et les symboles), une expression des intérêts des classes dominantes et un instrument de subordination pour les classes dominées. La coercition et la répression sont dès lors des facteurs essentiels au maintien de l'ordre social.

Selon Jessop :

> *"Normative functionalists do not really subscribe to the 'interest' interpretation of cultural systems and tend to ignore the determination of dominant values and the development of contra-cultural system. Constraint theorists see the superstructure of ideas, beliefs, and symbols as an expression of the interests of the dominant class and an instrument, more or less intentional, of the subordination of oppressed classes"*[112].

Jessop remarque que le problème de l'ordre est essentiellement un problème de pouvoir et de sa régulation. En effet, la création du pouvoir et le contrôle de la contrainte est un impératif fonctionnel dans la première théorie. L'universalité de la contrainte et de la domination est une évidence dans la seconde.

Ce bref rappel des deux grands axes de perspective de l'ordre social, nous permet de comprendre la place occupée par le système de valeur dans la cohésion sociale. Que celui-ci soit intégré ou reconnu, comme le souligne les théories du consensus, ou imposé selon les théories marxistes (et celles qui s'en sont inspirées), il joue un rôle prépondérant dans le maintien de l'ordre social.

Nous avons vu à l'issue du premier chapitre le lien qui existait entre le comique et le système de valeur du récepteur. En effet, celui-ci intervient lors du processus de décodage puisqu'il dirige le récepteur vers telle interprétation, et vers telle manière de juger ou d'évaluer l'énoncé (ou l'événement comique).

Le comique joue avec les images, les normes, la culture d'un groupe ou d'une société et tend dans certaines circonstances à renforcer l'image dominante du groupe. En effet, pour certains auteurs, que je citerai plus loin, l'humour cherche clairement à stigmatiser ce que la communauté considère comme n'étant "pas normal" ou non conforme aux règles établies. Ainsi, selon eux, l'humour et plus particulièrement des blagues formulées aux dépends de groupes ethniques

---

[112]JESSOP B., *op.cit.*, p.33.

ou sexuels, contribuent à renforcer des stéréotypes existant à leur sujet, et donc à maintenir le modèle dominant. Cependant, nous avons découvert dans les pages précédentes, que l'humour est également le produit d'un jeu sur les valeurs, sur les idéologies dominantes, les normes, etc. Il éclaire leurs contradictions et s'en moque. La dévaluation comique, comme nous l'avons souligné, incorpore une dimension ludique dans la manière de concevoir le monde. L'effet comique nécessite l'existence préalable de règles linguistiques et de normes sociales, qu'il peut confronter ou modifier. Il s'inspire partiellement des craintes et des tabous développés par une société.

Dès lors, nous devrons discuter ces deux éléments de réflexion qui abordent le problème de manières diverses et nous verrons la difficulté d'envisager en termes univoques l'humour, soit comme une force conservatrice soit comme une force de résistance sociale.

Avant de nous lancer dans ce débat, considérons le problème de l'ordre social au niveau micro-sociologique, puisque nous allons parler de rôle, et envisager des situations concernant des groupes d'individus plutôt que la société dans son ensemble.

L'ordre au sein des interactions sociales[113]

Au niveau micro-sociologique, l'ordre n'est possible qu'à travers la régulation des interactions entre les individus et les groupes, c'est-à-dire en limitant les tensions et en les confinant dans des modes institutionnalisés. Au sein des relations sociales, il s'est manifesté une volonté de créer des normes, des rôles et des croyances, qui ont cherché à contrer ce qui est vague et ambigu. La notion de rôle et sa spécificité est née de la volonté de rationaliser les activités dans la plupart des sphères de la vie.

---

[113]Voir GOFFMAN E., "L'ordre social et l'interaction", in *Les moments et leurs hommes*, textes recueillis et présentés par Y.Winkin, Paris, Editions du Seuil, 1988, pp.95-103.

Le rôle et les stéréotypes

La société s'organise autour des individus et le contrôle social se base en partie sur le classement des personnes et sur la gestion de leurs interactions. C'est pourquoi les rôles, comme l'a souligné Goffman[114], réglementent la conduite des individus, imprègnent leur personnalité et servent l'organisation sociale. En effet, dit-il, les acteurs sont "classés" suivant leur rôle et sont soumis à ses contraintes lorsqu'ils interragissent au sein de la sphère sociale. Goffman insiste sur la présence de règles contraignant les personnes à se comporter d'une certaine manière, et parle plus généralement d'une domination exercée sur les acteurs de la part du système social. Le rôle, affirme-t-il, consiste en une activité que le titulaire exécute selon des demandes normatives liées à sa position. En effet, lorsqu'un individu acquiert une position, il est confronté aux différents rôles qui y sont liés, et qui se déroulent à travers une série de situations sociales. Il affiche dès lors une consistance par rapport à l'identité qu'on lui a attribuée.

> "Lorsqu'ils n'ont aucune connaissance préalable de leur partenaire, les observateurs peuvent tirer de sa conduite et de son apparence les indices propres à réactiver l'expérience préalable qu'ils peuvent avoir d'individus à peu près semblables ou, surtout propre à appliquer à l'individu qui se trouve devant eux des stéréotypes tout constitués."[115]

Le rôle est donc selon lui, un modèle d'action pré-établi que l'on peut présenter dans différentes occasions. Quand l'acteur joue le même rôle pour un même public en différentes situations, un rapport social est susceptible de s'instaurer. Le rôle est l'unité de base de la socialisation, c'est à travers lui que

---

[114]Voir les deux ouvrages suivants:
GOFFMAN E., *Encounters*, Penguin University Books, 1961.
GOFFMAN E., *La mise en scène de la vie quotidienne, 1. La présentation de soi*, Paris, 1973.

[115]GOFFMAN E., *La mise en scène de la vie quotidienne, 1. La présentation de soi, op.cit.* , p.11.

des tâches sont allouées et que s'organise socialement la société. L'individu s'arrange pour que les impressions qu'il donne au sein de la situation soient compatibles avec les qualités intrinsèques au rôle qu'on lui a donné. L'acteur construit donc une image singulière de son rôle et la projette sur les autres. Lorsqu'un individu est mis en présence d'autres personnes, souligne Goffman, celles-ci cherchent à obtenir des informations à son sujet. Elles s'inquiètent de son statut socio-économique, de l'idée qu'il se fait de lui-même et de ses dispositions à leur égard. Chaque individu, poursuit Goffman, est impliqué dans plusieurs systèmes de modèle (*pattern*), et est amené à jouer plusieurs rôles. Il possède plusieurs identités (*self*) qui se manifestent lors de ses interactions, et à différents rôles correspondent différentes audiences. D'autre part, le rôle requiert sa propre norme de conduite et possède une image à laquelle le groupe social l'associe. L'acteur se trouve donc enfermé dans une position et se voit forcé de vivre selon ses règles, ses obligations et ses attentes. De tels éléments auront des conséquences sur ses actes.

Le rôle, remarque Goffman, concerne des catégories d'individus plutôt que des personnes individuelles, et généralement un terme y est associé ainsi qu'une image stéréotypée. La façade est la partie de la représentation qui a pour fonction d'établir et de fixer la définition de la situation qui est proposée aux observateurs. Elle tend à s'institutionnaliser en fonction des attentes stéréotypées, et lorsqu'une personne adopte un rôle social (*social role*), elle constate que celui-ci implique déjà une façade déterminée. Les rôles rendent les individus plus compréhensibles parce qu'ils informent la nature de leur comportement. En effet, si ce dernier ne présente pas de contradiction, les acteurs sont jugés suivant leur apparence, c'est-à-dire leurs attitudes, leurs vêtements, etc. Turner[116] souligne à ce sujet que des déterminants sociaux favorisent la fusion de l'individu avec son rôle (*role-person merger*) et qu'en l'absence d'indications contradictoires évidentes, l'entourage adopte l'image de l'autre la moins compliquée. Les membres du cercle social associent plus facilement l'acteur à son rôle, quand ils n'ont pas la possibilité de voir en lui des rôles alternatifs ou contradictoires. De

---

[116]TURNER R., "The Role and the Person", in *American Journal of Sociology*, vol.84, n.1, 1978.

même, quand l'acteur joue le même rôle dans différentes situations, l'entourage assume de plus en plus que l'attitude découlant du rôle sera exprimée dans d'autres situations. Les rôles liés à l'âge et aux genres sexuels, plus visibles, sont sujets à une classification plus rigide et à des stéréotypes[117] plus encrés. Les rôles et la place que l'individu occupe dans un environnement particulier, définissent son identité sociale. Celle-ci aura une influence considérable quant à la perception qu'il aura de lui-même et des autres.

La théorie de Goffman nous permet de cerner plus clairement comment les stéréotypes au niveau individuel et collectif, se créent et se perpétuent. Mais également quelle est leur contribution dans le maintien de l'ordre social. Elle nous éclaire sur les principes qui sous-tendent l'humour basé sur des stéréotypes, ceux que les groupes formulent les uns sur les autres, ou en leur sein même. Ce type d'humour est dès lors susceptible de renforcer une image qu'un groupe a développée sur un autre, ou par rapport à lui-même. Cependant, l'usage de stéréotypes par l'humour - par la moquerie notamment - exprime dans certain cas, une volonté de se distancer voire se détacher d'une image propre à un groupe ou à une personne. C'est pourquoi, il est nécessaire de consacrer quelques lignes à une autre notion développée par Goffman, celle de *role distance*.

La distance au rôle

Les individus sont plus ou moins engagés dans un rôle, et il est dès lors

---

[117] Le terme "stéréotype" tire son origine de l'imprimerie, où il a un sens bien précis. C'est un type typographique obtenu par le coulage de plomb dans une empreinte. Cette méthode produit un moule qui par la suite servira à des milliers d'impressions. De là l'adjectif "stéréotypé", qui signifie reproduit mécaniquement. Dans le dictionnaire *Petit Robert*, stéréotypé signifie :"Qui paraît sortir d'un moule, tout à fait figé". Nous comprendrons ce terme comme une résistance aux modifications engendrées par une nouvelle expérience, ou encore comme l'établissement de caractéristiques vis-à-vis de certains groupes ethniques émises par d'autres. Les stéréotypes sont entretenus par l'entourage, mais également par l'individu qui cherchent à offrir aux autre une image simplifiée de lui-même. L'opinion se fonde sur les autres personnes, à partir des mass média, ou à partir de contacts personnels. Voir *The International Encyclopedia of Social Sciences*, Ed by Crowell Collin and Macmillan, vol, pp.259-262.

intéressant de voir dans quelle mesure ils décident de s'en distancer, et s'ils le font consciemment ou non.

Une personne peut en effet consciencieusement "rester" dans un rôle, mais également en sortir quand elle pense que personne, ou personne d'important ne peut la voir. Elle peut aussi refuser d'embrasser (*to embrace*) un rôle, et montrer un certain détachement par rapport à celui-ci. Goffman définit *role distance*, la séparation entre un individu et son rôle. L'ironie, les blagues et le sarcasme peuvent traduire une volonté de rester extérieur aux contraintes du rôle que la situation exige. Goffman cite l'exemple du chirurgien[118], qui tout en ayant un rôle très sérieux, introduit parfois des plaisanteries, pour sanctionner des comportements négatifs, ou tout simplement pour détendre l'atmosphère tendue qui règne dans une salle d'opération. Les individus utilisent donc l'humour, dans certaines circonstances, pour ne pas adhérer au sérieux d'une situation donnée, ou s'écarter des règles propres à l'interaction.

Au niveau d'un système plus complexe, Goffman précise que l'individu qui organise son comportement en fonction de celui des autres, éprouve parfois le besoin d'introduire un espace de liberté. Il va marquer une marge de distance entre lui et son personnage disponible dans une situation donnée. Toute situation sociale, souligne Goffman, possède sa propre définition, mais tolère cependant que certains acteurs expriment de la distance par rapport à leur rôle. Ceux-ci peuvent répondre avec sarcasme, raconter des blagues, tout en s'alignant avec la définition dominante de la situation du moment. La distance par rapport au rôle, conclut Goffman, peut exprimer du dédain ou même du rejet par rapport à une identification liée à une position donnée au sein du système social.

Le rôle renvoit à la domination, et la distance par rapport au rôle (*role distance*) est une manière pour l'individu de se distancer des règles, d'imposer sa volonté et sa personnalité.

En deux mots, Goffman introduit la notion de *role distance* pour

---

[118]GOFFMAN E., *Encounters, op.cit.*, pp.102-117.

présenter une situation dans laquelle un individu désire s'éloigner de son rôle ou de son statut, mais aussi des images et des contraintes auxquelles il est associé. Il exprime donc la volonté de réaffirmer sa personnalité et de se détacher de l'image que son entourage a développée à son sujet. Notons que cette volonté de distance provient généralement d'une décision individuelle, certaines personnes n'éprouveront jamais le besoin de se distancer de leur rôle.

Un individu a parfois recourt à l'humour pour brouiller les images ou les stéréotypes qu'on a développés sur lui, ou à propos du groupe auquel il appartient. A ce sujet, nous verrons plus loin, comment certaines femmes manipulent les techniques de l'humour pour résister aux images et aux rôles associés à leur genre.

Goffman, remarquons-le, ne précise pas jusqu'à quel niveau opère cette distance. Est-elle temporaire ou s'agit-il d'une réelle remise en question qui aura des conséquences dans le futur? Nous noterons dans cette partie et celle qui suivra, que la distance opérée par l'humour n'est tolérée par l'entourage[119], que si elle est limitée et ne remet pas en question de manière profonde, les règles de l'interaction et celles propres au cadre dans lequel elles se manifestent.

Cette digression "goffmanienne" fut nécessaire tout d'abord pour cerner plus en détail la notion de rôle qui va être utilisée dans la suite de ce travail. Mais également parce qu'au niveau des interactions, le contrôle social s'exerce à travers les rôles. En effet, l'attribution de rôles et l'identité sociale qui y est associée, nous permettra non seulement de comprendre comment les individus adhèrent aux valeurs et aux images qu'on leur associe. Mais encore, cette notion nous permettra de saisir le fonctionnement des mécanismes de résistance face à ce contrôle. C'est-à-dire comment les acteurs peuvent - par l'usage d'un discours comique ambigu - brouiller les images qui leurs sont imposées, et résister à la domination normative.

---

[119]Il s'agit de l'entourage direct et indirect, c'est-à-dire les différents groupes qui forment la société.

A l'issue du premier chapitre et au cours du deuxième chapitre, nous envisagerons comment un groupe d'individus recourent à l'humour pour se distancer, voire résister aux images dominantes de leur entourage et celles qui prévalent dans leur société. Nous découvrirons à ce sujet qu'il existe un seuil de tolérance propre à une société ou à un groupe donnés face à une expression comique. Nous avions en effet déjà constaté dans la première partie du travail qu'il existe une limite entre propos acceptables et intolérables, et que dans toute interaction c'est au conteur de l'énoncé de mesurer si son public est susceptible d'accepter ou non son propos. Quand l'impact du comique dépasse celui du groupe et porte sur une société (ou une fraction de la société), le problème se pose à nouveau.

Dès lors, notre réflexion sociologique de l'humour va évoluer vers une nouvelle problématique qui dépassera celle de la dichotomie humour contrôle-résistance sociale. En effet, nous essayerons de comprendre à quel moment et pourquoi l'humour n'est plus toléré par une entité sociale déterminée. Cette question, qui émergera à la fin du deuxième chapitre, sera approfondie dans la troisième partie de la thèse, lorsqu'il sera question des deux études de cas.

CHAPITRE 1 : LE COMIQUE PAR L'USAGE DE STEREOTYPES

1.1. L'HUMOUR ETHNIQUE

1.1.1. Introduction

L'opinion que l'on développe sur autrui provient en général des contacts personnels avec d'autres groupes d'individus, des stéréotypes existants ou encore des images transmises par les mass médias. De même, l'humour ethnique est apparu, soutient Mahadev Apte[120], lorsque les sociétés humaines sont entrées en contact les unes avec les autres. Différents groupes ethniques et/ou culturels ont entamé un processus de comparaison et ont formulé des opinions, des croyances et des attitudes envers des personnes culturellement dissemblables.

Ainsi, des stéréotypes partiellement culturels et présents dans toutes les sociétés, constituent la base de ce type d'humour. En effet, pour apprécier ce dernier, il est nécessaire de connaître les images qu'il véhicule. Certains traits contenus dans les stéréotypes sont perçus favorablement, alors que d'autres sont stigmatisés. L'humour ethnique, nous le noterons dans les exemples qui suivent, se moque souvent du comportement, des coutumes, et des traits de personnalité du groupe ciblé. Selon Apte :

> *"Ethnic humor (...) reflects a group's perception and evaluation of other groups' personality traits, customs, behavior patterns, and social institutions by the standards of ingroup culture, with its positive or negative attitudes towards others."*[121]

Il se produit dès lors, soutient Apte, une surgénéralisation et une croyance dans l'uniformité et, ajoute-t-il, les personnages y sont présentés comme s'ils étaient typiques de leur groupe tout entier. Apte remarque cependant que les images véhiculées peuvent n'avoir aucune, ou peu de ressemblance avec la réalité.

---

[120]APTE M., *op.cit.* Voir plus spécifiquement le chapitre intitulé "Humor, Ethnicity and Intergroup Relations", pp.108-148.

[121]APTE M., *op.cit.*, p.121.

La majeure partie des théories qui ont analysé l'humour ethnique, en ont conclu qu'il porte préjudice à un groupe ciblé, renforce un sentiment d'hostilité à l'égard d'autrui et approfondi le fossé entre l'*in-group* et l'*out-group*. Nous verrons qu'un tel argument n'est qu'une interprétation possible et n'offre aucune alternative. De plus, une telle vision du problème ne s'applique qu'à un type particulier d'humour ethnique et est restrictive parce qu'elle ne rend pas compte de la complexité du phénomène. Nous devons dès lors préciser de quel type d'humour nous parlons, mais également garder à l'esprit qu'il existe différentes interprétations suivant les exemples sélectionnés, et que chacun peut être sujet à une multiplicité interprétative.

Comme point de départ, admettons que l'humour ethnique se base sur la mise en évidence de différences entre des entités humaines particulières, et son effet comique provient de l'exagération des stéréotypes qui circulent à leur sujet. A cela, d'autres éléments peuvent s'y greffer comme par exemple la présence d'incongruités, de contradictions sémantiques, etc.

Considérons une série d'exemples qui remplissent les caractéristiques qui ont été mentionnées. Nous verrons que certaines anecdotes sont concentrées principalement sur des stéréotypes et sont généralement réutilisées par différents groupes. D'autres y associent des éléments qui les rendent plus complexes.

1.1.2. Exemples

Les blagues qui suivent sont utilisées par les membres d'une entité sociale, ou d'une nation, pour se moquer d'une autre.

-Sur les Belges par les Français:

> "Comment les Belges torturent leurs prisonniers? En les enfermant dans une cellule ronde et en leur disant qu'il y a une frite dans un coin."[122]

---

[122] ZIV.A (Ed.), *National Styles of Humor*, New York, Greenwood Press, 1988, p.46, (ma traduction).

"Je viens d'acheter une Renault Espace, dit un Belge à un de ses amis. C'est une voiture étonnante, une fois! elle est vraiment très spacieuse, sais-tu ? et elle marche fort. Hier sur l'autoroute, on était à 160...
Allez! fait l'autre. Vous deviez quand même être serrés..."[123]

-Sur les Belges par les Hollandais :

"How do you sink a Belgian submarine? You knock on the port-hole and wait for someone to come and open it."

-Sur les Hollandais par les Flamands :

"Four Dutchmen enter a Brussels café. What do they order? A glass of water and four straws."

"Do you know the story about the Dutchman who committed suicide? He sneaked into the house of his neighbor and open the gas tap."[124]

-Sur les Italiens :

"Heard during the Second World War:
One Italian is a poet.
Two Italians make an opera
Three Italians make an army in retreat"[125]

-par les Américains sur les Polonais :

"Pokorski got a job as a test pilot. He took a helicopter up

---

[123]PEIGNE J., *op.cit.*, p.158.

[124]Les deux blagues ont été citées dans ZIV A. (Ed.), *National Styles of Humor, op.cit.*, p.49.

[125]LUKES S. & GALNOOR I., *No Laughing Matter*, Routledge & Kegan Paul, London, 1985, p.44 et 46.

to 5000 feet...10 000 feet...15 000 feet. All of sudden it crashed. Pokorski woke up in the hospital ward. His boss was there asking him what happened. 'It go too cold', said the Polish pilot, 'so I turned off the fan.'"[126]

-Sur les Africains :

"Un ministre africain prend l'avion pour venir assister à une conférence internationale à Paris. Une heure avant l'atterrissage, l'hôtesse distribue les fiches de débarquement aux passagers étrangers en leur demandant de les remplir.

Le ministre sort son stylo et commence à répondre au questionnaire avec application. Il écrit:

NOM: Duagabodo

PRENOM: Omar.

SEXE: Enorme..."[127]

"C'est un camarade de couleur qui arrive chez le médecin et il est tout disloqué, il a eu un accident. L'autre lui dit : 'Mais qu'est-ce qui vous est arrivé?'. Il répond : 'Figures-toi que j'étais à moto et je roulais à 100km/heure il ne se passait rien, à 120km/h. il ne passait rien, à 140km/h j'ai ouvert ma bouche et ma lèvre supérieure a caché mes yeux."[128]

"Dans une tribu africaine, en pleine brousse, une femme noire met au monde un bébé blanc. Alors le chef du

---

[126]Exemple américain cité par DAVIES C., "Jokes from the Iron Cage", *in Humour and Society, Resistance and Control,* Ed. by POWELL and PATON, Macmillan, 1988, p.6.

[127]PEIGNE J., *op.cit.*, pp. 250-251.

[128]COLUCHE, "/blagues sur Europe 1", avril 1978-juin 1979.

village convoque le missionnaire et lui dit d'un ton menaçant:

-Tu sais ce qui vient d'arriver? Or tu es le seul Blanc à des centaines de kilomètres à la ronde. Qu'as-tu à répondre?

-Que les voies du Seigneur sont impénétrables. En créant le monde, il l'a voulu plein de diversité. Voilà pourquoi, sans que nous puissions comprendre comment, il use parfois de sa toute puissance pour rompre l'uniformité. Regarde par exemple le troupeau de chèvres là-bas: elles sont toutes blanche, sauf une qui est noire...

-Ecoute, fait le chef, j'oublie l'histoire du bébé et toi, tu ne dis rien pour la chèvre..."[129]

-Sur les Ecossais :

Dans une distillerie écossaise, un employé entre, affolé, dans le bureau du directeur et dit:

- Patron! Mac Cormac est tombé dans la cuve à whisky!

- C'est affreux, dit le directeur. Il est mort?

- Hélas oui! Après être ressorti deux fois pour aller chercher des olives et des cacahouètes..."[130]

-Sur les Irlandais par les Anglais :

"Aer Fungus the Irish airline introduced a completely automatic plane on their flight from Dublin to London. As the plane took off from Dublin airport a deep voice announced on the loudspeaker: 'this is your computer control speaker. You are now travelling in the world's first pilotless completely computerised and automatic aircraft.

---

[129]PEIGNE J.,*op.cit.*, p.260.

[130]PEIGNE J., *op.cit.*, p.200.

Everything has been carefully programmed by the very best Irish engineers and you can rest assured that nothing can possibly go wrong, go wrong, go wrong, go wrong,..."[131]

-Sur les Juifs :

"C'est un prêtre et un rabbin qui se rencontrent. Le prêtre dit : "je trace une ligne par terre, je prends l'argent que j'ai ramassé à la quête et je le jette en l'air. Tout ce qui tombe à gauche va dans ma poche et tout ce qui tombe à droite c'est pour Dieu. Et le rabbin dit :'Moi je fais aussi comme à ça, mais je ne fais pas de trait par terre. Je lance l'argent en l'air, tout ce qui reste en l'air c'est pour Dieu, et tout ce qui tombe, c'est pour moi'."[132]

"Une mère juive vante à une amie les mille et une qualités de ses deux fils.
- Et quel âge ça leur fait à présent? demande l'autre.
- Eh bien, le chirurgien a six ans et le banquier quatre ans..."[133]

"Un jeune juif est engagé pour son premier emploi avec un salaire de 7000 francs.
Le premier mois, il rapporte ponctuellement 7000 francs par mois à ses parents. Le deuxième mois, 6975 francs. Le troisième mois, 6950 francs. Alors sa mère s'écrie:

---

[131]Cité par DAVIES C. "Jokes from the Iron Cage, Stupidity and Rationality", *op.cit.*, p.7.

[132]Cité par Coluche , "blagues sur Europe 1", *op.cit.*

[133]PEIGNE J., *op.cit.*, p.180.

- David, je ne suis pas dupe. Dis-moi immédiatement le nom de cette femme...."[134]

Exemples illustrant des stéréotypes de plusieurs nations :

"An American, an Englishman, a Frenchman, and a German managed to survive a shipwreck on a island. After a few months, the German had organized the native into an army, the American had built a plant using native labor, the Frenchman had opened a brothel, and the Englishman was sitting on the beach waiting to be introduced.[135]"

"Dans la plupart des bus du monde, il y a, à l'avant un écriteau qui porte le mention suivante: 'Il est interdit de parler au chauffeur'.
A Munich, il n'y a rien, car nul n'a jamais parlé au chauffeur sans en avoir reçu l'ordre.
A Londres, il n'y a rien non plus, car il ne viendrait à l'idée de personne de parler au chauffeur sans avoir été présenté.
A Pékin, il est écrit: 'Si vous parlez au chauffeur, sa conduite peut devenir déviationniste'.
A Tel-Aviv :'Qu'est-ce que cela vous rapporte de parler au chauffeur?'
Enfin à Marseille: 'Il est interdit de répondre au chauffeur.'"[136]

---

[134]PEIGNE J., *op.cit.*, p.173.

[135]Cité par APTE M., *op.cit*, p.116.

[136]PEIGNE J., *op.cit.*, p.190.

De même concernant les stéréotypes nationaux à propos des femmes:

> *"Girls of different nationalities were asked: what would you do if you found yourself on a deserted island alone with a bunch of men on the island trying to attack you? The German girl said "I will fight". The English said: "Rather ungentlemanly, rather bad taste." The American girl said, "I will close my eyes and say no". The Indian girl said, "The best way is passive resistance."The French girl said, "I understand the situation, but I don't see the problem".* [137]

Toutes les blagues mentionnées plus haut, pour créer leur effet, transgressent les règles de la communication en introduisant des messages ambigus, mais également par la présence de jeux de mots, de paradoxes ou d'exagérations.

Certaines blagues citées, utilisent des stéréotypes que des pays développent sur leurs voisins (dans ce cas, la France, la Grande-Bretagne et les Pays-Bas). D'autres, se basent sur des stéréotypes interculturels que différents groupes s'échangent. Ces énoncés puisent généralement leur inspiration comique dans le fait ridiculiser d'autres communautés, en soulignant des stéréotypes existants et reconnus comme significatifs du groupe considéré.

En ce qui concerne les Belges, toutes les blagues citées à leurs dépends font allusions à leur prétendue stupidité, leur goût immodéré pour les "frites" et à leur étrange utilisation de la langue française (cf. l'exemple de la Renault Espace). Les blagues racontées au sujet des Noirs, véhiculent des stéréotypes comme leur prétendue stupidité, leur malhonnêteté, leur appétit sexuel, leur intérêt malsain pour les animaux, leur don pour le sport et leur sens naturel du

---

[137]DUNDES A., *op.cit*, p.99 et 100.

rythme. Burma[138] signale qu'aux Etats-Unis, on leurs assigne un goût prononcé pour le poulet et la pastèque. D'autre part, des stéréotypes physiques transparaissent également dans ces anecdotes (lèvres, nez et appareils génitaux importants). Ces blagues énumèrent les différents clichés existant sur ce groupe. Les stéréotypes émis aux dépends des juifs incluent leur goût pour l'argent, le commerce, la possessivité des mères vis-à-vis de leurs fils, le professionnalisme ou encore des caractéristiques physiques (la taille du nez) et de langage.

Les blagues qui puisent leurs ressources dans des caractéristiques nationales ou communautaires, contiennent des traits culturels spécifiques et des particularités typiques. Les caractéristiques nationales ou communautaires qui y sont exprimées, sont souvent les mêmes : les Ecossais avares et alcooliques, les Juifs mercantiles, les Irlandais amateurs d'alcool, les Français bons cuisiniers et amants, les Anglais froids et réservés, les Allemands rationnels, etc. Certains traits sont transférables d'un peuple à l'autre, comme par exemple la stupidité des Irlandais, des Belges, des Polonais ou des Africains,..., mais d'autres sont plus spécifiques, par exemple lorsque ceux-ci sont liés à un cadre ou à une situation particulière.

1.1.3. Théories sur l'humour ethnique

Pour ce qui est des blagues sur les "voisins", certaines théories[139] soutiennent qu'elles cherchent à marquer des différences entre deux nations limitrophes. En effet, même s'ils (les voisins) présentent de fortes similitudes avec les conteurs (de ce genre d'histoires), ils peuvent être perçus par ces derniers comme étant étranges, parce que certaines de leurs normes, de leurs traits culturels et leur utilisation linguistique présentent de légères dissemblances

---

[138]BURMA J., "Humor as a technique in race conflict" in *American Sociological Review*, vol.1, n.6, 1946, pp.710-715.

[139]Voir en particulier DAVIES, "Ethnic Jokes, Moral Values and Social Boundaries", in *British Journal of Socioçlogy*, vol.33, 1982, pp.383-408.
ou encore BAUDIN H., FEUERHAHN N., BARRIAUD F. et STORA-SANDOR J., "Humor in France" in *National Styles of Humor, op.cit.*, où il est précisé que les français se moquent de leurs voisins.

avec les leurs. Sur ce derniers point, les blagues racontées aux dépends des Belges peuvent s'expliquer par l'utilisation du langage[140]. Dans ce cas, le maniement du français par les Wallons et du néerlandais par les Flamands diffère quelque peu de leurs voisins par l'introduction d'expressions, d'un vocabulaire ou d'une prononciation sensiblement divers. D'autre part, quand il existe une ressemblance importante entre deux groupes, la moquerie peut être un moyen pour marquer ou créer une différence entre "eux" et "nous". Par le ridicule, soutiennent Zenhoff et Van Noppen, ces histoires cherchent à les garder à une certaine distance et à marquer une différence entre les deux groupes.

Cependant un argument contrebalance cette idée, à savoir que les histoires racontées aux dépens des Belges, sont reprises par les Wallons lorsqu'ils se moquent des Flamands et vice versa. La plupart de ces anecdotes sont transférables d'un groupe à l'autre, et cherchent à se moquer d'un groupe minoritaire. En effet, ces mêmes blagues sont racontées aux dépens des Africains, des Noirs américains, des Polonais, ou d'autres minorités ethniques d'un pays considéré[141].

Aux Etats-Unis, les blagues aux dépends des Noirs cherchent, selon Apte, à rassurer les blancs qui se sentent menacés par la nouvelle image de puissance énigmatique et vindicative. En effet, continue-t-il, l'insertion politique et sociale des Noirs a provoqué certaines craintes au sein de la population blanche. De même à Londres, dit-il, les blagues formulées aux dépends des Pakistanais ont été considérées comme une expression de haine et de xénophobie à leur égard. Par conséquent, conclut Apte, l'humour racial sert à renforcer la position sociale d'un groupe, en reléguant la victime à un niveau inférieur.

Pour Christie Davies[142], les histoires au sujet de la "stupidité" d'un groupe

---

[140]Voir ZENHOFF ET VAN NOPPEN, "Humor in Belgium" in *National Styles of Humors, op.cit.*, p.80.

[141]Cette tradition est fort marquée aux Etats-Unis qui ont connu un degré élevé d'immigration, donnant lieu à de nombreuses histoires sur les Polonais, les Mexicains, les Irlandais,...Voir l'article suivant : DUNDES A., "A Study of Ethnic Slurs: The Jew and the Polack in the United States", in *Journal of American Folklore*, Volume 84, Number 332, April-June 1971, pp. 186-203.

[142]DAVIES C., "Jokes from the Iron Cage, Stupidity and Rationality", *op.cit.*

cherchent à rassurer le groupe qui les formule qu'il n'est ni stupide, ni irrationnel. En effet, poursuit Davies, dans les pays industrialisés, ces blagues soulignent l'antithèse entre, d'une part l'attitude et le comportement exprimés par les membres du groupe "stupide" représentés dans la blague, et d'autre part le caractère rationnel de la société industrielle. Par conséquent, ceux qui racontent les blagues démontrent leur maîtrise de l'efficacité et de la rationalité, alors que les étrangers ne parviennent pas à s'adapter au système et affichent une incapacité à s'y conformer. Elles représentent donc, continue Davies, un moyen de contrôle social, parce qu'elles mettent en évidence le bon comportement que nous devrions avoir selon une norme définie et stigmatisent ceux qui ne s'y conforment pas. Elles délimitent dès lors, les frontières morales d'un groupe. Lorsqu'il s'agit d'un pays soumis à de conséquents mouvements d'immigration, elles peuvent être un moyen pour marquer son rejet par rapport aux nouveaux venus. A ce sujet, Horowitz[143] soutient que la présence d'étrangers peut être ressentie comme une menace, surtout si ceux-ci sont susceptibles d'entrer en compétition avec la population indigène. Le préjudice est lié à une situation d'anxiété et le fait de décharger son hostilité à l'égard d'autrui, est une manière de la réduire. C'est pourquoi, affirme Horowitz, des personnes hostiles à un *out-group* le présentent comme menaçant.

Il existe dès lors diverses hypothèses quant à l'interprétation de ces histoires. L'une les considère comme une manière d'exprimer son hostilité vis-à-vis de l'*out-group* et donc de défendre les intérêts du sein. Pour Christie Davies, ce genre de blagues représentent un moyen d'exprimer sa haine ou sa crainte vis-à-vis de ceux qui n'appartiennent pas à la communauté. Les hostilités inter-ethniques ont toujours existé et l'immigration, dit-il, peut être ressentie comme une menace venant de l'extérieur et une intrusion de personnes ayant des traits culturels, des caractéristiques et des valeurs qui nous sont inconnus. L'humour permettrait dans ce cas, à exprimer notre anxiété vis-à-vis d'une situation que nous ne maîtrisons pas. D'autre part, continue-t-il, les blagues à thème ethnique

---

[143]HOROWITZ D., *Ethnic Groups in Conflict*, Berkeley, University of California Press, 1985, voir plus particulièrememnt le chapitre 4, pp.141-184.

sont perçues comme un moyen pour insister sur les frontières sociales, géographiques et morales d'une nation ou d'une communauté particulière. En effet, selon Davies, les groupes ethniques éprouvent la nécessité d'établir des frontières pour distinguer les membres des non-membres. Elles classent donc, dit-il, les individus et établissent les limites entre l'*in-group* et l'*out-group*, en se moquant de ceux qui habitent à la périphérie ou des immigrants qui n'ont pas adoptés complètement les valeurs et les coutumes du pays d'accueil. Il en conclut qu'elles sont à la fois un moyen pour marquer son ascendance par rapport à un autre groupe ou individu, et une manière d'exprimer son hostilité à l'égard d'inconnus ou de nouveaux immigrants. Pour Charles Husband[144], les blagues de ce type ne se limitent pas à reproduire des préjudices, elles cherchent à perpétuer la stigmatisation de l'*out-group* et donc à légitimer les valeurs du groupe majoritaire.

En deux mots, ces auteurs maintiennent que les blagues ethniques ont une fonction de contrôle social, puisqu'elles intègrent les membres au sein de leur société, renforcent leurs valeurs et rejettent ceux qui ne s'y conforment pas.

D'autres théories soulignent que les blagues fonctionnent également comme un moyen de contrôle social au sein du groupe lui-même et peuvent chercher à stigmatiser les individus qui sont, à différents degrés, en marge de la société. Je reviendrai sur ce point lorsque j'aborderai l'humour à connotation sexuelle.

En conclusion, l'humour qui se moque des différences entre des groupes ethniques et culturels, fut interprété, par la plupart des auteurs mentionnés plus haut, comme renforçant la disparité entre ces entités sociales et maintenant la cohésion et l'ordre social au sein même du groupe. Ces histoires, parce qu'elles maintiennent les différences, peuvent aggraver les relations entre ceux-ci et empêcher une possible acceptation mutuelle.

Il est temps d'approfondir le débat et poser la question suivante: les

---

[144]HUSBAND C., "Racist humor and racist ideology in British T.V.", in *Humour and Society, Resistance and Control, op.cit.*, pp.149-177.

blagues ethniques portent-elles toujours préjudice au groupe cible ou présentent-elles un caractère plus complexe. Peut-on établir une théorie générale de l'humour ethnique?

1.1.4. Les théories de l'humour ethnique : une discussion

Les interprétations exposées ci-dessus, tout en contenant à première vue une certaine pertinence (ces blagues utilisent en effet des stéréotypes et ridiculisent le groupe ciblé), manquent d'épaisseur.

Nous avons très peu d'information en ce qui concerne les stéréotypes et l'implication de leur utilisation lors de conflits inter-ethniques, encore moins lorsqu'ils se manifestent dans un contexte humoristique. De plus, l'utilisation de stéréotypes n'est pas nécessairement ressentie comme une offense. En effet, les stéréotypes ne servent pas uniquement à blâmer l'*out-group*, mais peuvent être également utilisés par une nation pour affirmer son identité unique à l'égard des autres. Les blagues formulées au sujet de différents groupes nationaux, peuvent ainsi reproduire l'image qu'une nation se fait d'elle-même et des qualités auxquelles elle désire être associée. Dans certains cas, l'humour exprime directement ou indirectement, l'approbation des caractéristiques socio-culturelles d'un groupe et les stéréotypes offrent parfois une image favorable. Ils constituent alors, la fierté d'une nation ou du moins sont tolérés par le groupe qui en est l'objet. Dans les blagues mentionnées plus haut, l'efficacité des Allemands, l'attrait des Français pour les relations amoureuse et la cuisine, ne portent pas une atteinte à leur groupe et peuvent dans certains cas confirmer une image à laquelle il s'identifie. De même les histoires se référant à la puissance sexuelles des Noirs peuvent être perçues, par certains d'entre eux, comme un compliment.[145]

Il est à signaler également que les stéréotypes reproduits dans les blagues, sont dans tous les cas exagérés et souvent sans fondement. Par exemple, toutes les histoires qui se réfèrent à stupidité d'un groupe utilisent une image ou une

---

[145]Ce stéréotype peut toutefois être ressenti par ce groupe avec beaucoup d'irritation.

idée qui ne correspond pas à la réalité. En effet, souvent on ne rit pas du groupe proprement dit, mais des images qui circulent à son sujet. La blague n'exagère donc pas la réalité, mais un **stéréotype.** Dès lors, le plaisir est causé non pas par une vraisemblance entre l'histoire et la réalité, mais pour d'autres motifs : la reconnaissance d'un stéréotype, ou encore divers éléments comiques. Si nous reprenons les exemples cités plus haut, la blague à propos de la compagnie aérienne irlandaise nous amuse, non pas en raison de la prétendue stupidité des Irlandais, que de l'exagération de ce stéréotype sous une forme incongrue. Dans l'anecdote sur la rencontre entre le rabbin et le prêtre, ce n'est pas tant l'esprit mercantile juif qui nous fait rire, que le raisonnement du rabbin. De plus, nous remarquons que si dans certaines anecdotes, le stéréotype en est l'élément central, pour d'autres, il n'en établit que le contexte. Si nous prenons l'exemple du "ministre africain", mis à part le stéréotype de l'ignorance des Africains et de leurs attributs sexuels, le comique tire sa force dans le jeu de mots autour du mot 'sexe' dont la signification est 'organe génital' et 'genre'. De même pour l'histoire de la tribu africaine, le comique puise son effet dans ce que Koestler appelle *economy*, c'est-à-dire la suggestivité. Et nous rions quand nous sommes parvenus à reconstituer le raisonnement. Bien entendu les stéréotypes dans ces histoires sont nécessaires à leur compréhension, ils en constituent en quelque sorte le "contexte", mais l'impulsion comique est créée par d'autres éléments.

Ainsi, si nous tenons compte de ces arguments, dans les anecdotes qui présentent des stéréotypes inter-culturels, l'impulsion comique puise également sa richesse dans l'absurde, l'incongru, dans la surprise, dans les jeux de sens et du langage. Et, l'argument consistant à affirmer que l'humour ethnique (basé sur la moquerie d'un groupe par rapport à un autre) cause préjudice, est simpliste. Le préjudice, soulignons-le, n'est pas nécessaire au plaisir comique.

Autre point important, l'interprétation sociologique, et en particulier les explications fonctionnelles, ne sont pas satisfaisantes. Est-il en effet possible de répondre à la question suivante : l'humour ethnique sert-il à l'ordre social et au maintien des valeurs dans une société donnée?

Pour répondre à une telle question, il est nécessaire de se demander ce

qu'il se passe quand un groupe rit aux dépens d'un autre. Se sent-il différent après une telle expérience? Eprouve-t-il plus d'agressivité à l'égard de sa victime? Ou au contraire cherche-t-il à rendre les différences plus familières et moins menaçantes, en brisant le tabou par une telle communication? Rire de stéréotypes est-ce un acte critiquable? Nous pouvons affirmer oui et non à toutes ces hypothèses, mais sans en privilégier une dans l'absolu. L'humour ne peut être réduit à une fonction sociale particulière et, comme il a été souligné dans l'introduction de la thèse, il n'a pas en soi de valeur morale. La question de savoir s'il est bien ou mal de se moquer des autres, est à mon sens hors propos. Cependant, il est intéressant de se demander pourquoi une entité sociale définie accepte ou non certaines plaisanteries. En effet, divers facteurs rentrent en compte pour décider si une plaisanterie est acceptable ou non. En général, ce sont les normes de la société dans laquelle de telles histoires se diffusent et bien entendu les individus qui en décident. Les valeurs peuvent varier sensiblement d'une période à l'autre. Des blagues citées dans les années 70, peuvent être aujourd'hui jugées de mauvais goût. De même pour les stéréotypes "sexuels" dont nous reparlerons plus loin, une émission comme *Benny Hill* a perdu, au cours des années 80, une partie de son audience, qui l'a jugée sexiste, sans finesse et insultante pour les femmes.

De plus, une blague n'est offensante que si elle est ressentie comme telle. Et l'interprétation d'une forme comique dépend davantage de la réaction d'un individu face à un énoncé ou à une situation, qu'à l'énoncé ou la situation eux-mêmes. A ce sujet, Lawrence Mannell et La Fave[146] soutiennent qu'une blague est bien tolérée même si de prime abord elle paraît offensante. En effet, si le destinataire n'a pas compris le sens que l'énonciateur a voulu y émettre, il n'éprouvera aucun sentiment négatif. De même, si la personne ne se sent pas concernée par l'histoire, même si celle-ci appartient au groupe ciblé. De plus, disent-ils, de telles blagues sont parfois des compliments déguisés et quelques fois appréciées d'avantage, non par le groupe qui les raconte, mais par le groupe ciblé. Enfin la blague est ressentie négativement, comme je l'ai précisé plus haut,

---

[146]MANNELL L. & LA FAVE R., "Does Ethnic Humor cause prejudice?", in *Journal of Communication*, vol.26, 1976, pp.116-123.

si le stéréotype véhiculé l'est. Le stéréotype de la "frite" peut offenser certains Belges mais peut être très bien toléré par d'autres qui n'y associent aucune image négative. De même les Français se sentent-ils humiliés d'être caractérisés par les Anglais de mangeur de grenouilles? C'est pourquoi, l'humour ethnique - par l'exagération d'un ou plusieurs stéréotypes - ne porte pas nécessairement préjudice au groupe ciblé. L'exagération peut même en détruire la crédibilité.

Ces arguments relativisent nettement ceux qui ont été développés plus haut, à savoir le caractère agressif et fonctionnel de l'humour ethnique. Nous pouvons conclure à ce stade que l'effet comique, n'est pas nécessairement basé sur l'agressivité. Le plaisir comique provient d'une série d'éléments comme les jeux du langage (jeu de mot,...), les contradictions de sens, le suspens, la surprise de la chute, un raisonnement inattendu, la reconnaissance d'un stéréotype, etc. L'argument fonctionnaliste n'est pas faux mais ne tient pas suffisamment compte de la complexité du phénomène. Nous ne pouvons en effet affirmer que l'humour ethnique contribue à renforcer la structure sociale d'une entité donnée, parce que suivant les arguments développés ci-dessus, une blague peut très bien en même temps se moquer du stéréotype qu'elle véhicule. A ce sujet, je voudrais citer une blague dans laquelle les tendances "conservatrices" et "critiques" sont présentes simultanément, et dont l'interprétation sociologique est ambiguë.

F.W. De Klerk dies and floats up to heaven where he meets St.Peter outside the pearly gates ...
De Klerk says, "Hello, I'm F.W. De Klerk. Can you tell me where I can find Nelson Mandela?"
St.Peter replies, "If you want Nelson you'll have to go up those stairs up onto a higher plane."
De Klerk goes up the stairs onto a higher plane and sees Mother Theresa and says, "Hello, I'm F.W.De Klerk. Can you tell me where I can find Nelson Mandela?"
Mother Theresa replies, "oh!...If you want Nelson you'll

have to go up to higher plane than this. Go up those stairs over here."

De Klerk goes up the stairs and sees Moses and says, "Hello, I'm F.W. De Klerk. Can you tell me where I can find Nelson Mandela?"

Moses replies, "If you want Nelson you'll have to go up those stairs over here, up onto a higher plane."

"Really?" comments De Klerk as he climbs yet another set of stairs. At the next level he sees Jesus and says, "Hello, I'm F.W. De Klerk. Can you tell me where I can find Nelson Mandela?"

Jesus replies, "If you want Nelson you'll have to climb up those stairs and keep going until you reach the very, very top."

"Really remarks a stunned De Klerk...

De Klerk finally makes it to the very top level and goes into a room where he sees God sitting on a sofa, and he says, "Hello, I'm F.W. De Klerk. I want to speak with Nelson Mandela."

God replies, "Would you like to take a seat while you're waiting?"

"Thank you", says De Klerk nervously.

God asks, "Would you like a cup of tea while you're waiting?"

"Yes please", replies De Klerk nervously.

"Two teas Nelson", bellows God at the top of his voice."[147]

Dans cette histoire, le suspense est maintenu jusqu'à la dernière réplique où nous apprenons que Nelson Mandela ne possède pas une position plus prestigieuse que les autres personnages décrits (même s'il réside au sommet du

[147]Cité dans *The Builders Joke Book, op.cit.*, 173-174.

Paradis), mais est en fait le serviteur de Dieu. D'un certain point de vue, l'histoire est raciste parce qu'elle implique que les Noirs ne peuvent échapper à leur destin servile, même un leader politique séjourant au Paradis. Il est donc probable que certaines personnes la perçoivent comme une manière de renforcer le modèle de la suprématie Blanche. Cependant, l'interprétation inverse peut également être formulée et cette anecdote peut être une critique de la civilisation Blanche, qui a toujours réduit les Noirs à l'état d'esclavage.

Quant aux ingrédients comiques de l'histoire, ils sont créés par des éléments inattendus et des messages implicites que l'audience doit reconstituer d'après ses propres connaissances et les indices émis par le texte. Sans le contexte : le stéréotype de l'esclavage Noir, l'histoire n'aurait pas de sens. Si Mandela était remplacé par Arafat par exemple, l'effet n'existerait pas. La richesse comique de l'anecdote réside également dans le fait qu'il n'est pas dit explicitement que Mandela est le serviteur de Dieu. Ce sont des indices et nos références personnelles qui nous mènent à cette conclusion. Quand nous suivons la trame de l'histoire, nous ne comprenons pas pourquoi Mandela réside au niveau supérieur du Paradis avec Dieu. Mandela n'est ni un saint, ni un prophète que fait-il là? Les indices : *two teas Nelson* et *top of his voice* confirme que Mandela est son serviteur. La réception de cette histoire, en raison de son contenu "raciste ambigu", peut très bien offenser certaines personnes et être jugée de mauvais goût. Si cet énoncé comique semble renforcer un modèle, l'ambiguïté qui parcourt le texte n'en est pas pour autant absente. Cette histoire éclaire donc la complexité de l'humour ethnique, ses techniques et ses diverses dimensions.

1.1.5. Conclusion

Nous avons constaté dans un premier temps, que les blagues ethniques utilisent toutes des stéréotypes. Pour certaines, leur présence en constituent l'élément principal; dans d'autres, des éléments comme l'incongruité, les messages implicites, l'ironie, les analogies sont responsables en grande partie de l'effet comique. Parfois, celui-ci est provoqué par l'exagération d'un stéréotype

et par la surprise de la chute.

En ce qui concerne la réception d'une anecdote, de nombreux paramètres indépendants à l'histoire elle-même rentrent en compte, comme par exemple la personne qui raconte l'histoire (est-ce un(une) ami(e), inconnu(e), un individu dont les idées sont racistes, etc.) et le contexte dans lequel elle est formulée.

Il est indéniable que ces blagues véhiculent des stéréotypes, mais quel en est leur impact sur l'ordre social, sur l'intolérance et le racisme? Il semble, pour ma part, fort exagéré d'affirmer que ce genre d'anecdote exprime exclusivement de la haine et cherche à rassembler les membres d'une communauté. Tout d'abord, une blague n'existe pas pour ses propriétés fonctionnelles et n'a aucune vertu morale en soi. Son aspect ludique en est généralement la raison d'être. Et dans de nombreux cas, il est impossible de déterminer la genèse d'une blague, le pourquoi de son existence et le message qu'elle véhicule. Celui-ci est souvent multiple et complexe. De plus les blagues "transférables" sont elles-même des clichés, n'offrant pratiquement aucun élément de surprise. Sommes-nous dès lors toujours dans la sphère de l'humour?

Pour les différentes raisons que nous avons évoquées ci-dessus, l'humour ethnique ne peut être limité à une interprétation fonctionnaliste. Dans de nombreux cas - l'exemple "Mandela" est éclairant - la dimension sociologique de ce type d'anecdote est ambigu parce qu'il peut être perçu à la fois comme la confirmation de valeurs sociales et à la fois comme en étant la critique. Ajoutons également que l'humour ethnique présente une certaine ambivalence au niveau de sa perception, puisque les sentiments occasionnés varient suivant le contexte, le narrateur, et le système de valeur auquel adhère le récepteur. De plus, certaines blagues ethniques sont susceptibles de provoquer au sein d'une même personne, des sentiments contraires d'amusement et de désapprobation.

1.2. L'HUMOUR A CONNOTATION SEXUELLE

1.2.1. Introduction

Je tiens à consacrer quelques pages sur ce type d'humour, pour montrer

que le problème est semblable et que les développements précédents se retrouvent également à ce niveau. L'humour à connotation sexuelle fonctionne en effet par l'introduction de stéréotypes et utilise la moquerie d'un groupe sexuel par rapport à un autre. Dans cette catégorie, nous pouvons inclure tout humour ayant une relation avec l'attribution des sexes au sein de la société. Le sexe par ailleurs, a toujours été utilisé pour exploiter et provoquer des effets comiques. Lié à la peur et aux tabous, ce thème provoque le rire. En groupe, nous rions de sujets sexuels, spécialement de ceux qui nous embarrassent le plus. Cependant, je ne tiens pas à aborder le côté psychologique du problème, mais à explorer les interprétations sociologiques auxquelles il renvoit.

Certains auteurs affirment que les histoires drôles visant les femmes sont sexistes, parce qu'elles insistent sur la domination masculine au sein de la société. Cependant, il est à noter que les hommes n'ont pas toujours le beau rôle, et que le personnage du cocu est un thème récurrent.

Pour commencer, je présenterai des arguments développés au sujet des dessins véhiculés par le magazine *Playboy*[148]. Ensuite, j'exposerai quelques blagues et les commenterai. Et pour finir, je parlerai de l'image de la femme dans la littérature comique.

Comme premier exemple, considérons une étude sur les bandes dessinées érotiques humoristiques.

1.2.2. L'image de la femme à travers les dessins humoristiques de *Playboy*[149]

Deux auteurs, Gail Dines-Levy et Gregory W.H. Smith[150], ont mené une étude sur le sujet et ont remarqué que leur caractéristique principale est l'image

---

[148]Cette étude porte sur le *Playboy* américain, mais les stéréotypes que ses déssins véhiculent se retrouvent dans des magazines français, allemand, etc., de même type.

[149]En annexe, j'ai inclus des reproductions.

[150] DINES-LEVY G. & SMITH G.W.H., "Representation of women and men in Playboy sex cartoon", in *Humour in Society: Resistance and Control, op.cit.*, pp.143-157.

stéréotypée des personnages mis en scène.

Ce magazine est, rappelons-le, à thème érotique, s'adresse à un public masculin hétérosexuel et fut créé par des hommes.

Caractéristiques générales mises en évidence par les deux auteurs

Dines-Levy et Smith ont constaté que les deux tiers des bandes dessinées de ce magazine, sont à thèmes sexuels et sont sensées être comiques. Contrairement aux dessins politiques, elles ne contiennent aucun thème satirique. Leur caractéristique principale est le sexe et l'image stéréotypée des personnages mis en scène. Ces dessins représentent des histoires sexuelles, en particulier un monde de plaisir masculin se déroulant au travail ou à la maison. Ces images, continuent Dines-Levy et Smith, utilisent une méthode caricaturale de dessiner. La caricature, rappelons-le est un procédé graphique dans lequel le caricaturiste assigne à son modèle sa propre vision et le déforme à sa guise. Le caricaturiste exagère les traits qu'il considère caractéristiques de l'apparence et de la personnalité de la victime ou d'un groupe particulier. A travers cette méthode réductionniste, les stéréotypes n'en sont que plus évidents. Dines-Levy et Smith ont découvert dans leur étude que les personnages féminins sont plus souvent sujets à des images caricaturales que les hommes. Les femmes sont, par exemple, représentées généralement avec de gros seins et des hanches très rondes. La physionomie des femmes est donc exagérée au point qu'elle devienne un symbole pour leur groupe.

Quand à l'histoire, ils ont constaté qu'elle est simplifiée et clichée, comme par exemple celle du patron qui séduit sa secrétaire. Par un tel scénario, *Playboy*, affirment-ils, reproduit une situation correspondant aux fantasmes de certains hommes. Ils ont noté également que la nature des interactions entre les hommes et les femmes est hétérosexuelle. Les images montrent que les femmes sont sexuellement subordonnées aux hommes, et qu'elles en sont le jouet sexuel. Quand l'histoire se déroule sur les lieux du travail, elles ne sont pas représentées comme des employées mais comme un divertissement sexuel. Troisièmement, les personnages masculins sont plus âgés que les femmes. Celles-ci sont

"idéalisées" tandis que les hommes sont présentés de manière plus réaliste. Ceci confirme l'idée selon laquelle les femmes sont identifiées principalement en termes sexuels. Contrairement aux hommes, les femmes plus âgées ne sont pas évoquées sexuellement, ainsi les jeunes femmes représentent l'unique type sexuel. De plus, celles-ci répondent généralement favorablement aux requêtes sexuelles des hommes.

Les deux auteurs en déduisent que dans les dessins sexuels et humoristiques de *Playboy*, les hommes paraissent désirables et actifs tout au long de leur vie, contrairement aux femmes. Ces dernières sont passives et leurs sont soumises. Les deux auteurs concluent en affirmant que c'est une vision sexiste et caricaturale de la réalité.

L'étude de Dines-Levy et Smith semble à première vue rigoureuse, et souligne l'idée selon laquelle le magazine *Playboy* cherche à confirmer les idées de son public, plutôt que de les modifier. Cependant, cette analyse ne parle aucunement de la dimension comique de ces dessins, ni du rôle de l'humour par rapport à la perception de ces stéréotypes.

Nous n'allons pas reprendre le travail entrepris par les deux auteurs, je tiens simplement à énoncer quelques remarques par rapport à ce qui a été mentionné plus haut.

Cette étude ne nous éclaire aucunement quant à l'impact de ce genre d'humour sur les relations entre les hommes et les femmes. La représentation des femmes dans les bandes dessinés de *Playboy*, ne se limite pas à reproduire les inégalités sexuelles telles qu'elles existent et ne se bornent pas à reproduire fidèlement la réalité. Ces dessins présentent à mon sens une vue tronquée ou biaisée de la réalité qui rassure une catégorie d'hommes. C'est-à-dire, un monde de fantaisie où ceux-ci possèdent le monopole du pouvoir et où les femmes sont réduites à assouvir tous leurs désirs. Ils présentent donc une vision machiste de la relation entre les hommes et les femmes. Cependant, en raison de leur prévisibilité sont-ils toujours drôles et n'apparaissent-ils pas comme la caricature des stéréotypes qu'ils véhiculent? Je tiens à noter également que certains dessins

de ce magazine - qui n'ont pas été mentionnés dans l'article - reproduisent également des images ridiculisant les hommes[151], en remettant en question leur virilité, ou en les présentant comme des 'cocus'[152]. Le cocuage et la virilité sont, en effet, des sujets qui reviennent fréquemment dans les histoires drôles de ce type.

1.2.3. Exemples:

> Deux copains discutent des femmes.
> - A ton avis, dis le premier, avec lesquelles a-t-on le plus de chances de ne pas être cocu? Les brunes ou les blondes?
> - Les grises, répond l'autre.[153]
>
> Parti en voyage d'affaire, un homme rentre chez lui un jour plus tôt que prévu. Dans la chambre, il trouve sa femme couchée, tandis que dans le cendrier posé sur la table de nuit un gros cigare fume.
> - D'où vient ce cigare?
> Terrorisée, l'épouse se tait.
> - D'où vient ce cigare? répète-t-il en haussant le ton.
> Silence
> - Je veux savoir d'où vient ce cigare ! Hurle-t-il.
> Alors venant de dessous le lit, une voix dit:
> - De La Havane...[154]
>
> Dans une laverie automatique, deux femmes bavardent en attendant leur linge.

---

[151]Voir annexe .

[152]Voir annexe.

[153]PEIGNE J., *op.cit.*, p.47.

[154]PEIGNE J., *op.cit.*, p.86.

- Ma vie n'est pas drôle, dit la première. Mes nuits surtout. J'ai un mari qui depuis bientôt trois ans est impuissant à quatre-vingt-dix pour cent.
- Je vous comprends, madame, fait l'autre, je suis dans le même cas que vous. Mais moi, c'est encore pire! Le mien est impuissant à cent cinquante pour cent...
- Mais madame, cent cinquante pour cent, ça n'existe pas!
- Si, la semaine dernière, il s'est brûlé la langue...[155]

Les blagues à connotation sexuelle contiennent le thème de l'infidélité féminine, ainsi que la remise en question de la virilité masculine. Comme je l'ai souligné abondamment précédemment, le comique s'appuie sur des stéréotypes, mais son effet est provoqué dans ces deux exemples, par la surprise de la chute. Dans la première histoire, il s'agit d'un mot d'esprit qui utilise une expression: "les grises" qui d'ordinaire ne s'emploit pas. Dans la seconde, par la réponse qui n'est pas appropriée à la situation, le comique est créé par un jeu sur le sens de l'énoncé. La troisième blague contient un message implicite que le récepteur doit reconstituer.

Les stéréotypes (infidélité des femmes, impuissance des hommes) représentent le contexte de l'histoire, sur lesquels se greffent une série d'éléments comiques.

Dans cette catégorie d'humour, nous devons considérer également des anecdotes dans lesquelles des comportements sexuels non conformes à l'image dominante du groupe sont moqués. Prenons par exemple, deux blagues qui mettent en scène des homosexuels ou des prostituées.

Exemples:

Un couple d'homosexuels va passer le week-end à Rome. Le dimanche matin, ils se lèvent aux aurores pour arriver

---

[155]PEIGNE J., *op.cit.*, p.315.

de bonne heure à la basilique Saint-Pierre, afin d'être dans les premiers rangs à la grand-messe pontificale. Et ils y sont. Peu avant dix heures, le cortège fait son entrée.
-Oh! souffle le premier à son ami, regarde le petit enfant de choeur, le rouquin, comme il est mignon ! Et le grand chanoine brun, tu ne trouves pas qu'il est bien foutu?
-et le cardinal là-bas, fait l'autre, cette robe rouge avec ses cheveux argentés, c'est d'un chic! Mais le mieux, c'est sa Sainteté...Tu as vu la coupe de sa robe blanche? C'est de la haute couture!
A ce moment-là, s'avance un évêque qui balance lentement l'encensoir. Alors l'un des homosexuels donne un coup de coude à son petit ami en s'écriant:
-Oh là là! Regarde l'autre folle en violet! Elle a le feu à son sac, elle ne s'en est même pas aperçue![156]

"Une prostituée va voir le médecin et lui explique qu'elle souffre d'anxiété, d'insomnies. Le praticien lui prescrit un sédatif.
-Vous prendrez deux comprimés avant de vous coucher.
La fille lui dit:
-Excusez-moi docteur...Vous êtes sûr que soixante comprimés c'est pas trop."[157]

Ici, l'idée est la même, il s'agit de moquer un groupe, même appartenant à la même société, qui dévie plus ou moins sensiblement du modèle dominant. Le problème de l'interprétation sociologique est le même que celui décrit précédemment.

---

[156]Cité dans PEIGNE J., *op.cit.*, p.77.

[157]PEIGNE J., *op.cit.*, pp.429-430.

1.2.4. La littérature comique.

Référons-nous à la littérature comique en général, celle du passé, et voyons quelles furent les images véhiculées sur des femmes. A ce sujet, Judith Stora-Sandor offre des arguments intéressants dans un article intitulé : "Les redoutables ridicules"[158].

La réflexion de Judith Stora-Sandor, porte sur l'image de la femme dans la littérature comique classique et elle a constaté que les types ne changent pas: les personnages féminins sont des femmes adultères, des mères abusives, des belles mères ou des mégères. En d'autres mots, des femmes autoritaires ou des traîtresses.

> "C'est par le rire que l'homme se défend contre la peur que lui inspire la nature féminine (...) De Molière au théâtre de boulevard d'hier et d'aujourd'hui, le cocuage reste un thème particulièrement apprécié du public français".[159]

En effet, l'habileté de la femme à manipuler les hommes est un thème fort présent dans la littérature comique. Plutôt que de se ridiculiser, dit-elle, l'homme dirige son agressivité contre la femme et l'humilie en satire cruelle.

Un autre prétexte pour se moquer des femmes, ajoute-t-elle, était dans le passé leurs prétentions à des domaines intellectuels. *Les Femmes Savantes* de Molière, est un exemple de satire contre les femmes qui "prétendent" se cultiver. Le danger est encore plus grand, dit-elle, quand les femmes cherchent à dominer les hommes avec leur supériorité intellectuelle. Dans *Les Femmes Savantes*, Armande qui utilise sa séduction féminine et sa supériorité intellectuelle pour humilier son fiancé, est l'objet d'une satire cruelle. Elle est rejetée par celui

---

[158]STORA-SANDOR J., "Les redoutables ridicules", in *L'humour d'expression française*, Actes du colloque international, Paris, Juin 1988, pp.141-146.

[159]STORA-SANDOR J., *op.cit.*, p.143 et 144.
Je tiens à remarquer que les français sont friands - dans leur humour - de cocuage, il s'agit d'un thème comique universel. Cf. l'étude sur *Playboy*.

qu'elle aime qui lui préfère sa soeur.

> "Déféminisée, désexualisée, enlaidie, la femme ne présente plus de menace pour l'homme et dans ce cas le ridicule tue l'essence de sa féminité (...) Elever la femme à une hauteur où le sexe n'a plus de sens ou la rabaisser à un degré où son sexe n'a plus de pouvoir : voilà les fantasmes des hommes par lesquels ils se défendent contre la puissance sexuelle des femmes."[160]

1.2.4.1. Commentaire

L'humour peut en effet être un moyen pour relâcher et supprimer des craintes inspirées par autrui. Nous avons souligné plus haut qu'il s'agissait d'un sentiment que nous ressentons l'égard de la différence. La littérature a été dans le passé, largement dominée par les hommes et ridiculiser les femmes par des oeuvres comiques, a sans doute cherché à réduire voire détruire leur caractère "dangereux" ou "menaçant". Mais à nouveau, je ne désire pas me lancer dans une étude psychologique.

L'argumentation de Judith Stora-Sandor doit, par ailleurs, être relativisée. Le théâtre de boulevard met en scène des femmes adultères certes, mais également des maris ridicules et stupides. Le comique atteint donc les deux sexes. Molière ridiculise les femmes savantes, mais davantage leurs exagérations que leurs prétentions intellectuelles. Il se moque également des précieux, des avares, des arrivistes, etc., il satirise des caractères excessifs qu'il juge répréhensibles. De plus, certaines pièces de Molière condamne la soumission imposée aux femmes et prêchent pour leur accorder une plus grande liberté, entre autre dans le choix de leur époux, comme c'est le cas de *l'Avare, L'école des femmes, Tartuffe,....* Dans *Tartuffe* ou *Le Bourgeois Gentilhomme* par exemple, les hommes sont ridiculisés et les femmes représentent les personnages pourvues de bon sens. Elles sont souvent les héroïnes et ramènent leur père ou leur mari à la raison.

---

[160]STORA-SANDOR J., "Les redoutables ridicules", *op.cit*, p.145 et 146.

1.3. CONCLUSION

Quand les individus font l'usage de l'humour pour se moquer ou stigmatiser des différences (ethniques, culturelles ou sexuelles), des stéréotypes sont inévitablement exploités. L'intention peut être à la fois ludique et agressive, mais il est impossible de mesurer et d'interpréter de manière univoque l'impact d'une blague sur un groupe social déterminé. Renforce-t-elle ou non les liens et les valeurs d'un groupe? Il est difficile de répondre à une telle question. C'est pourquoi j'ai tenu à avancer des contre-arguments aux idées développées par les auteurs mentionnés dans les pages précédentes. Ainsi, nous avons pu comprendre qu'une expression comique, les blagues ethniques en particulier, sont ambiguës parce que soumises à diverses interprétations. De plus, l'impact qu'elles occasionnent sur une entité définie est ambigu et dépend du système de valeur que le public a intégré.

Dès lors, il n'existe pas une interprétation sociologique univoque au problème de l'humour à caractère ethnique et sexuel. Pour y apporter une explication, c'est-à-dire cerner l'intention du locuteur et les idées véhiculées par le message, il est nécessaire de tenir compte du contexte. En effet, quand la moquerie d'autres groupes représente l'élément principal de l'anecdote, l'intention qui y est liée peut être vue comme une forme de stigmatisation de l'*out-group*, parce qu'elle renforce la définition d'un rôle ou d'une situation. Cependant, cela ne signifie pas nécessairement que l'ordre social est renforcé, ni les valeurs ou les idéologies d'une société. Dans l'hypothèse où l'impact de ce genre d'histoire est de renforcer la cohésion d'un groupe, il est impossible de le mesurer.

A ce stade, nous concluons sur une note négative et par la critique des théories qui ont tenté de fournir une explication sociologique univoque de l'humour ethnique et sexuel.

Pourquoi dès lors avoir consacré tant de pages pour arriver à un tel bilan? Tout d'abord, parce que nous ne pouvions pas parler de l'humour sans aborder le problème des stéréotypes dans un contexte humoristique. Ce type d'anecdote constitue une part trop importante de notre quotidien, que l'on ne peut pas

ignorer. Deuxièmement, ce bilan confirme à nouveau la difficulté d'émettre une théorie univoque de l'humour (dans ce cas-ci, fonctionnaliste). Cette conclusion cherche enfin à confirmer le scepticisme que j'ai exprimé par rapport aux théories de l'agressivité bergsonienne ou hobbesienne.

Si nous considérons cette étude de manière positive, nous pouvons conclure qu'elle nous a servi de tremplin pour aborder l'humour, non plus comme une force conservatrice, mais comme un "brouilleur d'ordre", ou comme une forme de résistance.

Considérons dès lors, la manière dont l'humour remet un question la définition d'une situation ou d'un stéréotype.

1.4. LE RIDICULE D'UN STEREOTYPE OU D'UN MODELE DOMINANT

A présent, tournons-nous vers des formes comiques qui remettent en cause les modèles ou les valeurs qui dominent une entité sociale définie. Ce type d'humour est souvent motivé par une intention politique (dans son sens large). Cette situation se présente généralement si un groupe d'individus ressent une situation d'injustice : par exemple, lorsque ceux-ci subissent une domination politique ou sociale (un groupe minoritaire ou des individus victimes de répression politique), et l'expriment à travers des blagues ou d'autres histoires comiques.

Dans ce cas, l'humour occasionne une surprise supplémentaire. En effet, nous avions vu que le comique transgresse à différents niveaux les règles de la communication. Ici, non seulement les règles de la communication sont bouleversées, mais également le modèle dominant des relations sociales, des valeurs et des normes. Par le ridicule ou la mise en évidence de ses contradictions, un modèle dominant est remis en cause par un autre.

Mary Douglas cite à ce sujet :

> *The joke merely affords opportunity for realising that an accepted pattern has no necessity. Its excitement lies in the suggestion that any*

particular ordering of experience may be arbitrary and subjective.[161]

Considérons quelques exemples pour illustrer cette idée. Prenons deux blagues dans lesquelles des stéréotypes et des images développés par un groupe en situation de pouvoir, sont ridiculisés ou "critiqués".

"Nous sommes en l'an 2010. Aux U.S.A., les Noirs occupent tous les postes clés. Le président et le vice-président des Etat-Unis sont noirs, tout comme la plupart des membres du Sénat et du Congrès, et la totalité du gouvernement.
Au Waldorf-Astoria, se déroule le banquet annuel des présidents des cent plus grandes sociétés américaines, qui réunit cent Noirs. A l'issue du repas, deux d'entre eux vont aux toilettes. Et là, deux Blancs en salopette sont en train de laver par terre en chantant une mélopée qu'ils scandent au rythme du bruit de leur serpillière sur le carrelage. Alors le président noir de la General Motors se penche vers le président noir de Coca-Cola et lui dit:
-Mon cher ami, on peut penser ce qu'on veut d'eux,
mais ces Blancs, ils ont le rythme dans le sang!"[162]

"Récemment embauché dans une entreprise, un jeune juif va trouver son patron.
- Monsieur le directeur général, dit-il, je suis au regret de vous donner ma démission. Je ne peux pas rester dans une société où les employés sont antisémites.
- Qu'est-ce que vous me racontez? Mes employés sont antisémites?
- Tous. Je leur ai posé à chacun la même question, et tous m'ont fait une réponse identique qui prouve leur antisémitisme.

---

[161]DOUGLAS M., "The social control of perception", in *Man*, n.3, 1968, p365.

[162]PEIGNE J, *op.cit.*, p.198.

- Et quelle est cette question?
- Je leur ai demandé comment ils réagiraient si un dictateur arrivait au pouvoir et exterminait les juifs et les coiffeurs.
- Pourquoi les coiffeurs? interroge le directeur.
- Ah! vous aussi..."[163]

Dans le premier exemple, les stéréotypes que les Blancs développent sur les Noirs sont satirisés : c'est-à-dire qu'ils sont repris et ridiculisés. Par la projection dans le futur où les rapports de pouvoir sont inversés, l'anecdote critique l'état inégalitaire de la société américaine. En reprenant une formule raciste par excellence, elle en montre l'absurdité et dès lors lui enlève la crédibilité. La deuxième histoire surprend le lecteur dans l'idée dominante de la fatalité juive vis-à-vis du génocide. Nous sommes englobés, nous qui avons opéré le même raisonnement que le patron, dans le raisonnement antisémite. Dans les deux anecdotes, l'effet est provoqué par la surprise de la chute. Aux techniques habituelles du comique, il se produit une réflexion par rapport à nos propres valeurs. Ainsi le récepteur n'est pas seulement spectateur/rice, il est également acteur/rice, puisqu'il va entamer un processus critique par rapport à ses propres images et valeurs ou celles de son environnement social. Sa réactions peut être positive, mais il peut très bien se sentir offensé par la moquerie des valeurs auxquelles il adhère.

Les femmes représentent un groupe minorisé dans le sens où elles ne partagent pas le pouvoir dans les mêmes proportions que les hommes, alors que leur nombre équivaut et parfois surpasse le leur. Certaines d'entre elles ont choisi l'humour à la fois pour le plaisir d'exprimer des mots d'esprit, mais également pour ridiculiser certaines situations, certains hommes, elles-mêmes ou encore les structures fondamentales de la société dans lesquelles elles évoluent.

---

[163]PEIGNE J., *op.cit.*, p.212.

1.4.1. L'humour des femmes

Dans cette catégorie, je parlerai principalement de l'humour féministe. Regina Barreca[164] prend la position selon laquelle, le rire et l'humour représentent des moyens efficaces pour rejeter et critiquer la domination masculine imposée aux femmes. Selon elle, les femmes rient du pouvoir et se moquent des institutions qu'elles devraient vénérer. Elles défient l'autorité puisqu'elles refusent de la prendre au sérieux. Par l'humour, dit-elle, les femmes expriment leurs frustrations et leur rage face à un système inégalitaire et cherchent à défier l'autorité masculine. De plus, les comiques féminins utilisent comme matériel leur expérience quotidienne de femmes. Jusqu'il y a peu, remarque Barreca, les comédies étaient écrites par des hommes, même si le public était également constitué de femmes. Judith Stora-Sandor[165] nous informe à ce sujet que le rire était dans le passé contraire à l'image de la femme idéale qui ne riait pas et ne provoquait pas le rire. Il y eut bien entendu des exceptions, mais le genre comique ne les concernait pas. C'est au 16ème siècle, dit-elle, grâce à la création de cercles littéraires, que les femmes se sont exprimées à travers la littérature. Dans la deuxième moitié du 20ème siècle, influencé par le mouvement féministe, l'humour féminin a acquis de l'importance. Ce n'est que depuis quinze ans que des comédies sont écrites par des femmes[166]. Barreca remarque :

> *"A feminist comic sensibility would be one in which the details of women's lives were presented in such manner as to allow the female audience to mock our traditional roles".*[167]

---

[164]BARRECA R., *They used to call me Snow White...but I drifted*, New York, Viking Penguin, 1991.

[165]STORA-SANDOR J., "Le rire minoritaire", in *Autrement* série Mutations, n. 131, septembre 1992, pp.172-182.

[166]A ce sujet, voir l'article suivant : LITTLE J., *Comedy and the Woman Writer. Woolf, Spark, and Feminism*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1983.

[167]BARRECA, op.cit., p.118.

1.4.1.1. Exemples:

> *"A guy and a girl get a flat tire one blizzardy night. The guy goes out to change the tire but he has no gloves and after a while his hands start to get blue, so he comes back into the car. 'Put your hands between my thighs and that'll warm them up', invites the girl. He does and pretty soon his hands recover and he goes back outside. After a while longer, his hands get cold again and once again she suggests that he warms them between her thighs. He does so, and returns to finish putting on the spare. When he comes back into the car triumphant, she looks at him and asks 'Aren't your ears cold?'"*[168]

Cette histoire exprime de manière comique un désir de femmes. Il n'y a pas de véritable critique d'un modèle, mais davantage une mise à distance par rapport à l'image traditionnelle de la femme. En effet, les blagues sexuelles furent généralement l'essor des hommes et dès lors ce genre d'anecdote racontée par des femmes, bouleverse cette conception des rôles.

- exemple de Mae West

"Is that a pistol in your pocket or are you just happy to see me" [169]

Cette réplique est à la fois drôle et spirituelle. Mae West utilise un message implicite et renvoit au mot *pistol* deux signifiants : le premier littéral : revolver et le deuxième, sous-entendu : la virilité de l'homme dont il est question. Par une telle formule, elle critique le côté agresseur des hommes et signifie qu'elle préfère associer à la masculinité, le sexe plutôt que la violence. Mae West brise les tabous sur des sujets dont les femmes ne parlent pas en public. Elle se distancie donc des normes propres à son rôle et à son statut de femme; elle

---

[168]Cité par BARRECA R., *op.cit.*, p.162.

[169]Cité par BARRECA R., *op.cit.*, p.54.

provoque par là, la surprise et l'effet comique.

- Un jour, on a demandé à Bette Midler ce qu'elle pensait des hommes vieux qui épousaient des femmes jeunes et vice-versa.
Elle répondit:

> *"Twenty goes into sixty a lot more times than sixty goes into twenty."*[170]

Bette Midler en passant par la métaphore de la logique arithmétique, applique sa logique aux relations sexuelles et critique le fait qu'on associe plus facilement un homme vieux avec une femme jeune que le contraire.

En 1978, Gloria Steinem a écrit un article intitulé: "*If men could menstruate*." Elle décrit une situation dans laquelle les hommes, contrairement aux femmes, auraient des menstruations. Si c'était le cas, les règles seraient un événement enviable, je cite :

> *"Men would brag about how long and how much. It would be a proof of manhood, with religious and stag parties...Military men, right-wing politicians, and religious fundamentalists would cite men-struation as proof that only men could serve the Army (you have to give blood to take blood), occupy political office (can women be aggressive without that steadfast cycle governed by the planet Mars?) be priest and ministers (how could a woman give her blood for our sins?) or rabbis (without the monthly loss of impurities women remain unclean)".*[171]

Gloria Steinem ridiculise d'une part, les arguments ancestraux sur l'impureté des femmes durant leurs règles et montre, d'autre part, qu'ils peuvent être aisément retournés à la faveur de ceux qui possèdent le pouvoir. Elle démontre par là que

---

[170]Cité par BARRECA R., *op.cit*, p.165.

[171]Cité par BARRECA R., *op.cit.*, p.167.

ces arguments n'ont pas de fondements solides. Elle satirise des arguments partagés par certains hommes, c'est-à-dire qu'elle prend le point de vue de son adversaire pour mieux l'attaquer, le détruire et insiste sur son côté absurde. Par l'humour, elle signifie que les lois et les valeurs d'une société sont adaptées pour servir le pouvoir en place. Gloria Steinem profite pour se moquer également des prérogatives masculines comme la guerre, la force et la violence. Elle critique l'intolérance et parle des domaines dans lesquels les femmes sont écartées des fonctions principales, comme l'armée, la religion et la politique. Son argument pointe la fausseté des raisonnements utilisés contre les femmes. La satire lui permet de toucher, sous le couvert de l'humour, à des sujets délicats comme la politique, les normes, etc. Son texte, tout au long de la narration, reste cependant très drôle.

Pour certaines femmes, la critique des structures sociales établies par les hommes, passent également par l'auto-critique, signifiant par là qu'elles sont, elles aussi, responsables de la situation dans laquelle elles se trouvent, et que leurs attitudes contribuent parfois à reproduire un tel système.

Dessins:

-Jacky Fleming[172]

[172]Tiré du recueuil de FLEMING J., *Falling in Love*, London, Penguin Humour, 1993.

Ce dessin ridiculise à la fois l'hypocrisie des hommes dans le domaine amoureux, mais également la naïveté des femmes lorsque celles-ci sont éprises d'un homme macho. Elle parodie une situation, notamment graphiquement en représentant une femme minuscule, telle une petite proie sans défense.

- Claire Brétecher (voir annexe):

Dans la première histoire, l'effet comique est créé par la dernière réplique qui contredit tous les arguments précédents. Cette anecdote décrit les contradictions des femmes qui veulent mener une existence libre sans hommes, mais qui par ailleurs ne peuvent pas s'en passer. Elle illustre le paradoxe de certaines féministes. Brétecher, dans sa satire de la société française, pratique dès lors l'auto-ironie[173], puisqu'elle-même se définit comme féministe.

La deuxième anecdote se moque des hommes, surtout de leurs faiblesses et la manière dont ils estiment les femmes. En imaginant un parc à femmes objets et par l'exagération, elle ridiculise la société qui assujetti les femmes. Le comique provient d'une accumulation de stéréotypes et de dialogues caractéristiques entre la ménagère "parfaite" et son mari. L'audience reconnaît ce genre de conversation et rit de cet alignement qui la rend ridicule.

1.4.2. Conclusion :

Dans les exemples présentés plus haut, le comique provient du fait qu'un modèle partagé par la majorité des individus est ridiculisé et, dès lors, son caractère nécessaire est remis en question. L'effet humoristique est soit concentré dans la chute ou parsème le texte dans son ensemble, comme ce fut le cas des anecdotes satiriques citées plus haut.

Nous avions déjà noté que l'humour provoque des sentiments ambivalents sur les différentes personnes du public auxquelles il s'adresse, ou

---

[173]En effet dans ce cas, Bretecher est à la fois l'auteur et la victime du message ironique.

encore au sein d'un même individu. Quand l'humour critique un modèle ou des images développées par un groupe dominant, il - et donc le narrateur - peut engendrer des réactions hostiles sur certains membres du public (qui n'acceptent pas la moquerie des valeurs auxquelles ils adhèrent).

Les femmes, par une forme détournée, allusive et analogique, caractéristique de l'humour, remettent en cause, du moins symboliquement, des structures idéologiques établies par les hommes. Elles parlent de sujets sexuels, cause d'embarras et de culpabilité, auxquels elles n'avaient pas accès dans le passé. Elles expriment ainsi une volonté de distance par rapport aux images propres à leur rôle et à leur statut au sein de la société. Elles ridiculisent donc des valeurs établies par une société masculine, sans pour autant perdre le goût du ludique et de l'esprit.

Pour Barreca, l'humour des femmes remet en question des problèmes plus profonds et plus fondamentaux de notre culture, que celui des hommes. Parce qu'il est basé sur la perception d'une injustice, dit-elle, leur humour touche aux problèmes les plus essentiels de notre culture. Cet humour cherche à défier les structures de notre société, parce que celles-ci les gardent éloignées du pouvoir. Les femmes cherchent ainsi, soutient Barreca, à détruire un système plutôt qu'à le modifier.

L'argument de Barreca est, à mon sens, valable pour un certain type d'humour féminin, mais également pour tous les groupes qui se situent dans une situation de domination sociale ou politique, et qui désirent l'exprimer par le détour de l'esprit. Il est inutile de préciser que dans des situations d'oppression totalitaire - l'Europe de l'Est dans le passé et l'Amérique latine, pour citer exemples classiques - l'humour qui y fleurit représente une certaine liberté d'expression et est presque toujours subversif. D'ailleurs Donald Levine soutient que l'ambiguïté du langage permet de lutter contre l'extension du contrôle politique centralisé et plus généralement contre un contrôle sur nos vies personnelles.

"The ambiguities of oral wit and certain literary genres have provided desesperately embraced safety valves. The productions of Polish

playwrights, romanian novelists, and Russian poets have been widely celebrated for facilitating the assertion of political autonomy under conditions of stark political repression."[174]

De même, affirme-t-il, les plus faibles manifestations de répression dans des régimes politiques démocratiques modernes, peuvent être contrées par des formes ambiguës comparables.

1.5. CONCLUSION DU CHAPITRE

Dans ce chapitre, nous avons mis en évidence d'une part la structure de l'humour qui implique toujours, comme nous l'avons vu dans la première partie, un jeu par rapport au sens et à la forme des mots ou des énoncés. Et d'autre part, les interprétations sociologiques que peut engendrer des énoncés comiques tels que des blagues fondées sur des stéréotypes. La littérature sociologique qui s'est penchée sur le sujet en a déduit que ce type d'humour renforce un modèle et les valeurs dominantes du groupe qui les énonce. Par exemple, Christie Davies soutient que les blagues faites aux dépens des immigrés, soulignent le caractère efficace et rationnel de la société d'accueil en contraste avec la "stupidité" des nouveaux venus. Ou encore, les blagues racontées sur les "voisins" renforcent l'identité et la singularité d'une nation par rapport à une autre qui partage de nombreuses caractéristiques. C'est ainsi que les plaisanteries françaises aux dépens des Belges chercheraient à les démarquer de ce peuple qui partage la même culture, le langage, etc.

Cette interprétation, nous l'avons déjà souligné, n'est pas fausse mais est insuffisante. En effet, ces anecdotes peuvent être sujettes à diverses interprétations. Premièrement, elles n'ont pas nécessairement une fonction de contrôle ou de renforcement de la cohésion social et peuvent tout simplement signifier le désir de passer un agréable moment ensemble (entre copains, au bureau, etc.). Parfois, nous rions non pas tant du stéréotype, mais des diverses

---

[174]LEVINE D., *op.cit.*, p.41.

techniques humoristiques comme l'exagération ou l'invraissemblance (cf. dans la première partie : "le petit garçon et son papa sur la plage africaine"), ou un raisonnement implicite que la blague nous oblige à reconstruire, etc. Une même blague peut être interprétée différemment suivant le contexte, et un stéréotype dans ce type d'histoire peut sembler tellement "cliché" qu'il en perd toute crédibilité, par exemple les premières blagues citées sur les Belges et les Hollandais. Ou encore, une même anecdote est susceptible à la fois de renforcer un stéréotype et de le critiquer, comme dans l'exemple de "Mandela".

Il est à mon sens impossible d'établir une théorie univoque de l'humour à usage de stéréotype, puisque les tendances de contrôle et de résistance sont présentes (même à des degrés divers).

Ce point de vue diverge de celui de Michael Mulkay[175], un des rares sociologues contemporains qui a étudié le problème du comique, pour qui l'humour peut avoir des conséquences positives et négatives sur la structure sociale dans laquelle il se manifeste. Selon lui, dans des situations structurées, l'humour maintient le modèle plutôt qu'il ne le subvertit. Au contraire, dans des situations informelles, il met en évidence ses contradictions. A nouveau, si ce que dit Mulkay se vérifie dans certaines situations, cette théorie ne peut se généraliser à tous les cas de situations formelles. La troisième partie de la thèse, l'étude sur Coluche en particulier, montrera que l'humour dans un contexte très structuré et hiérarchisé (l'élection présidentielle française de 1981), a mis en péril les règles et les définitions propres à ce cadre.

En ce qui concerne l'humour à motivation politique, le groupe ou l'individu qui émet des anecdotes de ce type, cherche à remettre en question un personnage, un modèle, des structures ou des valeurs qu'il/elle juge critiquable. Il se produit à ce niveau, une transgression supplémentaire, par rapport à un ensemble de valeurs et d'images qui dominent une entité sociale, parce que l'humour établit une distance entre "nous" et l'objet ciblé.

---

[175]MULKAY M., *On Humour, Its nature and Its Place in Modern Society*, Cambridge, Polity Press, 1988. Voir également : MULKAY M. & GILBERT N."Joking apart", in *Opening Pandora's Box*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp.172-199.

Cependant, à nouveau, cela ne signifie pas pour autant que les relations sociales ou la structure sociale dans son ensemble soit mises en péril, c'est-à-dire soit susceptible de se modifier. En effet, une femme par exemple invoque une plaisanterie pour établir une distance entre elle et l'image à laquelle on l'associe, sans pour autant remettre en question l'ordre de l'interaction. De même, si par l'usage de la satire nous provoquons un regard critique par rapport à certaines valeurs de notre société, il se produira certainement une certaine surprise, peut-être même un malaise, sans porter préjudice à ce système de valeur et à la société qui le sous-tend.

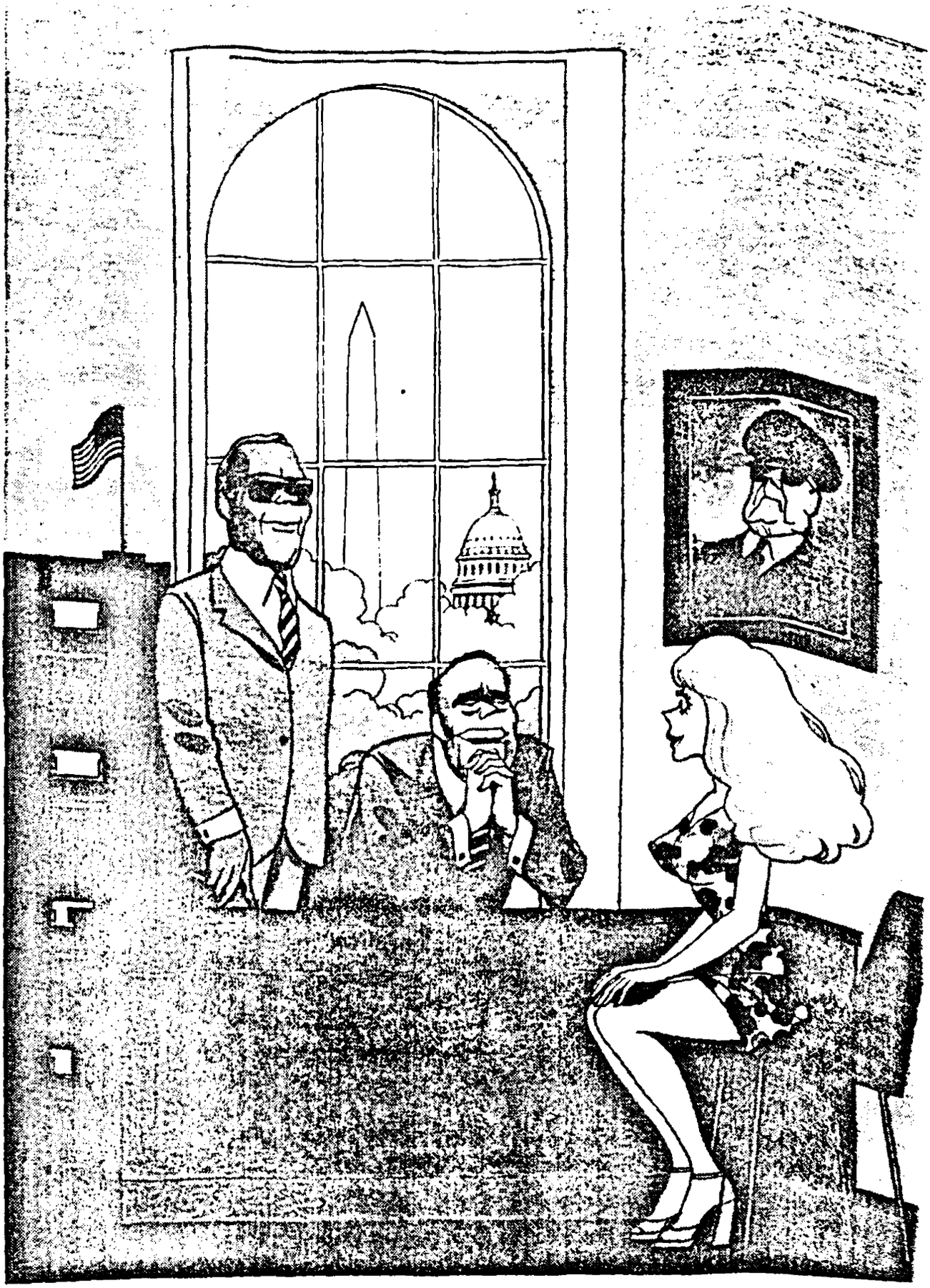
Dès lors, nous devons dépasser le débat qui consiste à envisager l'humour comme une force sociale conservatrice ou de résistance sociale. Nous devons diriger l'hypothèse vers d'autres pistes d'investigation. Il existe en effet un seuil que l'humour ne peut pas dépasser, c'est-à-dire quand son expression franchit les limites spatiales et temporelles du cadre dans lequel il s'exprime. L'humour n'est plus toléré quand il est susceptible de faire éclater le cadre de l'expérience[176], plus précisément quand la distance qu'il installe entre nous, notre rôle et les normes sociales ne respecte plus les limites du temps et/ou de l'espace.

Dans le deuxième chapitre, le problème de l'ambiguïté sociologique de l'humour - contrôle ou résistance sociale - va ressurgir à nouveau. Mais nous partirons d'un contexte et de données plus définis, nous permettant d'entamer une analyse et un débat plus serrés pour discuter des limites propres à la tolérance d'un groupe social ou d'une société vis-à-vis d'une expression humoristique collective ou individuelle.

---

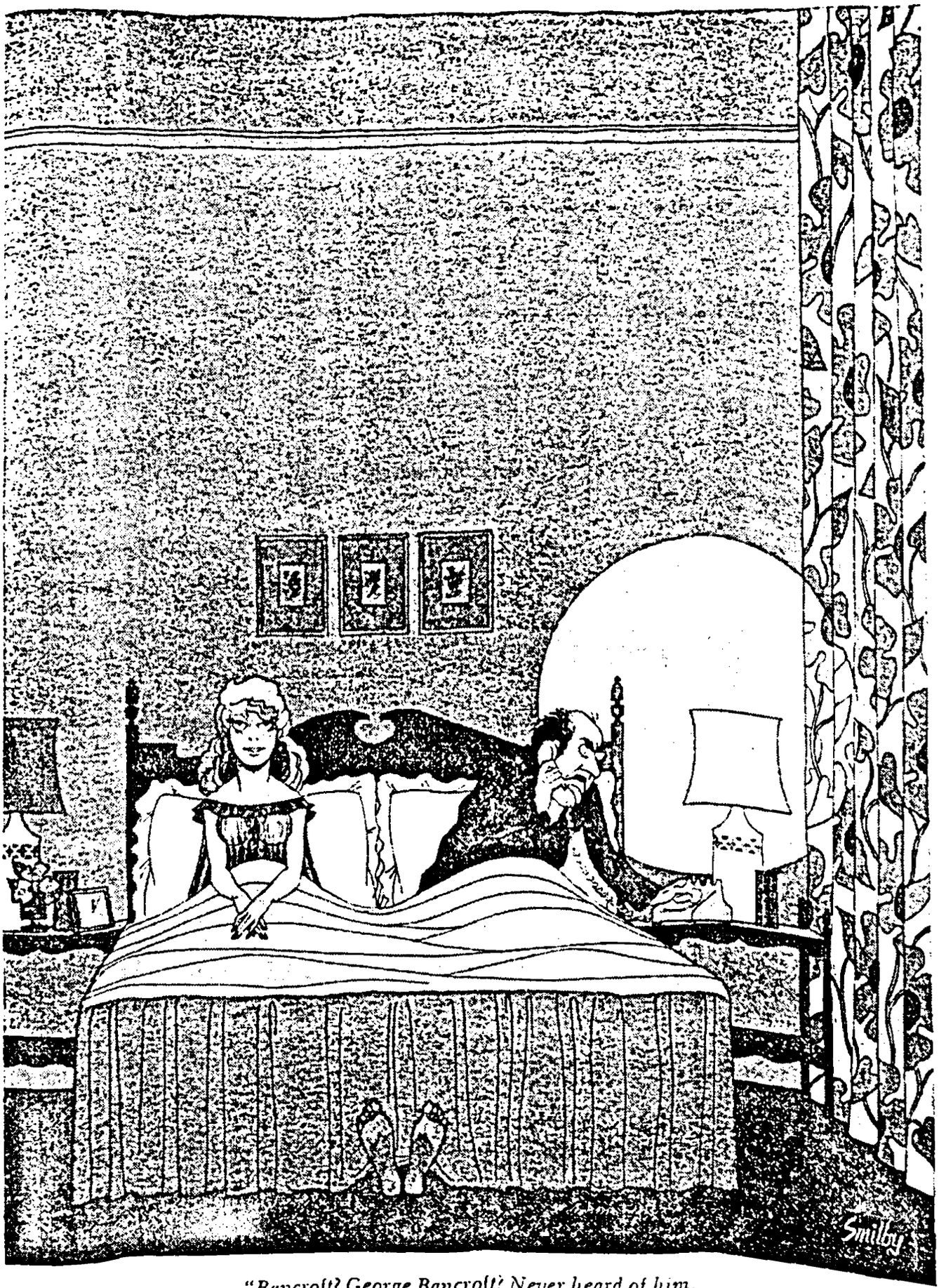
[176]GOFFMAN E., *Les cadres de l'expérience, op.cit.* Je reviendrais plus longuement sur cette notion, dans le second chapitre et au cours de la troisième partie.

ANNEXE

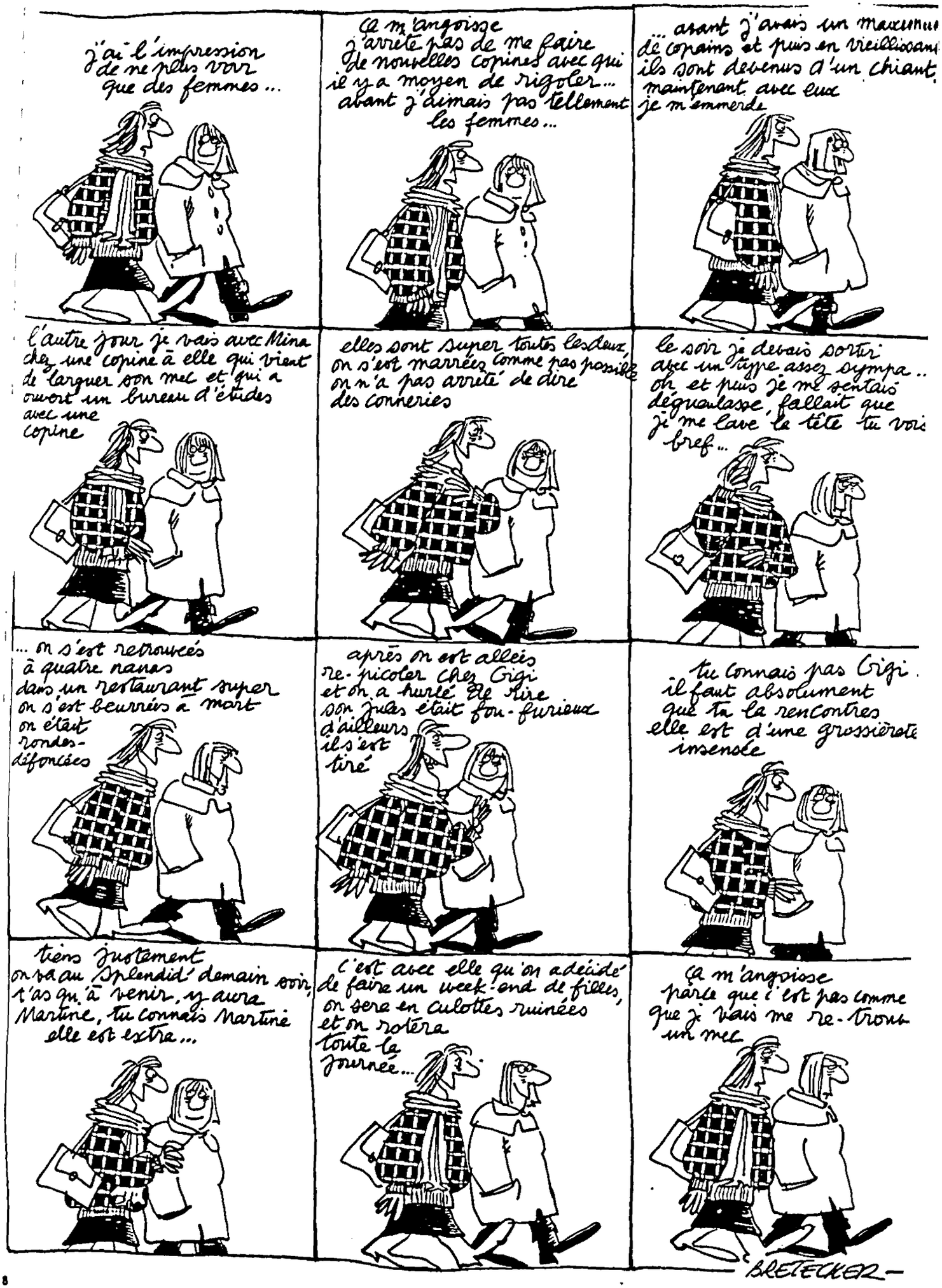


"To put it bluntly, Miss Capworth, there are certain assignments with the Central Intelligence Agency where intelligence is not the primary requisite."

"Before explaining our new incentive plan, I'd like you to meet Miss Allison here."



"Bancroft? George Bancroft? Never heard of him. You've got the wrong number."


j'ai l'impression de ne plus voir que des femmes...
ça m'angoisse j'arrête pas de me faire de nouvelles copines avec qui il y a moyen de rigoler... avant j'aimais pas tellement les femmes...
... avant j'avais un maximum de copains et puis en vieillissant ils sont devenus d'un chiant, maintenant avec eux je m'emmerde
l'autre jour je vais avec Mina chez une copine à elle qui vient de larguer son mec et qui a ouvert un bureau d'études avec une copine
elles sont super toutes les deux, on s'est marrées comme pas possible on n'a pas arrêté de dire des conneries
le soir je devais sortir avec un type assez sympa... oh et puis je me sentais dégueulasse, fallait que je me lave la tête tu vois bref...
... on s'est retrouvées à quatre nanas dans un restaurant super on s'est beurrées à mort on était rondes-défoncées
après on est allées re-picoler chez Gigi et on a hurlé de rire son mec était fou-furieux d'ailleurs il s'est tiré
tu connais pas Gigi. il faut absolument que tu la rencontres elle est d'une grossièreté insensée
tiens justement on va au Splendid demain soir, t'as qu'à venir, y aura Martine, tu connais Martine elle est extra...
c'est avec elle qu'on a décidé de faire un week-end de filles, on sera en culottes ruinées et on rotera toute la journée...
ça m'angoisse parce que c'est pas comme que je vais me re-trouver un mec
BRETECHER

NOSTALGIE


PARC NATUREL
A
FEMMES-OBJETS
OBJETS SEXUELS
HOMMES
FEMMES AU FOYER
Comme tu rentres tard mon chéri tu travailles trop tu dois être crevé qu'est-ce que tu as fait aujourd'hui ?
je parie que tu leur a encore rivé leur clou en beauté... je vais te dire : si ils sont pas contents c'est pareil !
je suis allée chercher ton costume au pressing, la tache a complètement disparu... dis donc, tu ne vas pas tarder à perdre un bouton là... je vais te le recondre tout de suite
DRING
terminé monsieur
le service n'est pas compris
dis donc Merylène ne me dis pas qu'il est déjà six heures ?
six heures deux !
tu m'attends pour boire un coup ?
pas ce soir...
je me grouille j'ai promis à mon mari de l'emmener au cinéma
à d Guigs
BRETECHER

CHAPITRE 2 : L'HUMOUR DANS L'HISTOIRE

2.1. INTRODUCTION

Dans ce chapitre, le caractère transgressif[177] et ambigu de l'humour sera exploré dans le contexte d'une situation sociale du passé : celle des fêtes populaires du Moyen Age et de la Renaissance. Nous nous intéresserons en particulier à la fête des Fous et au carnaval. Nous explorerons les expressions comiques de l'époque, leur aspect transgressif (des normes de la société dans laquelle elles se manifestèrent), les messages qu'elles véhiculèrent ainsi que leurs multiples significations et les réactions qu'elles suscitèrent. Nous verrons également les différentes interprétations sociologiques dont elles furent l'objet.

Nous envisagerons ensuite le bouffon ou fou du roi, personnage incarnant la complexité du comique.

Dans un premier temps, je décrirai les manifestations comiques du Moyen Age et de la Renaissance, leurs composantes, les éléments comiques qui les habitaient, en insistant plus particulièrement sur le thème de la transgression (par l'inversion notamment) et sur l'ambiguïté des significations qu'elles véhiculèrent. Ensuite, suivant les sources qui ont traité le problème, les réactions qu'elles provoquèrent sur les autorités de l'époque. Enfin, nous verrons que l'ambiguïté du comique carnavalesque ressort également dans le débat sociologique dont il fait l'objet, montrant par là les différentes approches qu'il suscite. Révolte symbolique et moment de folie suivi de jours maigres et sobres pour certains, le carnaval ne peut cependant pas être envisagé entièrement comme une valve de sécurité, puisque de nombreux exemples échappent à cette explication. En effet, le carnaval de Romans est un exemple type de carnaval "violent", qui illustre d'autre part de manière éclairante la complexité et l'ambiguïté des formes comiques qui le composèrent. L'ambiguïté des messages

---

[177]Je tiens à rappeler que l'humour est transgressif parce qu'il ne tient pas compte (ou dépasse) les limites : celles propres aux règles du langage, de la communication, des valeurs et des normes sociales.

et plus précisément leur double perception (comique et agressive), fut partiellement responsable des actes violents qui s'y manifestèrent.

La deuxième partie du chapitre se concentrera sur le personnage du bouffon ou fou, son aspect comique, sa nature ambiguë et le rapport ambigu qu'il entretient avec la normalité et le pouvoir.

Puisque nous partons d'un contexte social particulier, je parlerai plus précisément de cadre. Et plus précisément, dans l'optique privilégiée par Goffman[178].

Selon Goffman :

> "Toute définition de situation est construite selon des principes d'organisation qui structurent les événements - du moins ceux qui ont un caractère social - et notre propre engagement subjectif. Le terme de "cadre" désigne ces éléments de base. L'expression "analyse de cadres" est, de ce point de vue, un mot d'ordre pour l'étude de l'organisation de l'expérience."[179]

Dès lors, pour suivre la pensée de Goffman, les cadres correspondent à la manière dont l'activité des agents sociaux est organisée, ils nous permettent de comprendre le cours des événements et nous informent sur la nature de la situation. Notons que chaque cadre d'expérience possède ses propres rôles et ses règles.

Comme le sens d'une séquence d'activités est lié au cadre de l'expérience, s'il existe des faiblesses dans le processus de cadrage, le sens de ce qui se passe au niveau de cette séquence, sera également vulnérable. Il se peut en effet que nous soyons bouleversés lorsque nous sommes mis en présence d'un événement que nous ne pouvons ignorer, mais que nous ne pouvons traiter.

Nous verrons que les exemples analysés plus loin appartiennent au cadre ludique. En effet, le carnaval et la parole du bouffon, tout comme le jeu, se

---

[178]GOFFMAN E., *Les cadres de l'expérience, op.cit.*

[179]GOFFMAN E., *Les cadres de l'expérience, op.cit.*, p.19.

situent en dehors des contraintes habituelles qui pèsent sur les participants. Le carnaval s'inscrit dans des limites de l'espace (une place, une ville, un village) et du temps (la chandeleur et le début du carême)[180], la transgression folle et comique du fou se limite à son personnage et est soumise à l'autorité de son maître.

Nous envisagerons les différentes menaces qui portent sur le cadre carnavalesque et celui du fou, c'est-à-dire sur les règles et donc les limites qui leurs sont propres.

---

[180]Comme les signaux qui indiquent le début et la fin du jeu.
Goffman apporte un terme à ces limites, il les appelle des parenthèses. Voir *les cadres de l'expérience, op.cit.*, p.381.

2.2. LES FETES DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE[181].

Le carnaval et la fête des Fous, au Moyen Age et à la Renaissance, pouvaient être perçus comme des exemples de rituel de "désordre", puisqu'ils inversaient les codes et les valeurs et libéraient la parole. Ces manifestations représentaient en effet, une expression collective du discours humoristique à l'antipode du discours sérieux. Elles bravaient (au niveau symbolique du moins) les normes, le respect, les personnages puissants et les conventions qui étaient de vigueur durant le reste de l'année. Ces manifestations étaient maintenues généralement dans un cadre bien défini : celui du jeu et donc limitées dans le temps et l'espace[182].

2.2.1. La fête des Fous

La fête des Fous exista dès le bas Moyen Age et se déroulait durant les mois de janvier et février, principalement en France mais également dans d'autres pays européens. Elle englobait toute une série de fêtes qui se succédaient aux alentours de Noël. Elle était organisée au sein même des églises

---

[181]Les ouvrages suivants ont constitué une source précieuse pour comprendre ces manifestations :
BAKHTINE M., *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Editions Gallimard, 1970.
GAIGNEBET C. et FLORENTIN M-C, *Le Carnaval*, Paris, Payot, 1974.
COX H., *La fête des fous, essai théologique sur les notions de fêtes et de fantaisie*, Paris, Editions du Seuil, 1971.
LEVER M., *Le sceptre et la marotte*, Paris, Fayard, 1983.
SIMON A., *La planète des clowns*, Lyon, La manufacture, 1988.
SCRIBNER B., "Reformation, carnival and the world upside-down", in *Social History*, vol.3, n. 3, New York, Krauss Reprint, Milwood, 1978, pp.303-329.
WELSFORD E., *The Fool his social and literary history*, Gloucester, Peter Smith, 1966. Voir en particulier le chapitre IX : "The Lord of Misrule".

[182]Nous reviendrons plus loin sur la particularité du cadre ludique tel qu'il a été défini par Goffman.

par des prêtres, des diacres et des enfants de choeur.

2.2.1.1. Ses caractéristiques:

Lors de sa manifestation, il se produisait un renversement des hiérarchies et des valeurs traditionnelles. Les enfants de choeur, souligne Maurice Lever, chassaient les prêtres de leur position, les sous-diacres expulsaient les chanoines et prenaient leur place. Le rituel religieux perdait son caractère sacré : le haut clergé était dépouillé de ses fonctions, au profit du clergé de dérision. En effet, cette fête exaltait la folie et constituait une parodie liturgique exécutée à l'intérieur des églises. Les individus se masquaient et profanaient des rites sacrés : des masques aux faces grotesques, des personnages déguisés en bouffons ou en animaux dansaient et chantaient. Au cours de la messe on élisait l'évêque des Fous, un gueux à qui on revêtait des ornements épiscopaux et qui ensuite distribuait sa bénédiction au peuple. Aux textes sacrés s'alliait la bouffonnerie et l'évêque était salué "par des acclamations hilares, des gestes de vénération ironique, des prières bouffonnes entremêlées de sarcasmes"[183]. Durant l'événement, même les personnages les plus importants du royaume étaient tournés en dérision. D'autre part, les messes étaient accompagnées de mauvaises odeurs en guise d'encens[184], on donnait des malédictions au lieu de bénédictions, on souhaitait au peuple une rage de dent, un mal au foie, etc.[185] Cette "cérémonie" était suivie d'un banquet de saucisses et de boudins, le tout arrosé abondamment de vin.

Comme variante à la fête des Fous, il existait également au Moyen Age, la fête de l'Ane durant laquelle des messes sottes furent célébrées et acclamées par des braillements comiques. La fête des Fous ne se célébrait pas uniquement dans les églises et les cathédrales, l'usage s'étendait également aux couvents.

---

[183]LEVER M., *op.cit.*, p.12.

[184]Maurice Lever précise qu'on faisait brûler dans l'encensoir des vieilles savates pour répandre des odeurs puantes. Voir p.11 .

[185] Voir GAIGNEBET C., *op.cit.*, p.42.

Le peuple y participait ainsi que des laïcs en révolte contre les institutions religieuses, des jeunes clercs, des diacres et des sous-diacres.

"Les diacres, les sous-diacres, les enfants de choeurs, le visage barbouillé de suie ou couvert de masques grotesques, s'exhibaient sous les déguisements les plus invraisemblables : on en voyait plusieurs travestis en femmes, d'autres en costume de fol, portant le coqueluchon à grelot et la marotte."[186]

2.2.1.2. Réactions :

La fête des Fous fut en général tolérée, parfois même défendue par certains membres de la hiérarchie ecclésiastique. Cependant Maurice Lever nous informe que les évêques du Moyen Age ne voyaient pas approcher les fêtes de Noël sans appréhension. L'hystérie collective une fois lâchée, dit-il, tout devenait possible. L'Eglise essaya d'interdire ces manifestations, mais pendant longtemps aucun édit ne parvint à les arrêter. De nombreuses condamnations restèrent sans effet. La transgression périodique, soutient Lever, était trop profondément enracinée dans la conscience populaire pour céder devant l'autorité. De plus, les condamnations étaient rarement suivies de leur exécution. Cet événement fut néanmoins constamment proscrit et critiqué par les puissants. En effet, Enid Welsford précise que si les églises locales toléraient cette fête, celle-ci fut constamment combattue par l'Eglise en général, qui essaya sans cesse de la supprimer.

"L'autorité religieuse, considérée en tant que telle, ne voulut jamais voir autre chose dans ces facéties, qu'une scandaleuse survivance de rites païens au sein du christianisme et une atteinte intolérable à la sacro-sainte hiérarchie de l'Eglise."[187]

L'importance de la fête des fous déclina au cours du 15ème siècle et son expulsion des églises, engendra une multiplication de sociétés joyeuses, comme

---

[186]LEVER M., *op.cit.*, p.10.

[187]LEVER M., *op.cit*, p.18.

les Enfants-Sans-Soucis, la Mère folle, qui prenaient place à différentes périodes de l'année et donnaient lieu à l'élection du monarque des fous. Durant ces festivités on appliquait entre autre le rituel du charivari[188]. Ces sociétés joyeuses apparurent surtout en France, entre la moitié du 15ème siècle jusqu'au 17ème siècle. Un édit signé par Louis XIII le 21 juin 1670 interdit la Mère folle[189].

2.2.1.3. Comment interpréter la fête des Fous

La fête des Fous reflétait certainement un goût pour la fête, la fantaisie et le comique. Elle possédait à la fois une impulsion libératrice, une volonté comique parodique, mais s'appliquait principalement aux rites religieux. Elle critiquait avec humour l'ordre des choses et plus particulièrement la hiérarchie ecclésiastique.

> "En retournant l'ordre de l'Eglise, par rapport à quoi tout se situe et se justifie, en introduisant la fête, la danse, la mascarade à l'intérieur des cathédrales, ces liturgies inversées provoquent un effacement précaire de la société, de ses codes et de ses contraintes"[190].

Sa suppression, souligne Harvey Cox, a marqué un changement dans les mentalités occidentales.

> "Son effacement a montré que les gens commençaient à comprendre leurs rôles sociaux et leurs conventions sacrées de telle façon qu'ils ne pouvaient se permettre une aussi violente satire, qu'ils n'avaient plus le temps, ni le coeur à des parodies sociales aussi mordantes"[191].

On peut se demander pourquoi l'Eglise, malgré les défenses de la

---

[188]Le charivari était un jeu ancestral dans lequel on moquait des individus qui avaient bravé les normes sociales. Entre autres des hommes qui s'étaient mariés avec une veuve ou une femme beaucoup plus jeune, ainsi que des hommes battus par leur femme, etc. Voir THOMAS K., "The place of laughter in Tudor and Stuart England", in *Times Literary Supplement*, 21 janvier 1977, pp. 76-83.

[189]Voir LEVER M., *op.cit*, p.89.

[190]BALANDIER G., *Le pouvoir sur scènes*, Editions Balland, 1992, p.89.

[191]COX H., *op.cit.*, p.14.

hiérarchie, a composé avec les acteurs de sa propre moquerie. Certains y ont vu une manière de relâcher les tensions et d'effacer provisoirement les censures et les lois imposées aux individus. Balandier soutient, en effet, qu'une telle subversion n'est limitée que dans l'espace du jeu et ne sape pas véritablement les institutions. Lever partage cette opinion puisque selon lui, la transgression cérémonielle constituait un défouloir indispensable pour les consciences opprimées. Le désordre éphémère, dit-il, garantissait en somme l'ordre permanent. La fête achevée, les chrétiens retournaient à leurs occupations habituelles. Cependant, nous l'avons vu plus haut, l'Eglise chercha par tous les moyens à supprimer l'événement. Le pouvoir séculier a voulu également s'en débarrasser, puisqu'un arrêt du parlement de Dijon du 19 janvier 1552[192] supprima définitivement la fête des Fous. Sa disparition par la volonté des puissants, montre à quel point la parodie du culte religieux dérangeait plus qu'elle ne rassurait les autorités.

Je parlerai davantage du comique de la fête des Fous dans les pages qui suivent. Les formes comiques du carnaval et de la fête des Fous partagent de nombreuses similarités, qui peuvent être regroupées sous le nom de comique carnavalesque[193]. La différence essentielle entre ces deux manifestations est le caractère essentiellement religieux de la fête des Fous, contrairement au carnaval qui englobait dans sa parodie, la société dans son ensemble.

2.2.2. Le phénomène carnavalesque

Tout comme la fête des Fous, le carnaval était[194] l'émanation de la culture populaire. Il était caractérisé par l'abondance, l'abolition des tabous, le monde

---

[192]Voir LEVER M., *op.cit*, p.19.

[193]Je m'étendrai plus loin sur le sujet.

[194]L'utilisation de l'imparfait renvoit aux carnavals du Moyen Age et de la Renaissance. Ceci n'exclut pas le fait que certaines de leurs caractéristiques se retrouvent dans les carnavals actuels.

à l'envers[195], etc. Cependant il était séculier et se déroulait dans les campagnes et dans les villes, en général sur les places et les rues principales. Son caractère non-religieux n'épargnait cependant pas la moquerie des personnages de la hiérarchie ecclésiastique.

2.2.2.1 Ses caractéristiques :

D'après les sources de Peter Burke[196], le carnaval était très important dans le sud de l'Europe (en Italie, en France et en Espagne), considérable en Europe centrale et faible en Angleterre et dans les pays scandinaves. Il s'agissait du festival populaire le plus important de l'année et se déroulait de janvier, parfois même à partir de Noël, jusqu'au début du carême. C'était en quelque sorte une immense pièce de théâtre où tous les participants s'exprimaient en pure liberté. Les spectateurs et les acteurs se confondaient, portaient des masques ou encore se travestissaient. Le carnaval se composait généralement de processions de géants, de déesses, de démons et autres personnages carnavalesques. Des compétitions, différentes courses, des jeux, ainsi que des pièces de théâtre sous forme de farces, de parodies et de satires prennaient également place. Ces sotties mettaient en scène des scandales souvent sexuels, qui s'étaient produits durant l'année au sein de la communauté. En Allemagne, de nombreuses chansons s'en prenaient aux membres du clergé voire même au pape. L'apogée du carnaval faisait place dans certains cas, à un combat entre l'effigie du carnaval, un mannequin prenant l'apparence d'un homme gros et le carême, une femme maigre[197].

Les trois thèmes prédominants du carnaval étaient la nourriture, le sexe

---

[195]Cette particularité d'inversion politique et de violation des tabous qui s'y produisait fut reprise par d'autres événements populaires. Au 18éme siècle, en Angleterre, dans un hameau au sud de Londres, se déroulait l'élection "farce" du maire de Garrat qui partageait de nombreuses similarités avec le carnaval. Voir BREWER J., "Theater and Counter-Theater in Georgian Politics: The Mock Elections at Garrat", in *Radical History Review*, n.22, Winter 1979-1980, pp. 7-40.

[196]BURKE P., *Popular culture in modern Europe*, London, Temple Smith, 1978.

[197]Voir le tableau de Bruegel en annexe (1).

et la violence. La nourriture était le plus évident : consommation de viande et de différents mets. Le sexe était souvent symbolique, il s'exprimait sous la forme de mariages ou de faux mariages. Cette période était toutefois caractérisée par une activité sexuelle intense. L'agression se traduisait par des critiques verbales et des insultes contre les autorités, mais aussi par des batailles pour rire. Des violences plus ouvertes ne se produisaient généralement pas, bien qu'il y eut des exceptions[198].

Le temps du carnaval était clairement distinct des jours maigres et du reste de l'année. Il s'agissait d'un moment ludique, hors de la réalité et des structures établies par la société. Pour Mikhaïl Bakhtine, qui reste l'auteur de référence lorsque l'on étudie les rites comiques du Moyen Age, le thème de la liberté et de l'égalité étaient prépondérants

> "Ces réjouissances sont indispensables "afin que *la sottise* (la bouffonnerie) qui *est notre seconde nature* et paraît *innée à l'homme* pût *au moins une fois l'an se donner libre cours* (...) C'est pourquoi nous nous permettons certains jours la bouffonnerie (la sottise) pour ensuite nous remettre avec d'autant plus de zèle au service du Seigneur"[199].

En effet, chez Rabelais, porte-parole du comique carnavalesque, les images grotesques expriment le triomphe de la vie, de la rénovation, de l'abondance et de l'espoir en un avenir meilleur.

La parodie occupait une place importante, et selon Bakhtine, visait certaines imperfections du culte ainsi que l'organisation de l'Eglise et du pouvoir féodal. La parodie médiévale jouait avec tout ce qui était le plus sacré et le plus important aux yeux de l'idéologie officielle. Selon lui, le rire et les formes comiques de la fête populaire, ont permis à la vérité antiféodale de s'exprimer. En effet, dit-il, le rire n'a jamais été vraiment officiel et est resté l'arme de la liberté entre les mains du peuple.

"Le sérieux opprimait, terrorisait, enchaînait; il mentait et biaisait; il était

---

[198]J'aborderai ce problème plus en détail dans les pages qui suivent.

[199]BAKHTINE M., *op.cit*, pp.83 et 84, souligné par l'auteur.

avare et maigre. Sur les places publiques, pendant les fêtes, devant une table bien garnie, on jetait bas le ton sérieux comme un masque, et on entendait alors une autre vérité qui s'exprimait sous la forme comique, par des plaisanteries, des obscénités, des grossièretés, des parodies, des pastiches, etc. Toutes les peurs, tous les mensonges se dissipaient devant le triomphe du principe matériel et corporel."[200]

Derrière la négation de ce qui était mauvais, il y avait la naissance d'un monde meilleur. Les personnages rossés, injuriés, étaient tournés en dérision parce qu'ils représentaient un pouvoir et une vérité expirants. C'était une critique contre une ancienne vérité qui prétendait à l'absolutisme traitant ses ennemis comme ceux d'une vérité éternelle.

"Le pouvoir dominant et la vérité dominante ne se voient pas dans le miroir du temps, aussi ne voient-ils pas leur point de départ, leurs limites et leurs fins, leur face vieille et ridicule, la drôlerie de leurs prétentions à l'éternité et à l'immuabilité (...) sans remarquer que le temps a transformé l'ancienne vérité, l'ancien pouvoir, en pantin de carnaval, en épouvantail comique que le peuple déchire à grand éclats de rire sur la place publique."[201]

La destruction et le détrônement, remarque Bakhtine, étaient associés à la renaissance et à la rénovation.

2.2.2.2. Le comique carnavalesque :

Le comique carnavalesque était caractérisé par la **parodie**. Si nous nous référons à la fête des Fous, nous avons remarqué que les rites religieux étaient désacralisés, voire ridiculisés. Leur forme était préservée : un représentant religieux, une messe, des chants et de l'encens. Mais leur contenu étaient entièrement modifié : l'évêque était remplacé par un gueux, un fou ou un enfant, les bénédictions par des malédictions, l'encens par des mauvaises odeurs, etc. Ce

---

[200]BAKHTINE M., *op.cit*, p.102.

[201]BAKHTINE M., *op.cit*, p.212.

qui avait pour effet de dévaloriser le culte religieux, en offrant à la place du sacré une image dérisoire. L'imitation tronquée possédait une dimension comique provenant du contraste entre la réalité : une cérémonie sacrée, et sa représentation: un fait burlesque. Dès lors, l'événement perdait, du moins temporairement, sa crédibilité première. Pour Bakhtine, les rites comiques qui s'y déroulaient étaient une manière de relativiser le pouvoir et l'idéologie dominante, et de libérer les consciences du peuple de l'emprise de la conception officielle. Il leur permettait de jeter sur le monde un regard neuf, dénué de peur et critique par rapport à la société.

La **satire** fut également de la partie, à travers des chansons à double sens, des danses aux sens ambigus, des pièces de théâtre satiriques, etc. Le grotesque occupait également une place importante, notamment par le grossissement des personnages de carnaval qui étaient généralement énormes, parfois difformes et surréels.

Ainsi, nous pouvons affirmer que le comique carnavalesque opérait par une transgression des limites de la réalité et de la normalité, et notamment la réalité socio-politique. En effet, les limites qui séparaient les individus en catégories socio-économiques étaient temporairement supprimées. A ce sujet, Bakhtine précise que si les fêtes officielles étaient caractérisées par les distinctions hiérarchiques où l'inégalité était consacrée, le carnaval quant à lui effaçait toutes différences et barrières entre les personnes. Les règles et les tabous en vigueur dans la vie normale étaient éliminés. C'était une opportunité pour les hommes et les femmes du Moyen Age, de se libérer des limites infranchissables que constituaient leur condition, leur emploi, leur âge et leur situation familiale.

Le monde à l'envers ou **l'inversion**, était un cas particulier de transgression.

Il s'agissait plus précisément de tout comportement qui renversait, contredisait ou présentait une alternative à des codes culturels donnés, à des normes ou des valeurs linguistiques, religieuses, sociales et politiques d'une société définie dans le temps et l'espace. Ce monde renversé s'exprimait entre autre par une inversion de l'âge, du statut, du sexe et du monde dans son ensemble tel qu'il

était perçu. Ce thème était représenté graphiquement par des illustrations mettant en scène un fils qui bat son père, des servantes qui donnent des ordres, des poissons qui volent, des gens qui marchent sur leur tête, etc[202]. De nombreux travestissements prenaient en effet place durant le carnaval, notamment des hommes déguisés en femmes mimant un accouchement, des "fausses femmes" accouchant de petits monstres. Des hommes qui portaient dans leurs bras un adulte déguisé en nouveau-né[203], généralement un homme bien portant, une tétine à la bouche, une bavette autour du cou, assis dans une voiture qui avait l'apparence de celle d'une voiture d'enfant. Le comique surgissait de l'aspect disproportionné du "bébé". Cet échange des sexes, cette inversion et cette disproportion possédaient une dimension fondamentalement comique et burlesque.

La transgression

La transgression - entre autre par l'inversion - était une source riche de comique, parce qu'elle brisait les bornes des jours ordinaires, celles de la quotidienneté et surprenait les attentes des individus qui étaient témoins de l'événement. A cela s'ajoutait des éléments de folie comme les poissons volants, les souris chassant les chats, etc. Dans l'inversion carnavalesque - et de la fête des Fous - étaient entremêlés des éléments purement comiques, ludiques et une impulsion profondément joyeuse.

Cependant, en représentant (graphiquement ou au cours des manifestations carnavalesques) un monde à l'envers où les sans-pouvoirs dominent les puissants, et dans lequel les rôles sont inversés, les images et les démonstrations comiques possédaient indéniablement une dimension politique. En effet, en outrepassant les limites de la normalité, celles de l'ordre social et politique, le peuple acquérait une liberté - même temporaire -, un droit à la parole, une puissance en quelque sorte qui ne lui était pas permise durant les jours ordinaires. Le peuple qui s'exprimait librement sous le couvert de la

---

[202]Voir les illustrations en annexe.

[203]Voir GAIGNEBET, *op.cit*, p.47.

moquerie, de la satire, de la caricature et de la parodie, signifiait ses doutes voire son mépris à l'égard des puissants. Et cette inversion avait le pouvoir de montrer la vulnérabilité du système tel qu'il se présentait. Elle lui ôtait - du moins symboliquement - son aspect indispensable. C'est pourquoi le comique carnavalesque possédait également une dimension politique et critique.

En ce qui concerne l'inversion sexuelle plus particulièrement, Natalie Davis[204] voit dans l'homme qui se déguisait en femme, un moyen pour échapper aux responsabilités et à la souffrance. Le fou travesti ou la femme en folie utilisaient cette mascarade pour dévoiler la vérité. La licence de la femme reconnue dans l'inversion sexuelle possédait un aspect positif, celui de se rebeller et de dire la vérité et encourageait donc la lutte contre la subordination des femmes. Par leurs désordres rieurs et leurs éléments comiques, soutient Davis, elles offraient l'occasion d'atténuer les tendances autoritaires de la famille, du travail et de la vie politique. Pour Stallybrass et White[205], le monde à l'envers pouvait présenter une alternative à des codes, des valeurs, des normes linguistiques, sociales et politiques. En effet, le grotesque mais aussi l'excès et la joie des couches sociales inférieures, s'opposaient à l'esthétique dominante, au langage de la raison, et au système d'inclusion et d'exclusion qui structurait l'ensemble de la société.

Si le comique carnavalesque mettait en scène une transgression symbolique, nous ne pouvons pas conclure pour autant qu'il s'agissait dans les faits, d'une réelle transgression. Celle-ci ne s'exprimait, ne l'oublions pas, que par rapport à un cadre défini et un temps limité. Le comique carnavalesque était dès lors profondément ambigu, en raison de sa dualité comique et politique.

---

[204]DAVIS N. Z., "La chevauchée des femmes", in *Les cultures du peuple, rituels, savoirs et résistances au 16ème siècle*, Paris, Aubier Montaigne, 1979, pp.210-250.

[205]STALLYBRASS P. & WHITE A., *The Politics & Poetics of Transgression*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.

2.2.2.3. Les réactions suscitées

Les formes comiques propres au carnaval et à la fête des Fous provoquèrent sur les acteurs de l'époque des sentiments ambivalents. Pour le peuple, il semble assez clair qu'elles étaient ressenties comme un souffle de liberté et une émanation de leur culture. En ce qui concerne les classes aisées et la hiérarchie ecclésiastique et séculière, leurs sentiments étaient davantage mitigés et partagés. Certains religieux apprécièrent l'événement et parfois l'encouragèrent. Mais comme ces démonstrations possédaient également une dimension politique-critique, les autorités de l'époque ont continuellement condamné l'événement et ont cherché à le supprimer. Pour les classes dominantes[206], le carnaval était synonyme de chaos, de désordre et de mauvaise conduite. Ceux qui craignaient le changement, le qualifièrent de subversif et lui attribuaient une volonté de bouleverser le cours du monde. Ils pensaient que tout ce qui était alternatif ne pouvait mener qu'au désordre. En Allemagne, les autorités désapprouvèrent l'événement dans de nombreux cas. Des mandats furent prononcés contre les parodies de cérémonies ecclésiastiques. Certaines villes cherchèrent à interdire les événements. A Ulm par exemple, on a voulu en 1526 interdire le carnaval[207]. Cette intolérance vis-à-vis du carnaval s'est reproduite à une époque ultérieure, notamment lors de la guerre civile en Espagne[208] puisqu'un arrêt législatif en 1937 fut signé par Franco pour rendre le carnaval illégal.

L'ambiguïté de formes comiques carnavalesques : à la fois expression ludique et contestataire a mené sur le plan socio-historiques, à des interprétations diverses.

2.2.2.4 Interprétation sociologique du carnaval

Le carnaval est un cas type de situation sociale dans laquelle ressort

---

[206]Voir BURKE P., *op.cit.*, p.189.

[207]Voir SCRIBNER B., *op.cit.*, p.313.

[208]Voir GILMORE D., "Carnaval" in *Aggression and Community, Paradoxes of Andalusian Culture*, New Heaven, Yale University Press, 1987.

l'ambiguïté et l'ambivalence du comique. A travers les personnages et les symboles qui le constituèrent, mais également, comme nous l'avons vu plus haut, par les réactions antagonistes qu'il a suscitées. Cette ambiguïté se manifeste également dans les interprétations dont le comique carnavalesque a été l'objet.

D'une part, comme le soulignait Bakhtine, le comique populaire, le rituel de transgression et d'inversion pouvait être un moyen pour le peuple de l'époque, de se libérer des convenances et de la domination dont il était l'objet. Il représentait le triomphe de la spontanéité et de la parole populaire sur les règles instaurées par les classes dominantes. Dans le carnaval, se manifestait une volonté de montrer un modèle alternatif, un monde d'abondance et de liberté. La moquerie, la parodie de la vie officielle et des cérémonies religieuses occupaient une place importante et visaient à ridiculiser les autorités et abolissait les distances sociales entre les individus. Elle restaurait le langage familier et effaçait toute distinction entre les statuts des individus. Elle ôtait à l'Eglise son caractère mystérieux et en offrait une image grotesque, en ridiculisant sa hiérarchie et ses rites.

D'autre part, cette inversion ne se produisait qu'au niveau du jeu. C'était en effet, une révolte symbolique, un renversement temporaire des valeurs et des codes de comportement, stimulés par une impulsion comique. Les jours de folie et de transgression étaient généralement suivis par des jours maigres et d'obéissances aux rituels religieux.

Dès lors, son effet socio-politique est, lui aussi, ambigu. De nombreux auteurs se sont posés la question de savoir si le rôle du carnaval était de cimenter la société en atténuant les conflits, ou au contraire, s'il s'agissait d'un tremplin à la révolte.

En termes fonctionnalistes[209], le carnaval est perçu comme un moyen

---

[209]En rappel:
Pour l'analyse fonctionnaliste, dans la sphère sociale, la fonction de toute activité récurrente, comme par exemple dans notre cas le carnaval, correspond au rôle qu'elle joue dans la vie sociale dans son ensemble et donc sa contribution pour le maintien de la structure sociale considérée. Ce type de théorie essaye d'expliquer des faits sociaux par leur fonction, le rôle qu'ils jouent au sein du système et la manière dont ils sont liés les uns aux autres. Pour Merton, les fonctions sont des conséquences observées qui agissent pour favoriser l'adaptation à un système donné. Les dysfonctions diminuent

d'atténuer les tensions et de renforcer l'ordre social. Certains auteurs ont en effet attribué au carnaval des fonctions sociales, le considérant plus particulièrement comme une valve de sécurité, capable d'atténuer les débordements sociaux. Mais aussi comme un moment de répit et un moyen pour raffermir les liens entre les membres de la communauté. En effet, la liberté qui s'y manifestait, les impulsions agressives qui y avaient lieu, les moqueries de personnages religieux et du clergé en général, étaient symboliques et limitées dans le temps et dans l'espace. Ce moment de folie et de joie intense était suivi par le carême, c'est-à-dire par des jours de respect vis-à-vis des autorités et par un resserrement de l'ordre social. Le fait de brûler le personnage du carnaval au terme des festivités symbolisait la fin des réjouissances et le retour à une vie plus austère. Le charivari a pu ainsi être interprété comme un moyen de punir ceux qui avaient transgressé certaines normes sociales. Ce rituel de rébellion peut dès lors être interprété comme une manière de réaffirmer l'unité du système social et de l'ordre établi. Selon Eagleton[210], la critique liée au carnaval semble trop évidente pour être vraie.

> "*Carnival, after all, is a licensed affair in every sense, a permissible rupture of hegemony, a contained popular blow-off as disturbing and relatively ineffectual as a revolutionary work of art.*"[211]

Dans cette logique de pensée, pour Umberto Eco[212], il n'y a pas de véritable libération. Le succès d'un carnaval, affirme-t-il, réside dans la parodie

---

l'adaptation au système. Il existe des conséquences qui n'ont aucune utilité pour le système.
Pour l'interprétation fonctionnaliste, que les phénomènes aient des conséquences bénéfiques, non intentionnelle et non reconnues, ils peuvent toujours s'expliquer par leurs conséquences.

[210]EAGLETON T., *Walter Benjamin: Towards a Revolutionary Criticism*, London, Verso, 1981.

[211]EAGLETON T., *op.cit.*, p.13.

[212]ECO U., "The frame of comic 'freedom' ", in *Carnival!*, Thomas A. Sebeok (Ed.), Berlin: Mouton Publishers, 1984, pp.1-9.

des règles et des rituels, en n'oubliant pas que ceux-ci doivent d'abord être reconnus et respectés. Sans l'existence de lois valides et solides à profaner, le carnaval n'a pas de sens. La loi doit être présente au moment de sa violation et le carnaval doit être limité dans le temps. Une année de fidélité au rituel est nécessaire pour que s'exprime la transgression. Le carnaval existe donc, dit-il, en tant que transgression autorisée. Ce n'est pas un exemple de transgression réelle parce qu'il nous remet en mémoire l'existence de règles. Le carnaval peut agir comme une révolution quand il apparaît d'une manière inattendue, frustrant les attentes sociales.

Pour Stallybrass et White, le carnaval présente les deux particularités, à la fois un véhicule à la protestation et un moyen pour la discipliner. Cependant, remarquent-ils, les formes carnavalesques étaient inoffensives pour deux raisons. D'une part, elles étaient permises et encouragées par les autorités, parce qu'elles permettaient un relâchement des tensions subversives. D'autre part, le couronnement des rois et des reines réaffirmait le statu quo puisque les symboles des élites étaient conservés.

Dès lors, le carnaval est-il une valve de sécurité ?

Cet argument n'est valable que si l'on parvient à maintenir le carnaval à l'intérieur des limites du jeu, c'est-à-dire dans un cadre qui lui est propre et dont les règles diffèrent du monde "réel". Certaines sources[213] montrent, en effet, que les autorités cherchèrent à contrôler davantage l'événement et à le maintenir dans les limites qu'on lui avait assignées et tentèrent, par ailleurs, de supprimer l'événement.

L'hypothèse selon laquelle les autorités ont créé l'événement pour diminuer les tensions doit être rejetée, parce que les sources précisent que cet événement était l'émanation de la culture populaire et non pas d'une quelconque volonté politique de la part des classes dominantes. Comme nous l'avons vu précédemment, des efforts ont été mis en oeuvre pour l'abolir.

Soutenir que le carnaval fonctionne comme une valve de sécurité est un

---

[213]Voir SCRIBNER B., *op.cit*, p.318.

argument de type fonctionnaliste. Afin de montrer les faiblesses de ce type d'argument pour un événement tel que le carnaval, utilisons le modèle de Jon Elster[214].

Elster présente le schéma suivant :

X est une institution ou un modèle de comportement pour le groupe Z et est expliqué par sa fonction Y.

1) Y est un effet de X
2) Y est bénéfique pour Z
3) Les acteurs produisant X n'ont pas eu l'intention de produire Y
4) Y - ou du moins la relation causale entre X et Y - n'est pas reconnue par les acteurs de Z
5) Y maintient X par une boucle feed-back passant par Z[215]

Selon Elster, la plupart des explications fonctionnelles échouent parce que le critère de la boucle feed-back est postulé plutôt que démontré. Les fonctionnalistes supposent que le critère 5) est automatiquement rempli après avoir vérifiés les quatre autres.

Une explication fonctionnaliste ne peut réussir que s'il y a des raisons pour croire à une boucle feed-back, à partir de la conséquence du phénomène à expliquer. De plus, ajoute Elster, il faut pour chaque cas expliquer comment fonctionne le feed-back.

Si nous prenons l'hypothèse de l'explication fonctionnaliste du carnaval, voyons comment fonctionne ce modèle:

X: Le carnaval

---

[214]ELSTER J., *Explaining Technical Change*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

[215]ELSTER J., *op.cit.*, voir p.51.

Z: Les élites, le groupe dominant

Y: Le maintien de l'ordre, du consensus et de la structure sociale

1) Le maintien du consensus est un effet du carnaval.

2) Le maintien du consensus est bénéfique à l'élite.

3) Le peuple qui produit le carnaval n'a pas l'intention de renforcer ou du moins de maintenir l'ordre et les hiérarchies.

4) Le lien entre le maintien de l'ordre et le carnaval n'est pas reconnu par l'élite.

5) En raison de sa fonction régulatrice, le carnaval est maintenu. Son existence est utile à l'élite et à l'ordre social.

La critique de Jon Elster est tout à fait pertinente dans ce cas, **parce que la cause du carnaval ne peut être cherchée dans ses conséquences**. En effet, l'existence du carnaval (et de la fête des Fous) et sa subsistance au cours des siècles, ne peut être expliquée par des conséquences supposées bénéfiques dans le maintien du statu quo. Contrairement au thermostat, le carnaval ne régule pas l'atmosphère sociale et ne diminue pas nécessairement les tensions sociales quand celles-ci sont trop élevées. Ce n'est donc pas parce qu'il était utile à l'ordre social, que le carnaval a subsisté au cours des siècles.

Si nous reprenons le premier point de l'argumentation, le carnaval est bien plus complexe qu'une valve de sécurité. Les moments de fête, soutient Natalie Davis[216], peuvent être d'une part un moyen de perpétuer certaines valeurs de la communauté (dans laquelle la fête prenait place), voire garantir leur survie et d'autre part, être l'occasion de critiquer l'ordre politique[217]. Elle affirme que le carnaval peut changer les institutions et les rythmes de notre société. Les édits royaux et locaux contre le port du masque, cherchaient à protéger les villes et le roi lui-même contre les bagarres, les conspirations et les

---

[216]DAVIS N.Z., "The Reasons of Misrule : Youth Groups and Charivari in Sixteenth-Century France.", *Past and Present* , n.50, 1971, pp.41-75.

[217]Voir aussi la discussion critique de Steven Lukes à propos du rituel politique et des événements collectifs. LUKES S., "Political Ritual and Social Integration" in *Essays in Social Theory*, London, Macmillan, 1977, pp.52-73.

activités séditieuses. Elle cite l'exemple du Mardi Gras à Rouen en 1541, qui illustre les possibilités qu'offre la fête aux commentaires et à la critique politique. Tout au long du cortège, le peuple mettait en scène la vénalité de certains magistrats connus. A Lyon en 1580, dit-elle, "le seigneur de la Coquille" profite de son droit carnavalesque, pour dénoncer entre autre les guerres de religion et le coût du pain. Ces éléments de critique sociale et politique étaient toutefois rarement suivis d'une action politique. Néanmoins, remarque-t-elle, des cas de carnavals ruraux et urbains se sont produits, où la tension entre le domaine de la fête et celui du quotidien est allé jusqu'à un point de rupture, et ont tourné à l'émeute et à la révolte.

D'autre part, contrairement à l'argument d'Eco, la transgression n'a aucune raison d'être s'il n'existe aucune limite, ni aucune règle à transgresser. En effet, comme le soutient James Scott[218], le grotesque, la profanation, le ridicule et l'agression propres au carnaval n'avaient de sens que parce qu'il y avait des relations de pouvoir le reste de l'année. Il s'agissait d'un événement plus complexe qu'un régulateur social. Selon lui, le carnaval n'a pas été établi par les groupes dominants pour permettre aux groupes subordonnés de "jouer à la rébellion", ou pour leur éviter d'avoir recours à une réelle action. Il serait plus juste, continue-t-il, " *to view carnival as an ambiguous political victory wrested from elites by subordinate groups.* "[219] Il ajoute qu'un mode de rituel de la révolte ne diminue pas nécessairement la probabilité d'une révolte réelle. S'il s'agissait d'une valve de sécurité, on s'attendrait à ce que les élites encouragent le carnaval, spécialement quand les tensions sociales augmentent de plus en plus. Or, dit-il, l'opposé semble être plus souvent le cas.

L'histoire a montré en effet, que l'Eglise et le pouvoir séculier ont vu dans le carnaval un objet de désordre et de sédition à surveiller de près. Les autorités religieuses ont essayé d'empêcher ou de remplacer les comédies carnavalesques qui les satirisaient sans pitié. Le carnaval a d'ailleurs été interdit en France vers

---

[218]SCOTT J., *Domination and the Arts of Resistance*, New Heaven, Yale University Press, 1990.

[219]SCOTT J., *op.cit*, p.178.

le XVIIème siècle. La monarchie absolue basée sur la philosophie de Descartes et l'esthétique classique n'a pu le tolérer. Le ton sérieux et autoritaire fut plus que jamais de rigueur.

L'argument de Scott et de Davis, selon lequel le carnaval est un événement plus complexe qu'une transgression autorisée, semble se vérifier dans plusieurs cas dont le tragiquement célèbre carnaval de Romans[220] où la parodie n'a pas pu désamorcer les tensions sociales et a débouché sur la violence. Le carnaval à Romans au mois de février 1580 aurait pu relâcher les tensions, mais l'événement a pris des allures de révolte, et la répression fut sanglante. Les notables ont essayé de maintenir le jeu, d'effacer la subversion engendrée par le rituel de mise à l'envers, mais ils n'y sont pas arrivés. La portée symbolique s'est muée en action politique. "L'issue est tragique, le Mardis gras provoque presque une guerre civile, l'inversion ratée s'est dégradée en subversion, puis en réaction brutale"[221]. Entre 1500 et 1800[222] en Europe, des rituels de révoltes ont coexisté avec une véritable remise en question de l'ordre social, politique et religieux. Le rituel n'était pas toujours suffisant pour contenir la proteste. L'alcool enlevant les inhibitions, le mécontentement du peuple pouvait déboucher sur des résultats parfois sanglants. Les autorités en étaient conscientes, et Burke nous informe qu'elles avaient émis des édits interdisant le port d'arme durant cette période. Des émeutes se sont produites à Bâle en 1376, où le carnaval fut qualifié de démoniaque. A Berne en 1513, le carnaval se transforma en révolte paysanne. Nous reviendrons plus loin, en détail, sur les événements qui se produisirent à Romans.

Pour Yves-Marie Bercé[223], nous pouvons voir dans les débordements

---

[220]Voir l'étude détaillée de LE ROY LADURIE E., *Le Carnaval de Romans. De la Chandeleur au mercredi des Cendres 1579-1580*, Editions Gallimard, 1979.

[221]BALANDIER G., *Le Pouvoir sur Scènes*, Paris: Editions Balland, 1992, p.93.

[222]Voir BURKE P., *op.cit*, p.202.

[223]BERCE Y-M., *Fêtes et Révoltes, des mentalités populaires du XVIe au XVIIe siècle*, Librairie Hachette, 1976.

carnavalesques, une sorte d'invitation implicite à la révolte. Le déguisement peut être considéré comme un drapeau autour duquel l'union de la communauté se cristallise. Le carnaval offrait également l'opportunité de bafouer l'autorité par des allusions, des insolences suffisamment ambiguës pour désarmer ou ridiculiser la répression. Au cours du 16ème siècle, dit-il, les fêtes burlesques inquiétèrent les autorités et furent l'objet d'interdictions. Leurs spectacles mettaient parfois en scènes des polémiques antipapistes. A Lille en 1540, la fête du roi des sots fut interdite par un édit impérial. Vers le 16ème et 17ème siècle, de nombreux exemples durant lesquels des tensions ont éclaté, illustrent le pouvoir de propagande de la fête. Yves-Marie Bercé cite également l'exemple du carnaval de Bordeaux en 1651. Durant cet événement, l'impertinence populaire sous les usages de la tradition carnavalesque, avait son bouc émissaire dans le personnage de Mazarin. A trois reprises, la foule bordelaise mit en scène l'exécution figurative de Mazarin. La mise à mort était précédée d'une longue conduite à travers la ville dans un vacarme d'insultes et de rires. Lors de l'exécution du mannequin de Mazarin, des danses s'improvisaient durant lesquelles des airs frondeurs étaient chantés.

Ces arguments "anti-fonctionnalistes" ont démontré que le carnaval ne pouvait être envisagé comme une valve de sécurité ou comme un régulateur social. Cependant, nous ne devons pas basculer dans l'interprétation inverse, et considérer le carnaval comme un tremplin à la rébellion ou la révolte. N'oublions pas, comme le signalait Bakhtine, que son impulsion était avant tout ludique et comique, à laquelle se greffait occasionnellement le politique. Il faut dès lors considérer le carnaval davantage pour sa complexité et l'ambiguïté des messages qu'il véhiculait et pour l'ambivalence des sentiments qu'il engendrait.

D'une part, le carnaval n'était pas nécessairement utile à l'ordre social et d'autre part la place qu'il a occupée au sein de la culture populaire, s'explique par l'attrait du peuple pour le comique et le burlesque.

Nous pouvons déjà conclure à ce stade que l'existence du carnaval et sa persistance au cours des siècles ne s'explique pas pour des raisons fonctionnelles.

Il est plus correct d'affirmer que ce phénomène n'est utile à l'ordre social que lorsqu'il est contenu dans les limites qui lui ont été assignées : celles du temps et du symbolisme. Or, certains exemples ont montré que les formes symboliques qui lui étaient propres pouvaient déboucher sur des formes concrètes de manifestation. Notamment quand la frontière entre le monde réel et le carnaval n'existait plus, c'est-à-dire quand le peuple agissait dans le monde terre-à-terre de manière permise uniquement dans le monde du jeu.

Je compte présenter le cas du carnaval de Romans, non pas tant pour son pour son caractère subversif (après tout ce sont les riches qui ont écrasé les pauvres), mais parce qu'il illustre à la fois l'ambiguïté du comique et la manière dont il a outrepassé et donc transgressé les limites du cadre qui lui étaient assignées.

2.2.3. Le Carnaval de Romans

Le carnaval de Romans de 1580 est un cas typique de carnaval violent. Il illustre également de manière éclairante l'ambiguïté du comique carnavalesque : dans ses symboles, dans son interprétation et son impact sur une structure politico-sociale définie.

La source majeur d'information sur cet événement est l'ouvrage d'Emmanuel Le Roy Ladurie[224].

Les événements qui suivent, se déroulèrent dans la ville de Romans au mois de février 1580. Cette ville est située dans le Dauphiné, région qui faisait l'objet d'affrontements entre les catholiques et les protestants. Le parti huguenot gagnait en effet une à une les villes du sud-est.

2.2.3.1. Description des faits:

En 1579-80, la ville de Romans compte environ 7000 habitants. La

---

[224]LE ROY LADURIE E., *op.cit.*

population se regroupe en quatre parties. D'abord les propriétaires fonciers et les bourgeois qui vivent de leurs terres, de leurs créances et de leurs usures, ainsi que les officiers et les médecins. Ce premier groupe compte 4% de la population. Ensuite, regroupant 10% des effectifs de la villes, les marchands, les négociants liés à l'industrie, et les professions intellectuelles comme les notaires. Vennent ensuite les artisans de toutes espèces dépendant des marchands. Ce sont des travailleurs qualifiés, ils gagnent relativement bien leur vie. D'origine paysanne, ils ont accès à la culture écrite. C'est dans cette catégorie que se recruteront les "chefs" des rebelles. Ils représentent 48% de la population. Et enfin, les individus employés aux travaux de la terre, 36,7% des romanais. Une petite partie est riche, il s'agit des fermiers, le reste représente le prolétariat et constitue une main d'oeuvre abondante et bon marché. Ils fourniront les militants et les manifestants lors des révoltes. Durant le carnaval, les deux premières catégories soutiennent pour la grosse majorité le parti de l'ordre. Les rebelles se répartiront dans les deux autres groupes.

A Romans, à l'époque dont il est question, le "patron" de la ville est le juge Guérin. Celui-ci est secondé par quatre consuls qui orientent et gèrent la vie politique et perçoivent les impôts.

Pendant le carnaval à Romans, comme dans toutes les manifestations du genre, le sacré et le bouffon sont liés. En ce qui concerne la religion, l'Eglise souffre de l'influence de la réforme et des guerres de religion. Le clergé restera donc neutre par rapport aux événements qui vont suivre. Néanmoins, les groupes de l'ordre sont identifiés à la religion catholique.

Durant les mois qui précédèrent les festivités, des mécontentements populaires firent surface ainsi que des révoltes contre la domination seigneuriale, mais surtout contre le privilège des nobles en matière d'impôts. La révolte fut en partie causée par des réformés, mais est née surtout d'un mécontentement populaire. En 1579, des luttes anti-seigneuriales parfois violentes se font jour. La situation sociale est tendue, des grèves éclatent fin 79. En janvier 80, les grévistes veulent qu'on impose une taxe à <u>tous</u> les contribuables. Même requête de la part des bouchers et des boulangers qui seront les principaux meneurs et acteurs du carnaval.

A l'heure où débute le carnaval, deux pouvoirs s'affrontent. D'une part, celui des paumiéristes qui ont à leur tête Jean Serve dit "le Paumier", marchand drapier. Et d'autre part, les guérénistes qui soutiennent l'ordre et le juge Guérin.

Le carnaval commence à la Chandeleur. Durant les deux premiers jours, des courses à pieds, des défilés, prennent place dans les rues de la ville, mais aussi des banquets composés de personnages propres au carnaval. Le jour de la Saint Blaise, se produisent des danses avec des épées, simulant la mise à mort, ainsi que des danses de balais à double significations : la fin et la mort du cycle des céréales et le ratissage et l'expulsion des honnêtes gens. Une cérémonie funèbre prend place, ajoute Ladurie, durant laquelle des éléments cannibales émergent ainsi que des menaces mi-sérieuses, mi-carnavalesques à l'encontre des notables. Ces danses au départ folkloriques deviennent rapidement politiques, ou du moins sont perçues comme telles par les guérénistes. En effet, selon Guérin, "toutes ces danses ne tendaient à autre fin que pour faire connaître qu'ils voulaient tout tuer."[225] Piemond, un témoin plus objectif que Guérin, confirme l'idée selon laquelle ces danses avaient dépassé le pur symbolisme. Elles insinuaient au-delà du folklore, que les bourgeois de leur ville s'étaient enrichis aux dépens des pauvres gens.

La danse des pauvres possède donc un triple sens: un caractère joyeux, un thème proprement carnavalesque de la redistribution des biens des riches aux nécessiteux, mais également une connotation plus politique, une revendication de la part des opprimés. Ces danses se poursuivent dans les rues de Romans jusqu'au 13 février.

Vers le 6-7 février, un quartier aisé de la ville fait courir un coq. Celui qui en devient le roi s'appelle Laigle et ainsi fut créé le "reynage" (royaume) de l'Aigle. Quelques jours plus tard, les plus riches fondent à leur tour un royaume, celui de la Perdrix. Le reynage de la Perdrix, précise Ladurie, représente une riposte des notables contre le folklore anti-riche des artisans. Guérin veut faire croire au caractère purement ludique de cette manifestation, mais remarque Ladurie, la Perdrix a des allures de coup monté et suscite beaucoup de méfiance

---

[225]Cité par LE ROY LADURIE E., *op.cit.*, p.203.

au sein de la plèbe. Le gagnant est choisi à l'avance, c'est Laroche, ex-ami de Paumier et du parti populaire. Paumier recommande aux notables d'annuler leurs fêtes, mais ceux-ci refusent. Laroche, roi du quartier riche, se proclame souverain de Romans et proclame des lois fantaisistes: les mets rares deviennent bon marché et l'inverse.

> "En permutant de façon comique les valeurs respectives des nourritures, ce texte ridiculise les "pauvres", qui prétendent s'égaler aux notables ou changer les rôles avec eux, comme le hareng pourri remplacerait le quintal de fraise."[226]

Le geste de Guérin, "cerveau" de Laroche, va au-delà de la satire politique puisqu'il coïncide avec le mouvement carnavalesque de mise à l'envers. Il proclame la vision à rebours, affirme Ladurie, afin de mieux dissoudre la subversion dans l'amusement. Cette action veut donc rétablir l'ordre, l'autorité et la royauté. Laroche se donne une cour et une armée, les bourgeois de Romans se déguisent en officiers et en fonctionnaires. Il s'agit en fait, affirme Ladurie, d'actions pour mettre les romanais dans une ambiance d'intimidation. Le "château" de Laroche ne s'ouvre bien entendu qu'aux riches. Deux autres royaumes se créent, celui du Chapon appelé reynage "de la Fronde" et le royaume du Lièvre d'inspiration protestante. Le Chapon a été créé en réaction contre la Perdrix. A la tête de la procession du Chapon se trouve l'âne. Sa position dans la procession, nous informe Ladurie, est une manière d'insulter la masculinité des riches. Bien vite, des accusations de complot sont formulées par Guérin à l'encontre du Chapon. Le thème cannibale revient à la surface "*A quatre deniers, la livre de la chair du chrétien*"[227], les pauvres émettent des plaisanteries macabres interprétées par les riches comme des menaces. Après le banquet, la Perdrix organise un bal masqué auquel assiste le peuple, dont quelques membres du Chapon. Les hommes de la Perdrix armés, massacrent les membres du Chapon et ensuite se rendent à la résidence de Paumier pour le tuer. Guérin de son côté, pour justifier son acte, affirme qu'un complot a été

---

[226]LE ROY LADURIE E., *op.cit.*, p.214.

[227]Cité par LE ROY LADURIE E., *op.cit.*, p.233, souligné dans le texte.

organisé par les hommes du Chapon et prévu pour le mardi matin. Certains témoins de l'époque affirment que la responsabilité première du massacre retombe entièrement sur les riches. La panique féminine, soutient Ladurie, à l'égard des hommes "pauvres" à la recherche d'une femme, précipita le complot de Guérin. A la mort de Paumier, c'est la panique dans son parti. D'après Ladurie, le juge a accusé les paumiéristes d'avoir voulu tuer la noblesse, les notables et d'épouser leurs femmes.

Guérin contrôle à présent le quartier populaire de la ville. Les hommes de Guérin s'emparent ainsi de toute la ville et s'attaquent bientôt à sa périphérie. Les riches de Romans massacrent le peuple et font bloc contre les paysans et la cité artisanale. Guérin convainc les derniers assiégeants de se rendre. Les semaines qui suivent le Mardi gras rouge seront consacrées à la répression. Les membres paumiéristes sont incarcérés, certains sont même pendus.

2.2.3.2. Analyse

Dans la période qui précéda le début des festivités, la ville de Romans présentait une situation politique mouvementée qui a déteint sur les manifestations symboliques qui se sont produites durant son carnaval. Du côté plébéien, les expressions folkloriques possédaient une double signification. Leurs danses étaient ambiguës parce qu'elles étaient à la fois folkloriques et politiques : elles symbolisaient les semences printanières et l'écrasement des riches. La position de l'âne à la tête du cortège signifiait à l'élite que leurs femmes les battront et les feront cocus. De même, les chansons populaires étaient à la fois drôles et macabres; il s'agissait d'expressions populaires mais également des manifestations de rancoeur vis-à-vis des notables. Le peuple a donc utilisé dans son carnaval des symboles ambigus, qui furent à la fois comiques et politiques. Ce sont les connotations politiques critiques qui ont été retenues par les riches, et les manifestations folkloriques ont été interprétées comme des menaces et des préludes à la révolte. Dès lors, elles ont été ressenties comme un danger et leur impact sur l'élite fut celui de la peur et de l'hostilité.

Les riches ont alors utilisé, eux aussi, des symboles carnavalesques, mais pour rétablir l'ordre et intimider le peuple. Le carnaval des riches a mis en scène des grands défilés avec simulacres de roi, du clergé, de l'armée, de la justice, des défilés guerriers, une célébration de la société hiérarchique et des symboles de supériorité. Les riches ont également utilisé des symboles : ceux de la nourriture, pour critiquer les pauvres qui voulaient s'égaler à eux. Ainsi, les mets de luxe comme le gibier, le vin de qualité et les épices ont été associés à leur groupe, et les aliments pourris, ordinaires ont représenté les pauvres. La réponse fut inattendue, la satire a repris de plus belle et le peuple a utilisé de nouveaux symboles pour appuyer son mécontentement. Les symboles comico-folkloriques, perçus non plus comme comiques, sont devenus carrément menaçants. Le coup a touché sa cible, le message de la contestation est passé, mais il est trop bien passé. La réaction sanglante des riches fut, elle aussi, imprévisible. Comme si l'humour, comme une arme politique, avait un effet boomerang. Après avoir touché sa cible, il s'est retourné contre ceux qui en ont disposé.

L'ambiguïté quant aux intentions réelles des pauvres ne fut jamais résolue, parce que la répression des guérénistes fut trop rapide et trop brutale pour déterminer quelles furent leurs réelles intentions, ni la manière dont aurait pu évoluer le cours des événements.

Pour reprendre le problème lié à l'interprétation du comique, nous voyons que le carnaval de Romans présente une situation de confusion. Les événements qui étaient vécus ou perçus par le peuple[228] sur un mode ludique furent interprétés par les riches comme un prélude à la rébellion. Dès lors, les deux perspectives, ludique et menaçante, se sont juxtaposées et cet événement est devenu ambigu.

Comme le souligne Goffman :

"Une chose qui dans certaines circonstances peut se présenter comme

[228]Dans l'hypothèse où ceux-ci n'avaient pas l'intention de se révolter et voulaient préserver la dimension symbolique de l'événement.

la réalité peut en fait être une plaisanterie"[229]

Dans l'exemple de Romans, il s'est produit une erreur de cadrage puisque la plaisanterie n'était plus appréciée comme telle. Et, l'événement mal cadré[230], a engendré une série d'actions erronées, comme par exemple la répression sanglante inattendue. Le cadre ludique du carnaval a été vulnérabilisé par les acteurs qui y interagissaient. En effet, le peuple a émis des plaisanteries "déplacées" augmentant l'ambiguïté de la situation. Quant aux riches ils ont, par leur acte sanglant, fait basculer le jeu dans la tragédie, mettant un terme prématuré à l'événement ludique. Il s'est produit, ce que Goffman appelle une sous-modalisation[231] puisque le jeu a dégénéré dans la violence.

Le carnaval de Romans est dès lors un exemple type de carnaval où les limites du jeu et du temps ont été transgressées. En effet, une manifestation ludique s'est mué en un événement tragique et un phénomène temporaire a eu des implications dans le futur : le meurtre et la répression. L'agressivité qui devait rester symbolique, s'est muée en actes violents. La fête ludique et comique s'est transformée en un événement purement politique et en répression sanglante. L'ambiguïté propre au carnaval n'a pu être maintenue, l'agressivité et la violence ont pris le dessus sur le jeu. La confusion entre la plaisanterie et la menace a atteint son apogée et les sentiments ambivalents ont penché vers l'hostilité. Le cadre ludique et comique du carnaval a donc basculé dans le réel[232] et le tragique.

---

[229]GOFFMAN E., *Les cadres de l'expérience, op.cit.*, p.18.

[230]Voir GOFFMAN E., *Ibid.*, p.314.

[231]Voir GOFFMAN E., *Ibid.*, p.352.

[232]Mettons nous d'accord sur les termes puisqu'une activité ludique peut exister réellement. Je me tiendrai à ce qu'en dit Goffman : "On dira qu'une action est réelle ou effective, qu'elle a eu lieu réellement, effectivement ou littéralement, lorsque c'est un cadre primaire qui préside à son cadrage." Goffman définit cadre primaire de la manière suivante : "Est primaire un cadre qui nous permet, dans une situation donnée, d'accorder du sens à tel ou tel de ses aspects, lequel autrement serait dépourvu de signification". GOFFMAN E., *Les cadres de l'expérience, op.cit.*, pp.55-56 et p.30.
Si une activité sérieuse est non transformée, le contraire n'est pas vrai. En effet, Goffman souligne qu'une activité non transformée n'est pas toujours sérieuse.

Epilogue

Le carnaval de Romans met en scène la prise de conscience des paysans vis-à-vis des privilèges de la noblesse en matière d'exemption fiscale. Au termes du carnaval, les plébéiens seront vaincus, les privilèges fiscaux de la noblesse seront toujours d'actualité. Mais Richelieu cinquante ans plus tard, fera droit aux demandes fiscales du tiers état contre les nobles.

Le cas de Romans, soutient Ladurie, présente une situation de lutte des classes, et son Carnaval:

> "n'est pas seulement une inversion dualiste canularesque et *purement momentanée* du social, destinée en fin de compte à justifier de façon "objectivement" conservatrice le monde comme il va. Il est bien plutôt un instrument de connaissance satirique, lyrique, épique pour les groupes dans leur complexité. Un instrument d'action donc, éventuellement modificatrice, dans le sens d'un changement social et d'un *progrès* possible, quant à la société dans son ensemble".[233]

Ce passage résume de manière éclairante la complexité du carnaval, en particulier celle propre au carnaval de Romans.

2.2.4. Conclusion

Cette étude sur le carnaval nous a éclairé sur les formes comiques au sein d'une situation sociale du passé. Le comique carnavalesque produisait son effet en majeure partie par la transgression. Transgression du réel, de la normalité, des règles sociales et des limites socio-politiques imposées aux individus. En raison de son caractère fondamentalement comique, le carnaval - et par conséquent son interprétation sociologique - sont eux aussi ambigus. En effet, nous ne pouvons pas interpréter l'événement en termes fonctionnalistes parce

---

[233]LE ROY LADURIE E., *op.cit.*, p.349, souligné par l'auteur.

qu'il s'agit de l'émanation de la culture populaire et ce n'était donc pas une institution au service de l'ordre social. Ce n'était ni un instrument pour renforcer les valeurs, ni une forme quelconque de lutte sociale (ou encore présentait les deux tendances). Les troubles sociaux pouvaient s'y greffer, mais le carnaval n'était pas en lui-même une manifestation révolutionnaire.

Dès lors, le carnaval, comme l'humour ethnique et à connotation sexuelle, ne doit pas être envisagé en termes fonctionnalistes. Il est nécessaire de dépasser le débat qui consiste à se demander si le carnaval renforce ou non la structure sociale. Et, suite à ce qui a été développé précédemment, nous avons constaté qu'il existe un seuil de tolérance propre au carnaval. En temps "normal", le carnaval était toléré parce qu'il s'inscrivait dans un cadre ludique dont les règles - et par conséquent ses limites - étaient respectées. En effet, de manière générale, le carnaval était réglé par le début et la fin des festivités et s'inscrivait dans un espace défini. Les festivités étaient suivies du carême, c'est-à-dire d'un respect plus strict au culte religieux et aux autorités politiques.

Ainsi, nous avons noté que le carnaval n'était plus toléré par les autorités politiques et religieuses (ou encore par les classes dominantes) quand celui-ci n'était plus perçu comme un événement ludique, mais représentait une menace. Le carnaval de Romans en est un exemple type. La transgression est tolérée tant qu'elle reste symbolique, sans conséquence (c'est-à-dire limitée dans le temps et dans l'espace) ne pouvant modifier - même légèrement - les structures de la société.

Dès lors, cette étude, et plus particulièrement le cas du carnaval de Romans, nous a permis de déboucher sur un problème qui sera prochainement développé dans la thèse : les limites de l'ambiguïté propres à l'humour. C'est-à-dire, dans une situation sociale donnée, l'ambiguïté de l'humour est tolérée si le cadre dans lequel elle se manifeste reste clair et défini. Lorsque la définition du cadre est remise en question par l'humour, celui-ci est perçu comme dangereux et est rejeté. Si la révolte - comme l'avaient pressenti les riches - s'était manifestée, le carnaval se serait transformé en rébellion. Dans les faits, les riches ont devancé cette hypothèse et ont "converti" un événement folklorique en répression sanglante. Dans les deux cas, réel et hypothétique, la définition de la

fête elle-même a été remise en question. Il ne s'agissait plus d'un événement ambigu dans une situation clairement définie - c'est-à-dire limitée dans le temps et dans l'espace - mais d'une manifestation ambiguë dans un cadre qui était lui-même confus[234].

Je poursuivrai cette étude de l'ambiguïté de l'humour, en considérant le personnage du bouffon, à fois centralisateur de tensions sociales et d'autre part, être insaisissable et caricature vivante du pouvoir.

---

[234]La situation, il est vrai avait été embrouillée par les troubles socio-politiques qui se déroulèrent à l'époque à Romans.

2.3. LE BOUFFON

Durant le carnaval, la vérité et la liberté s'exprimaient publiquement dans les rues, mais étaient limitées dans le temps. La licence du fol fut permanente mais restreinte à son personnage. Le bouffon, multiple, contraire et parfois complément du pouvoir, incarne la complexité du comique. Sa nature est ambiguë et contradictoire puisqu'elle se compose d'un mélange de sublime et de dérisoire, de sagesse et de folie, de tragique et de burlesque.

2.3.1. Rappel historique[235]

Au Moyen Age et au début de la Renaissance, les rois se sont entichés d'un personnage comique, qui était le bouffon ou le fou. Au 15ème siècle, tout roi, tout prince, grand seigneur ou abbé d'importance avait à son service un sot. Quand les fous n'appartenaient à personne, ils étaient souvent pauvres et récoltaient quelques pièces en apportant du rire et de la gaité dans les foires, les villes et les villages.

Notons pour commencer qu'il apparaît déjà une confusion quant au mot "fou". Ce terme se réfère à deux mots anglais possédant deux sens différents : *madman* et *fool*. Le premier fait référence au mot fou : "personne atteinte de troubles, de désordres mentaux" et l'autre à "amuseur professionnel". Le fou possède les deux sens. En effet, les premiers fous étaient de véritables débiles mentaux et provoquaient l'amusement par leurs déficiences mentales et physiques.

---

[235]Voir les ouvrages suivants:
GOLDSMITH R., "The Emergence of The stage Fool", in *Wise fools in Shakespeare*, Michigam, Michigam State University Press, 1963, pp.15-116.
LEVER M., *op.cit.*
SIMON A., *op.cit.*
WELSFORD E., *op.cit.*
ZIJDERVELD A.C., *Reality in a Looking-Glass; Rationality through an Analysis of Traditional Folly*, London, Routledge & Kegan Paul, 1982.

Enid Welsford note que la tradition de garder des fous remonte à l'Antiquité. Les pharaons aimaient s'entourer d'êtres difformes pour amuser leurs invités. Les Romains considéraient les nains et les malades mentaux comme des mascottes dont le pouvoir était de leur porter chance. Les vrais fous avaient d'autre part la réputation, au Moyen Age, de posséder un pouvoir spécial, celui d'être clairvoyants. Ce côté mystique était associé au caractère amusant du fou. Les vrais fous étaient soit protégés par les nobles, soit restèrent dans leur village. Là, la population les considérait avec un mélange de dédain et de crainte superstitieuse; on les appelait les enfants de Dieu.

L'origine du fou de cour date du 12ème siècle. La mode du fou de cour devint importante au 14ème siècle[236] et culmina au 15ème et début du 16ème siècle. Son image s'est matérialisée dans la littérature et son personnage s'imposa dans les pièces de Shakespeare.

Les fous furent à la fois de véritables malades mentaux et des comédiens jouant la folie. Ces derniers prirent l'avantage de la folie pour se permettre des licences qui n'étaient pas accordées aux individus dits normaux. Si le fou était vraiment idiot, sa stupidité amusait; s'il s'agissait d'un faux fou, son innocence assumée lui permettait de dire ce qu'il pensait et surtout de critiquer son maître.

Les premiers fous étaient vêtus d'un coqueluchon avec des oreilles d'âne et des grelots et portaient une marotte, emblème de leur pouvoir[237]. Certains bouffons étaient intelligents. Triboulet, le célèbre fou de Louis XII était bête mais possédait du talent pour le mime, la moquerie, la danse et la musique. L'Angely, le dernier fou de cour français, était un homme d'esprit au service de Louis XIV. Il inspirait la crainte des courtisans et fut banni de la cour pour son insolence[238]. En France, les nobles gardèrent des fous jusqu'à la Révolution.

---

[236]Welsford cite "Maître Jehan" comme le premier fou royal, bouffon de Philippe de Valois (1316).

[237]Celle-ci est une contrefaçon grotesque du sceptre du roi, puisqu'il s'agit précisément d'un sceptre surmonté d'une tête coiffé d'un capeluchon bigarré et garni de grelots.

[238]Voir LEVER M., *op.cit.*, pp.288-289.

2.3.2. Son rôle et sa condition

Le fou de cour était à l'origine un être méprisé et rejeté par la société. La condition des fous n'était toutefois pas épouvantable; elle s'est d'ailleurs améliorée au cours des siècles, du Moyen Age à Louis XIV. Ils étaient très bien payés, et jouissaient d'un train de vie exceptionnel. Leur costume était souvent une contrefaçon grotesque de celui du roi, symbolisant l'image renversée du pouvoir.

Sa tâche principale était de divertir, d'amuser le souverain en lui racontant des histoires drôles, en inventant également des jeux, des devinettes et des calembours. Il devait à tout moment surprendre le roi et le divertir des affaires du royaume, sans distance protectrice : ni tréteaux, ni rideaux. Son rôle était très difficile parce qu'il devait faire rire son maître à la demande. Il l'accompagnait partout et prenait parfois part aux discussions.

> "Il use à son égard d'une licence à peu près illimitée, l'appelle par son prénom, le tutoie, l'interrompt sans cérémonie, le juge, le conseil, le persifle, le rabroue, le rudoie ou le caresse, sans jamais encourir le début d'une réprimande. Chose à peine croyable, en vérité, lorsqu'on songe à ce que coûterait à tout autre une seule de ces familiarités. Mais à lui et à lui seul, tout semble permis : il a le droit de tout faire, de tout dire. Même et surtout la vérité, si outrageante qu'elle soit pour le maître."[239]

C'était en effet de sa bouche que sortait la vérité, parfois scandaleuse. Comme il était "fou", on ne le tenait pas responsable de ses paroles. Mais, remarque Maurice Lever, il ne pouvait pas exprimer la vérité sous sa forme claire et immédiate, il devait passer par la métaphore du rire et de la satire. Ainsi, l'autorité dominante acceptait en son sein l'institution de sa propre dérision.

Sa tâche a évolué au cours des siècles, son rôle fut moins de divertir le roi que de le conseiller de ce qui se disait et se passait dans le royaume. Son

---

[239]LEVER M., *op.cit.*, p.137.

pouvoir politique s'est accru au profit de son pouvoir subversif. Au cours des siècles, les rois ont toléré de moins en moins le caractère ambigu du bouffon et ont cherché à le transformer en conseiller. Son personnage devint de plus en plus politique. Sous Henri IV, le pouvoir se centralisa et coexista difficilement avec la contestation. Celle-ci fut totalement impossible sous Louis XIV. D'autre part, le fou dû respecter les règles de la bienséance, les gros mots ne furent plus tolérés, ni les plaisanteries basses et vulgaires. La licence du "fol" s'évanouit lentement au cours du temps. Maurice Lever constate que plus on avance dans le 17ème siècle, plus on observe une dégénérescence du rire.

> "Le fol "classique" a définitivement perdu son caractère oppositionnel. S'il conserve encore sa faculté critique, il ne l'exerce plus qu'à l'encontre de travers individuels. Sa présence auprès du roi ne remet plus en cause l'ordre du monde; il n'est plus sa doublure dérisoire, sa vivante caricature, sa puissante image négative. Le monarque absolu peut désormais régner sans entrave : le Grand Perturbateur est bel et bien mort."[240]

Zijderveld confirme que lorsque le pouvoir se centralisa dans les mains du monarque absolu, la position du fou s'institutionalisa.De simple amuseur, il devint conseiller, intermédiaire entre le peuple et le roi, voire même espion. Selon lui, plus le pouvoir devint absolu, plus le roi fut isolé du reste de la société et le fou, en raison de son statut marginal, fut l'unique personne qui pouvait être son confident, son conseiller, son ami. Dès lors, le fou était plus qu'un simple amuseur, dit-il, il devint un instrument entre les mains du pouvoir absolu.

Selon lui, la raison de leur disparition est justement due à la transformation de leur rôle:

> *The court jester institutionalized and professionalized to such extent that he lost his marginality which is an essential ingredient of all folly (...) The fool was not at all sufficiently equipped for such non-foolish*

---

[240]LEVER M., *op.cit.*, pp.287-288.

functions (...) Structurally the position of court fools seemed to be ideal for the demands of absolutism, but its incumbents were not (just) able to function satisfactorily simply because they were indeed fools." [241]

La philosophie des lumières liquida définitivement la folie domestique, symbole de la civilisation féodale.

2.3.3. Le personnage

Le fou ou bouffon est l'incarnation du comique dans toute sa complexité. Il transgresse à lui seul toutes les limites, celles de l'esthétique : les premiers bouffons étaient laids et difformes. Il est incontournable et ne possède pas de véritable statut au sein de la société; il échappe en effet à toute classification sociale. Il symbolise le désordre. C'est un perturbateur, un brouilleur, et comme son image dans le jeu de cartes, il bouleverse le cours des événements. Lever souligne à ce sujet : "il oppose au sacré de respect, le sacré de transgression".[242]

Le fou de cour incarne l'image inversée du pouvoir. Alors que le roi représente l'ordre, le prestige et la sagesse, le fou est le garant du chaos, du comique et du ridicule. A l'image respectée du souverain, il en associe une autre: celle du grotesque et du risible. Il utilise sa liberté de parole pour se moquer des sottises et des folies du roi.

"Par le seul jeu de la dérision et du persiflage, il prévient le prince contre la tentation du pouvoir solitaire; il fait contrepoids à son vertige ascensionnel, le ramène sans cesse vers le bas, (...) l'empêche de s'abandonner à l'hystérie de la puissance (...) Il est le miroir dans lequel le prince, à tout moment peut contempler son image (...) Ce que voit le prince, quand il regarde son fol, c'est sa contrefaçon grotesque".[243]

---

[241]ZIJDERVEL D A.C., *Reality in a Looking-Glass; op.cit.*, pp.123 et 124.

[242]LEVER M., *op.cit.*, p.63.

[243]LEVER M., *op.cit.*, p.140.

Sa caractéristique principale, en dehors d'être profondément comique, est de dire la vérité. Il ne s'impose aucune limite dans les mots qu'il utilise, ni dans les discours qu'il profère. Il se situe également en-dehors des règles sociales et son comportement n'est limité à aucune règle interactive. Il parle et se comporte sans tenir compte du rang de son interlocuteur. Il symbolise la liberté de parole.

2.3.3.1. Ambivalence ressentie vis-à-vis du bouffon

D'un côté, les fous de cour étaient aimés pour leur humour et les rois appréciaient leur franchise. D'autre part, les moralistes et les hommes d'Eglise les condamnèrent. L'Angely, fou de Louis XIV, inspirait la crainte et le dégoût des courtisans parce que ses mots d'esprit, énoncés à l'égard des membres de la cour, influençaient le jugement du Roi Soleil. La haine subsistait en effet entre les fous et les ecclésiastiques. Enid Welsford[244] cite le cas d'Archy au 17ème siècle, fou à la cour d'Angleterre. Celui-ci était farouchement opposé à l'épiscopat et fut en de très mauvais termes avec l'archevêque. Les critiques proférées par le bouffon étaient partagées par d'autres individus. Cependant, sa moquerie dépassa les limites tolérées par ceux qu'il blessait et il fut chassé de la cour[245]. La relation fou-roi présentait, elle aussi, une certaine ambiguïté, dans la mesure où le souverain tolérait les rudesses et les impertinences de son bouffon, si celles-ci s'exprimèrent dans un cadre défini et limité. Si le fou outrepassait les limites que le pouvoir lui avait assignées, il devenait dangereux et encourait des réprimandes, voire le bannissement de la cour. Il subsistait une crainte de la part du pouvoir et donc du roi vis-à-vis du bouffon qui pouvait à tous moments sortir de son cadre.

2.3.4. Pourquoi les rois ont-ils pris des bouffons?

Comme pour le carnaval, leur apparition et leur maintien au cours des

---

[244]WELSFORD E., *op.cit.*, voir p.178-182.

[245] Voir également ZIJDERVELD A., *Reality in a Looking-Glass; op.cit.*, p.114 : "*Achie began to intrigue against the archibishop outside the field of his competence, namely folly*".

siècles, ne peut s'expliquer par leur utilité vis-à-vis de l'ordre social, ni par leur potentiel subversif.

L'interprétation fonctionnaliste soutient que le fou canalisait dans son personnage la transgression, et contenait en lui les critiques et les tensions sociales. Il représentait, en quelque sorte, une institution de la déviance sous le contrôle du roi. C'est l'opinion de Lever, pour qui le fou n'était pas au service de la démocratie, mais davantage un garant de l'ordre établi, parce qu'il ritualisait et symbolisait la transgression. Zijderveld partage cette opinion puisque, selon lui, le fou était un instrument entre les mains du pouvoir. Si le fou avait, dit-il, des aspirations politiques, il était incapable de former un parti et donc de menacer le trône du roi.

> *"Kings have been dethroned by rebellious noblemen, but never by a court jest (...) in fact, court fools remained instruments in the hands of absolute monarchs".*[246]

Il est vrai qu'il n'existe pas de fou, dans l'histoire, qui ont renversé leur roi. Cependant, comme je l'ai dit précédement, si le bouffon cherchait à transgresser les limites du cadre de son rôle, il était banni ou supprimé par le roi. D'ailleurs, dans son ouvrage Zijderveld cite, lui aussi, l'exemple d'Archy qui fut chassé de la cour pour avoir outrepassé ses fonctions.

Si nous considérons les comédiens comme les fous actuels, avec une légère différence puisqu'ils n'appartiennent plus au roi mais à un groupe social et au cadre de la comédie, nous verrons que le fou peut menacer le trône du roi (les dirigeants au pouvoir). Le cas Coluche, dans la troisième partie de la thèse, mettra en évidence cette problématique.

De plus, le fait que le fou ait symbolisé la subversion, n'excluait pas l'émergence de comportements déviants chez d'autres individus. Et si son personnage était tellement utile au maintien du statu quo, pourquoi les rois à mesure que leur pouvoir s'est centralisé, ont-ils modifié sa fonction et son statut. Pourquoi leur rôle de "diseur de vérité" s'est-il transformé en celui de conseiller?

---

[246]*Ibid.*, p.117

Même si les rois, comme le soutient Zijderveld, cherchaient un compagnon et un confident en la personne du fou, ils le contraignaient dans les limites propres de son rôle, et on peut penser que les rois craignaient que leur fou leur échappe. Dès lors, cela nous mènerait à l'hypothèse selon laquelle, en raison de l'imprévisibilité de leur bouffon et pour éviter tout dérapage, ils ont jugé plus prudent de modifier leur rôle.

Quant à la raison de leur existence, il semble très probable que l'entrée du fou dans l'enceinte domestique et politique, s'explique avant tout par des raisons ludiques. Les hommes et les femmes de l'époque, possédaient en effet - comme aujourd'hui encore - le sens du comique et se délectaient de la présence d'un personnage aussi bizarre que désopilant.

2.3.5. Le bouffon dans la littérature

La littérature - en particulier le théâtre - s'est intéressée de près au personn age du fou. S'il ne s'agit pas d'études historiques et "vraies" sur les fous, le théâtre et la littérature gagnent en souplesse et en liberté pour nous exprimer la complexité et la singularité de ce personnage.

Afin d'illustrer les développements théoriques qui précèdent, j'ai choisi deux oeuvres mettant en scène un bouffon. La première est de Shakespeare, *King Lear*[247], choisie surtout pour l'intérêt des dialogues. La deuxième s'intitule *Escurial*[248] de Michel de Ghelderode et cerne la complexité du phénomène d'inversion.

1) Le roi Lear

Il ne s'agit pas ici d'analyser le personnage du bouffon chez Shakespeare,

---

[247]SHAKESPEARE W., *King Lear*, in *The Plays and Sonnets of William Shakespeare*, Vol. 2, Ed. by William George Clarcke and William Aldis Wright, London, Encyclopaedia Britannica, 1978.

[248]DE GHELDERODE M., *Escurial*, Bruxelles, Editions labor, 1984.

une abondante littérature s'en est chargée[249]. Je tiens à sélectionner, à partir de cette oeuvre, les traits du fou qui me paraissent significatifs.

Le fou de Lear est un fou sage et spirituel. Il comprend la situation, alors que son maître est aveugle et sot. Il est d'autre part le seul à pouvoir lui indiquer sa méprise et sa folie. Un courtisan s'est vu banni de la cour pour avoir critiqué la décision du roi.

Lear a déshérité sa fille Cordelia, au profit de ses deux soeurs parce que celles-ci l'on flatté avec plus de talent. Cependant ces beaux mots voilaient une profonde hypocrisie. Quand les événements tournent à la défaveur du roi, le fou apparaît. Il perçoit la vérité et commente les événements. Ses premières phrases pleine d'humour et d'allusion, signifient au roi qu'il a agit comme un sot. En effet, il veut lui donner son bonnet d'âne, symbole de la bêtise.

Fool. ...Would I had two coxcombs and two daughters!
Lear. Why, my boy?
Fool. If I gave them all my living, I'd keep my coxcombs myself. There's mine; beg another of thy daughters.
(...)
Lear. Dost thou call me fool, boy?
Fool. All thy other titles thou hast given away; that thou wast born with.
(...)
Fool. When thou clovest thy crown i' the middle, and gavest away both parts, thou borest thy ass on thy back o'er the dirt. Thou hadst little wit in thy bald crown when thou gavest they golden one away. [250]

---

[249]Voir entre autre GOLDSMITH R.H., *Wise fools in Shakespeare*, Michigam, Michigam State University Press, 1963; WELSFORD E., *op.cit.*

[250]SHAKESPEARE W., *op.cit.*, p.251.
Le Fou :...Je voudrais avoir deux bonnets d'âne, si j'avais deux filles!
Lear: Pourquoi, mon gars?
Le Fou:Dans le cas où je leur donnerais tout mon bien, je garderais les bonnets d'âne pour moi seul. (*tendant son bonnet à Lear*) Je te donne le mien; que tes filles te fasse l'aumône de l'autre!
(...)

Cet extrait illustre le rôle et la licence du fou. Celui-ci se moque ouvertement de son maître. Par le détour de l'esprit et de la métaphore, il le ridiculise et le traite de sot. Il cherche à corriger le roi de son erreur, il le blâme pour son acte idiot et plus particulièrement de sa fierté aveugle, victime de l'hypocrisie.

> *Fool: I marvel what kin thou and thy daughters are. They'll have me wipped for speaking true, thou'lt have me whipped for lying; and sometimes I am whipped for holding my peace. I had rather be any kind o'thing than a Fool; and yet I would not be thee, nuncle; thou hast pared thy wit o'both sides, and left nothing i' the middle. Here comes one o'the parings.*
>
> *Enter Goneril.* [251]

Dans ce passage, le fou fait allusion à la complexité et la difficulté de son rôle. Il est au service du roi pour dire la vérité, une vérité qu'il est le seul à exprimer mais qui déplaît à certains membres de la cour (dans ce cas les filles du roi).

Il utilise la métaphore et des images comiques dévalorisantes pour se

---

Lear : Est-ce que tu m'appelles fou, garnement?
Le Fou : Tous les autres titres, tu les as abdiqués; celui-là tu es né avec.
(...)
Le Fou : Le jour où tu as fendu ta couronne par le milieu pour en donner les deux moitiés, tu as porté ton âne sur ton dos pour passer le bourbier. Tu avais peu d'esprit sous ta couronne de cheveux blancs, quand tu t'es défait de ta couronne d'or.

SHAKESPEARE W., *Le roi Lear*, traduction de François-Victor Hugo, Paris, Garnier-Flammarion, 1964., pp.154-155.

[251]SHAKESPEARE W., *op.cit.*, p.252.
Le Fou: Quelle merveilleuse parenté peut-il y avoir entre toi et tes filles? Elles veulent me faire fouetter si je dis vrai; toi, tu veux me faire fouetter si je mens. Et parfois je suis fouetté si je garde le silence. J'aimerais mieux être n'importe quoi que fou, et pourtant je ne voudrais pas être toi, m'n oncle : tu as épluché ton bon sens des deux côtés et tu n'as rien laissé au milieu. Voici venir une des épluchures.
Entre Goneril
SHAKESPEARE W., *op.cit.*, traduction française, p.156.

référer à l'esprit du roi et à ses filles : des épluchures. Il se moque de manière allusive de la calvitie du roi. Le fou utilise un langage ambigu, la métaphore, pour donner à son discours une tournure comique et spirituelle (dans le sens anglais du terme: c'est-à-dire *witty*). Il s'éloigne de son rôle d'amuseur et remet en question les définitions de leurs statuts respectifs. Le bouffon ne nous apparaît donc plus comme un personnage, qui dans l'enceinte de son cadre, produit un discours ambigu et transgressif. Au contraire, dans sa pièce, Shakespeare met en scène un bouffon, qui par l'humour brouille les définitions et les images propres aux rôles du roi et du fou. En effet, le fou de Lear remet en question l'idée que nous avons de la distinction entre la folie et la sagesse. Par ses remarques perfides et sa lucidité, il montre que l'homme supposé sage, incarné par le roi, peut agir comme un fou et que le fou est en réalité le sage. Il renverse donc la conception classique de la sagesse.

2) Escurial

Cette pièce de théâtre n'illustre plus le personnage du fou comme étant la lucidité et la bonne conscience du roi, mais surtout l'ambiguïté de la relation entre le fou et le roi.

A la disposition du roi pour l'amuser, Folial (le bouffon) ne parvient que difficilement à dissimuler la haine qu'il éprouve à son égard.

L'action se déroule dans un château en Espagne, la reine se meurt. Le roi souffre et demande à son fou de l'amuser. Folial, qui n'est pas d'humeur à faire le pitre, invente un jeu. Il arrache au roi sa couronne et son sceptre, il ôte son bonnet et sa marotte et l'étrangle. Celui-ci se met à rire tellement fort que le fou desserre les doigts de son cou. Attitude donc équivoque, jeu à double sens qui ressemble à un meurtre.

Réplique du roi:

> Le roi: Combien ta farce était équivoque et que j'aime l'équivoque! Je n'étais pas très aise, mais tu m'as étonné tout de même. Enfin j'ai ri et d'un rire qui venait du fond des entrailles; ma bonne humeur renaît... (...) Tu n'as pas su tirer parti de ta farce, hé... Ou bien il fallait

m'étrangler, et tu n'as pas été l'homme que je croyais. Ou bien il fallait poursuivre ton jeu, et tu n'as pas été l'artiste que je croyais.[252]

Ensuite le roi se substitue au bouffon, il utilise sa licence pour parler ouvertement et oublier le protocole. Il propose à son tour un jeu, celui qui constitue à inverser les rôles. Coiffé du bonnet, le roi parodie le bouffon et lui avoue connaître le secret du bouffon-roi : celui de ses amours avec la reine. Il lui affirme être au courant de leur union et d'avoir empoisonné la reine pour la punir de cet amour coupable.

Réponse de Folial

Folial, *comme ivre et descendant*: Bouffon, dois-je éclater de rire? Ou proféras-tu la vérité?...

Le Roi : Sur ma damnation! Mais dis-moi? qui de nous deux a du génie?...

Folial : Vous êtes grand acteur.

Le Roi : Grands acteurs sommes-nous! Assez la farce est finie. Reprenons notre identité.[253]

Le jeu bascule, le bouffon veut rester roi et garder sa couronne puisqu'il a été aimé de la reine. La reine meurt, le bouffon s'écroule, le roi récupère ses ornements et ordonne au bourreau d'étrangler son fou.

La distinction entre le rôle du bouffon et celui du roi est confuse. Dans cette pièce, elle n'est plus focalisée sur l'opposition folie-sagesse, mais sur les rôles dans leur ensemble.

Au niveau du jeu, l'inversion est opérée par les personnages eux-mêmes

---

[252]DE GHELDERODE M., *op.cit*, p.24.

[253]DE GHELDERODE M., *op.cit.*, p.27.

lors de l'échange des rôles. Confusion des limites entre la comédie et la tragédie, le jeu inventé par le roi prend les allures d'une vengeance sur le bouffon qui a pris sa place dans le coeur de la reine.

Au niveau des faits, il s'est produit également une inversion des rôles, puisque le bouffon s'est comporté comme le mari de la reine et le roi, quant à lui, se révèle être meilleur comédien que son fou. Le roi punit donc Folial pour avoir transgressé les limites de son rôle et d'avoir voulu prendre le sien. En effet, à la fin de la pièce, le fou veut s'emparer du trône.

Dans cet extrait, les définitions propres aux rôles de roi et de fou ont été remises en question. Mais le thème qui ressort est celui de l'inversion, plus exactement de l'inversion ratée, puisque ici, comme dans le carnaval de Romans, l'inversion n'étant plus symbolique mais réelle, débouche sur la tragédie. Le jeu et le rire sont mêlés à la critique et à la vengeance. Le bouffon utilise l'ambiguïté propre à son langage pour transgresser les limites du cadre dans lequel il évolue, il cherche à prendre la place du roi. Ce dernier a utilisé la particularité "bouffonne" de l'inversion, pour se venger, tout comme les riches à Romans ont eu recours aux symboles carnavalesques pour répondre au peuple. L'ambiguïté du langage a déteint sur les rôles assignés à chacun et a créé l'ambiguité dans la relation fou-roi.

Dans *Escurial*, le bouffon-acteur ne s'est pas maintenu à l'intérieur des limites de son cadre. Il s'est produit, comme à Romans, une "sous-modalisation" parce que le jeu a dégénéré en événement tragique. L'acteur-Folial et l'acteur-roi ont échangé leurs rôles non seulement au niveau du jeu, mais également au niveau des faits. Tous deux ont quitté le cadre "ludique" de la comédie pour celui "réel" de la tragédie.

2.4. CONCLUSION

L'étude des manifestations comiques du Moyen Age et de la Renaissance, a insisté sur l'importance de la bouffonnerie et du phénomène d'inversion qui s'exprimait chez le peuple, lors de la fête des Fous et du carnaval, mais aussi

dans l'entourage du roi à travers le personnage du bouffon.

Un examen détaillé de ces formes comiques alliant le grotesque, la parodie et la satire, a montré leur caractère ambigu. Ce mélange aigre-doux de comique et de critique politique a engendré dans le chef des autorités de l'époque des sentiments ambivalents. Suscitant la fascination chez les uns ou provoquant un sentiment de rejet chez les autres, inspirant un mélange d'amour et de haine (dans la relation entre le roi et le bouffon), ces formes comiques ont toujours généré une certaine crainte chez les puissants, qui y ont vu la possibilité d'une remise en question de la division de la société en classes dominantes et classes dominées. En effet, l'ambiguïté du langage (oral et visuel) a déteint sur les personnages (les acteurs du carnaval et le bouffon), voire sur le cadre dans lequel le discours comique prenait place.

Interpréter le comique carnavalesque et celui du bouffon comme une valve de sécurité est, à mon sens, une erreur parce que cet argument, comme je l'ai souligné plus haut, ne tient pas compte des débordements de cadre. Ils ne peuvent pas plus être considérés comme étant porteurs de changements sociaux[254] parce que leur impulsion est avant tout comique.

La naissance de ces deux genres et leur pérennité ne peuvent s'expliquer par une quelconque utilité socio-politique - qu'elle soit de contrôle ou de résistance sociale - mais par l'attrait de l'être humain pour le comique, la joie et la folie, c'est-à-dire pour le désordre et l'irrationnel.

Au cours de ce chapitre, nous avons constaté également que, dans certaines circonstances, le comique n'est plus toléré et peut déboucher sur le tragique, qu'il s'agisse d'un événement collectif comme le carnaval, ou d'un personnage individuel tel que le bouffon. L'existence du comique est vulnérabilisée lorsque l'ambiguïté d'un discours déteint sur la situation "réelle" et déborde du cadre dans lequel il s'inscrit. Il est alors perçu comme une menace pour ceux qui contrôle ou profite de ce cadre. Ainsi dans le *Roi Lear* de

---

[254]La cause des changements sociaux doit être cherchée dans d'autres phénomènes comme le mécontentement populaire, l'injustice sociale, etc.

Shakespeare, le comique ambigu du fou remet en question l'image de la sagesse incarné par le roi et par conséquent la pertinence du cadre politique. Dans *Escurial*, le bouffon franchit les limites du cadre ludique, vulnérabilisant le cadre "sérieux", et remet en cause son garant : le roi. A Romans, par l'ambiguïté de ses expressions comiques (discours, danses, chants, etc.), le peuple a vulnérabilisé la définition du cadre ludique dans lequel il intéragissait et, par conséquent celle du cadre "sérieux". Ce faisant, le peuple a mis en péril le pouvoir de ceux qui le contrôlèrent (les classes dominantes). Si dans *le Roi Lear* le bouffon n'a pas été mis en péril parce que le roi était fou et avait déjà perdu son pouvoir, en revanche dans *Escurial* et à Romans, l'ambiguïté a débouché sur la tragédie, parce que ceux qui contrôlaient le cadre sérieux et celui du jeu ont voulu en reprendre le contrôle.

CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE

A l'issue de la première partie, nous avions conclu que toutes les formes comiques recourent aux messages ambigus, à double ou à multiples sens, et que leurs expressions provoquent sur le public, à des degrés divers, des sentiments ambivalents. L'humour joue sur les limites de la forme, du sens et des valeurs des énoncés qu'il met en jeu. Ces constatations se sont confirmées tout au long de cette deuxième partie.

Au terme du premier chapitre nous sommes arrivés à la conclusion que sur le plan sociologique, l'humour résiste à toute interprétation univoque. A titre d'exemple, nous avons vu que les théories sur l'humour ethnique sont sujettes à des contre-arguments.

L'étude des fêtes populaires du Moyen Age et de la Renaissance, et du rôle joué par le bouffon a illustré le caractère profondément ambigu du comique, tant dans ses modes d'expression, que dans ses effets sur une entité socio-politique donnée. En effet, leur côté plutôt "conservateur" ou "révolutionnaire"- par la transgression et la distance au rôle - fut toujours mêlé à une volonté profondément comique et ludique. Le problème de l'interprétation sociologique s'est à nouveau posé puisque nous avons dû rejeter l'interprétation fonctionnaliste du phénomène. Cela ne signifie pas que nous ne pouvons pas considérer ce phénomène en termes sociologiques, mais que nous devons l'aborder sous un angle différent et se demander dans quelle mesure une expression comique déterminée est tolérée par un groupe ou une société donnés.

Cette deuxième partie nous a permis de dégager une conclusion que de prime abord nous ne soupçonnions pas, à savoir le seuil de tolérance vis-à-vis du comique et de l'ambiguïté qu'il véhicule. On réalise ainsi que l'humour est en situation de vulnérabilité, non seulement quand il transgresse les règles du langage, mais également les limites du cadre de l'interaction, des rôles et des statuts. Dans une telle situation, les personnes qui en font usage sont perçues comme une menace et se heurtent à des situations d'hostilité. Leur existence est

mise en péril par ceux qui ne la tolèrent plus.

Reprenons les points principaux qui vont nous mener à la troisième partie de notre travail. Nous avons sommes partis de l'hypothèse suivante : l'humour crée son effet par l'ambiguïté de ses messages et pose dès lors le problème de son décodage. A celui-ci s'ajoute le système de valeur du récepteur, rendant l'interprétation du comique complexe et ambivalente en raison de la multiplicité des sentiments - parfois contradictoires - qu'il engendre. La diversité des interprétations d'une forme comique a été mise en évidence lorsque l'on a abordé l'humour ethnique et sexuel. En raison du problème propre à son interprétation (l'humour renforce-t-il oui ou non une structure sociale donnée?), l'humour ne peut être perçu ni comme une force conservatrice, ni comme une forme concrète de résistance. L'humour à caractère politique présente une volonté de distance par rapport à un rôle ou à une norme sociale particulière, mais cette remise question n'est généralement que temporaire et symbolique, et ne remet pas en cause les structures sociales.

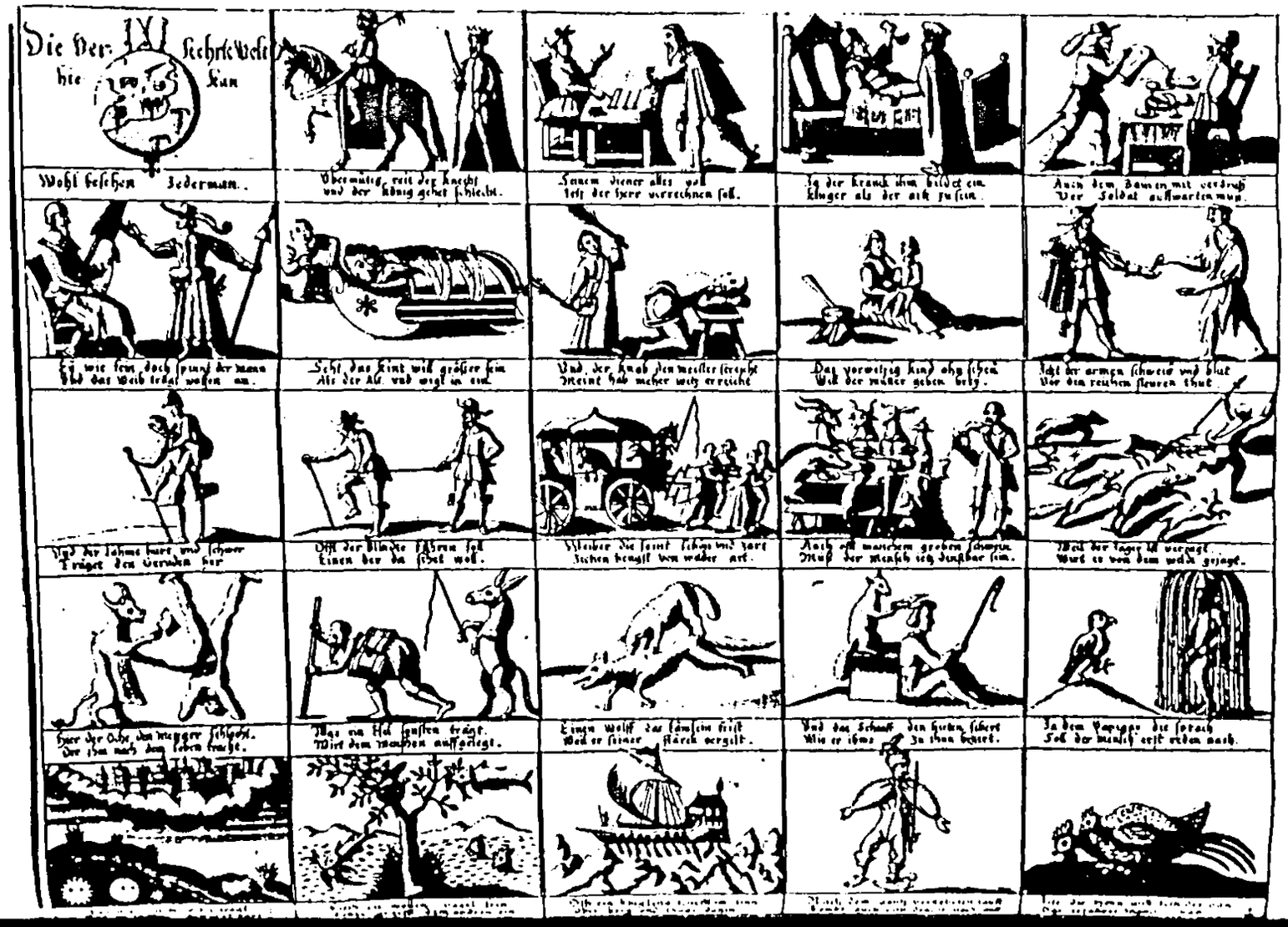
Par l'étude des fêtes du Moyen Age et de la Renaissance et du bouffon du roi, tous deux s'inscrivant dans un cadre ludique, nous avons mis en évidence le problème de la tolérance vis-à-vis du comique. Nous avons ainsi constaté que le comique pose problème quand le désordre qu'il occasionne ne se produit plus au niveau symbolique (c'est-à-dire dans un cadre limité dans le temps et dans l'espace), mais lorsqu'il est susceptible de vulnérabiliser, voire de rompre, le cadre dans lequel il prend place. En effet, le cadre ludique de Romans a "explosé" et s'est modalisé en situation tragique. Dès lors, l'humour n'est plus toléré quand le désordre qu'il instaure a des répercussions dans le temps et dans l'espace (quand le désordre se propage au-delà des limites du cadre dans lequel le comique s'inscrit).

Dans la partie qui suit, je reprendrai tous les éléments que j'ai introduits et approfondis jusqu'à présent. A partir de deux cas réels, je reparlerai des énoncés et formes comiques, ainsi que des techniques qui leurs sont propres.

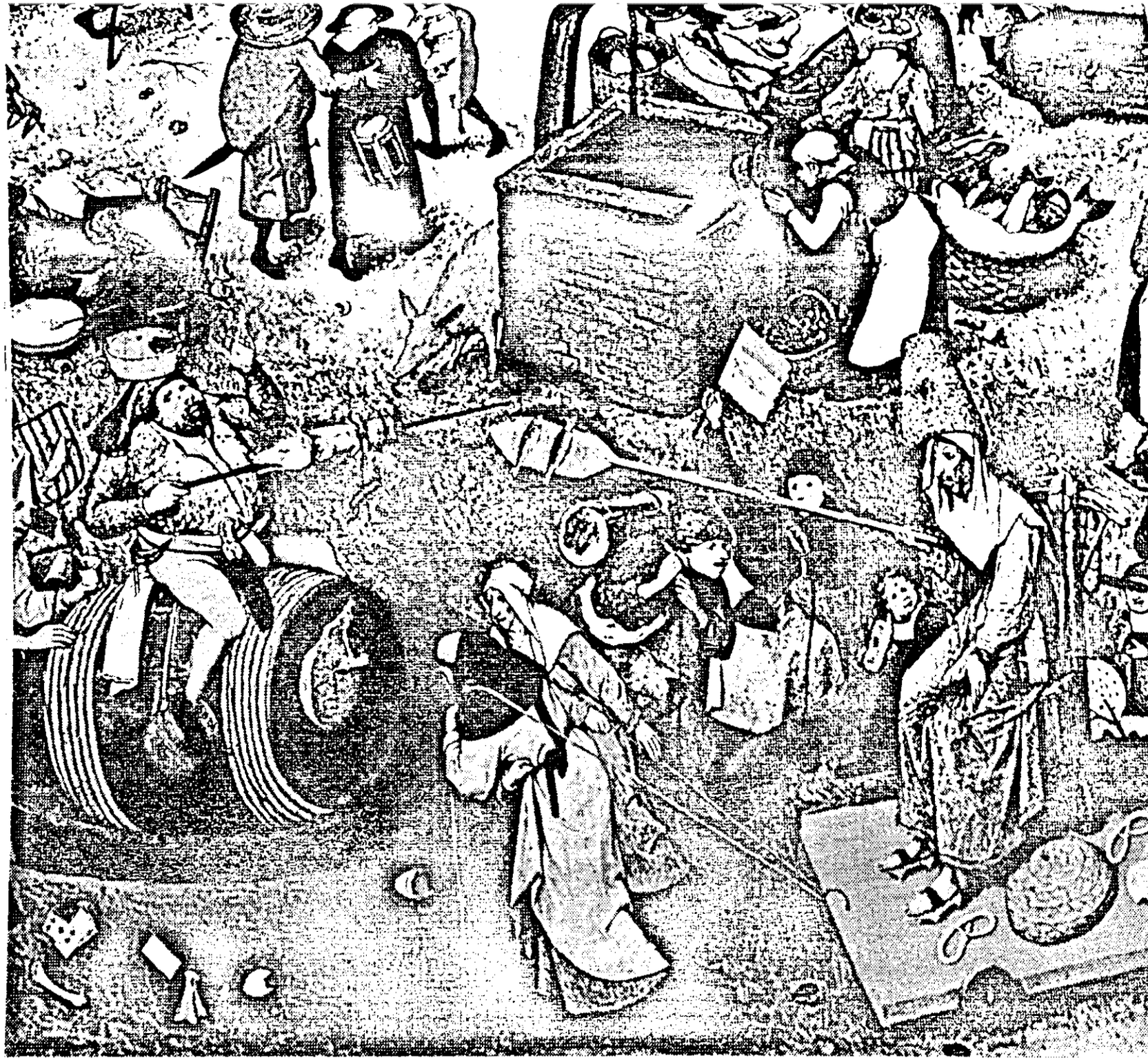
Nous verrons également par une analyse détaillée des faits, l'intolérance qui s'est manifestée à l'égard d'une manifestation comique. Ici la confusion se fera entre le cadre théâtral (que l'on peut considéré comme un cas particulier de cadre ludique) et le cadre "réel" ou "sérieux". Nous tiendrons compte des acteurs et du contexte dont il est question afin de fournir une analyse sociologique de l'humour qui s'y manifeste. Ces deux cas, nous le verrons, mettent en présence une situation humoristique qui a transgressé les limites de son cadre. Nous découvrirons le sort qui est advenu aux deux comédiens qui ont manipulé l'humour dans toutes ses richesses et sa complexité.

ANNEXE

(2)



'In world upside down', David Kunzle, P80



TROISIEME PARTIE : ETUDES DE CAS

TROISIEME PARTIE : ETUDES DE CAS

INTRODUCTION

A ce stade, nous avons abordé l'ambiguïté de l'humour au niveau du langage et des rôles. Le débat sociologique s'est avéré, confus lui aussi, puisque nous avions conclu qu'on ne pouvait pas considérer l'humour en termes univoques. L'humour ne peut, en effet, être envisagé totalement comme un moyen de cohésion sociale : par le rejet de l'*out-group* par exemple, ni entièrement comme une forme de résistance sociale. A degrés variables, il présente ces deux éléments. Dès lors, envisageons l'humour comme un phénomène qui génère le désordre - sur une échelle de temps qui peut varier - dans l'esprit des rieurs[255] et au niveau d'une structure sociale définie.

Il s'est posé, dans le chapitre précédent, un problème supplémentaire, à savoir celui du seuil de tolérance vis-à-vis de l'humour. Nous avons conclu que le comique provoque des sentiments ambivalents : la satire en fut un exemple significatif. Ces sentiments ambivalents peuvent pencher dans certaines situations vers l'hostilité. Plus précisément, quand l'ambiguïté n'est plus limitée au langage, mais déteint sur le comédien[256], voire même sur le cadre dans lequel s'inscrit son discours. La raison de cette intolérance doit être recherchée dans la remise en question des limites structurant la situation, c'est-à-dire celles qui se rapportent au cadre dans lequel se manifeste l'événement comique.

Cette partie est consacrée à deux études de cas : au travail de deux

---

[255]J'utilise le terme "rieurs" par simplification, il ne s'agit pas nécessairement des gens qui rient, mais ceux qui ont perçu et donc compris le comique.

[256]Je parle de comédien plutôt que de comédienne parce que dans le chapitre sur le bouffon, il a surtout été question d'homme. Mathurine, qui entra au service d'Henri III, fut une exception. Dans les études de cas qui suivent, il est à nouveau question de comiques masculins. Mon choix s'est porté sur eux, parce qu'il n'existait pas - pour les cas de censure dont je parlerai - d'équivalent féminin.

humoristes dans un contexte défini. Le premier est Lenny Bruce, comique américain de night-club des années cinquante et soixante. Nous étudierons à travers quelques uns de ses sketches, son humour teinté fortement de satire socio-politique. Ensuite, les problèmes occasionnés par son langage et son humour, et la manière dont il fut éjecté de la scène et de la société par les autorités de l'époque. Le deuxième comédien, Coluche, fut un des comiques français les plus célèbres de sa génération. Nous analyserons un fait particulier de sa carrière : sa candidature "bouffonne" à la présidence de la République de 1981.

Pourquoi ce choix?

D'abord pour la richesse de leur humour. En effet, leur talent fut apprécié par un large public. Ils maniaient avec brio, la parodie, la satire, les mots d'esprit, les jeux de mots, etc. Leurs créations illustrent dans leur complexité les éléments théoriques que nous avons développés, c'est-à-dire les techniques et les particularités du comique. Ils ont manipulé l'ambiguïté du langage et ont transgressé ses règles, celles de l'interaction ainsi que les limites établies entre le monde du spectacle et de la réalité.

Coluche et Lenny Bruce, c'est évident, ne furent pas les seuls à posséder un tel talent, mais peu de comiques - après la seconde guerre mondiale - ont occasionné de la part des détenteurs de l'ordre, un tel acharnement hostile. Nous pouvons les considérer comme des cas typiques, dans la mesure où les autorités ont cherché à les censurer ou à les éliminer de la scène publique.

Si les deux artistes n'étaient pas clairement engagés politiquement[257], leur discours impliquait de nombreuses références à la politique et à tout ce qui se rapportait aux structures du pouvoir. En effet, Lenny insérait régulièrement dans ses sketches, des critiques acerbes vis-à-vis de la situation sociale et ethnique des Etats-Unis et se moquait violemment des institutions religieuses. Coluche, par la parodie, tenta d'ôter à l'institution de la présidence de la République toute

[257]Contrairement à Dario Fo en Italie par exemple, qui tout en ayant été censuré et interdit de jouer à la télévision et dans les théâtres d'Etat, a clairement exprimé son adhésion au parti communiste italien.

crédibilité. Tous les témoins de leur humour affirmèrent qu'ils allèrent "très loin". Lenny proférait un discours qui dépassait les "normes" du cadre propre à la scène de cabaret. Coluche enjamba la frontière entre la scène de théâtre et le monde "réel" de la politique. Ces débordements expliquent partiellement la raison pour laquelle les garants de l'ordre ne les ont plus tolérés.

D'autre part, le degré d'hostilité s'est amplifié à mesure de leur succès et donc de leur impact. Celui de Bruce était indirect dans le sens où son public était restreint au night-club, mais sa réputation atteignit aussi bien les stars de théâtre et de cinéma, que des intellectuels renommés. Son passage laissa des traces dans l'histoire du cabaret américain[258]. Coluche et ses 16% d'intentions de vote, montra que son geste n'était pas marginal, et qu'on ne pouvait plus faire l'impasse sur sa démarche. Ses slogans parodiques ont retenti dans tous les milieux français de l'époque.

Leur singularité est d'avoir poussé l'ambiguïté à un point extrême, incluant en elle la définition du cadre dans lequel elle se manifestait[259].

A l'issue la deuxième partie, le problème du cadre dans lequel se déroule une manifestation humoristique s'est posé. La présente partie montre comment l'humour affaiblit les limites d'un cadre particulier, le rend vulnérable et peut remettre en question sa définition.

Les cadres de l'expérience

Avant de nous lancer dans le vif du sujet, retournons à la théorie des cadres de Goffman introduite dans le chapitre précédent. Il était question alors du problème de la confusion entre cadre ludique et cadre "réel". Insistons à présent sur la différence entre cadre théâtral et celui de la vie courante.

---

[258]Aujourd'hui, sa personnalité et son humour influencent encore des jeunes comiques américains.

[259]Nous parlons en effet de cadre puisque nous analysons leur humour dans un contexte défini. Goffman, rappelons-le a défini la notion de cadre comme un principe d'organisation qui structure les événements et qui correspondent à la manière dont l'activité est organisée.

La vie courante et le théâtre, souligne Goffman, possèdent différents cadres d'expérience. Dans la vie quotidienne, lorsque deux personnes bavardent, elles essayent de ne pas mettre en péril leur relation. Elles cherchent donc à écarter les sujets de désaccord et abordent des propos qui ne portent pas à conséquence. Au théâtre en revanche, le bavardage anodin possède une importance considérable. Ce qui s'y produit n'est jamais gratuit. Il y a d'une part le comédien ou l'acteur individuel, et d'autre part le rôle qu'il incarne sur scène. Nous devons distinguer, soutient Goffman, le rôle du théâtre de celui de la vie ordinaire. En effet, lorsqu'un acteur incarne le rôle d'Hamlet par exemple, ce que dit Hamlet n'a rien de réel, tandis que celui du plombier qui répare une fuite, l'est. Le premier est mis en scène, alors que le deuxième est effectif. Le plombier possède une identité réelle, alors que le comédien, lorsqu'il incarne Hamlet, présente une identité fictive. La distinction entre le réel et le fictif peut néanmoins être brouillée quand le rôle théâtral et la personne se confondent. Quand l'acteur ou l'actrice vient de jouer une scène, il se produit toujours un dédoublement - plus ou moins fort - puisqu'il/elle devient un autre soi, à la fois comédien/ne et personnage mis en scène. Ce dédoublement rôle-personnage est parfois tellement confus qu'on ne parvient plus à les départager[260].

La personnalité du spectateur, elle aussi, se modifie pour un moment. Participant par procuration, il vibre aux côtés des personnages et se donne au spectacle. Il entre dans l'univers du dramaturge, participe à des situations auxquelles lui-même ne participerait probablement pas. Ce rôle de spectateur de théâtre, est défini par Goffman de *onlooker*[261]. Les limites spatiales de la scène séparent nettement et arbitrairement le monde réel de celui du spectacle et la fiction théâtrale s'arrête lorsque démarrent les applaudissements du public. Ainsi le cadre théâtral est limité dans le temps (début et fin du spectacle) et dans l'espace (la scène d'un théâtre, ou de manière plus générale un espace ludique).

---

[260]Nous avons vu dans le chapitre précédent que le personnage du bouffon illustrait cette problématique.

[261]GOFFMAN E., *Les cadres de l'expérience, op.cit.*, p.138.

Ambiguïtés

Comme nous l'avons constaté précédemment, une apparence quelconque (un événement, un spectacle par exemple) n'a pas le même sens selon les circonstances. Le contexte permet généralement d'écarter les interprétations erronées. Mais il existe parfois des ambiguïtés et des doutes par rapport à la définition d'une situation. L'ambiguïté se traduit par un sentiment d'incertitude et d'hésitation. Par exemple, nous ne comprenons pas ce qui se passe, ou encore nous sommes confrontés à deux alternatives qui nous laissent perplexes. Certaines ambiguïtés touchent plus particulièrement des cadres primaires, comme dans le cas où nous ne parvenons pas à identifier un bruit. Ce genre d'ambiguïté est en général de courte durée et doit être résolu le plus vite possible. La manière d'interpréter les événements peut être, elle aussi, ambiguë et dès lors induire des erreurs et des conflits de cadre. Quand le récepteur ne parvient pas à identifier correctement la situation, il peut se produire une erreur de cadrage.

Comme toute activité possède sa propre logique structurelle, si un engagement est fondé sur un cadrage erroné ou sur une erreur de cadrage, nous avons un rapport inadéquat aux événements. Le fait de commettre une telle erreur peut avoir pour conséquence de rompre le cadre. Ainsi, s'opère une rupture de cadre quand nous ne parvenons plus à maîtriser le cadre dans lequel nous évoluons.

Parmi ces confusions, nous devons considérer les erreurs de **mode** dont nous avons déjà parlé dans la partie précédente.

Ce genre d'erreur apparait lorsque la croyance que nous avons d'une situation est fausse. Nous pensons qu'il s'agit d'une plaisanterie, alors que l'événement est tragique : c'est un cas de **sur-modalisation**, parce qu'il se produit une distance trop grande par rapport à la réalité. Dans le monde du spectacle, pour citer un exemple, nous devons adopter un minimum d'implication et respecter un certain sérieux pour apprécier une pièce théâtre qui se veut tragique. Les spectateurs peuvent rire ou pleurer sans rompre le cadre, si l'expression de ces émotions est en rapport avec le spectacle mis en scène.

Au contraire, nous avons vu que lorsque l'on pense que l'événement est

sérieux, et qu'il ne s'agit que d'une plaisanterie, on parle de **sous-modalisation**. On essaye de plaisanter et les événements tournent mal, ou les interlocuteurs n'acceptent pas la plaisanterie. L'assistance dans un meeting rompt le cadre, par exemple, quand elle passe de la querelle de mots à une prise de main dégénérant en bagarre. Ou encore pour citer un autre exemple, lorsque des comédiens sont tellement pris pas leur personnage, qu'ils quittent le mode du théâtre pour le mode réel. Ce type de rupture prend place quand la frontière entre l'aire scénique est l'assistance est rendue vulnérable. De même, dans la vie quotidienne, souligne Goffman, les expressions informelles, argotiques, obscènes, etc., sont tolérées pour une classe d'âge particulière ou entre des locuteurs dont la relation est familière. Lorsque ces limites ne sont plus maintenues, il se produit également une **sous-modalisation**. Dès lors, l'entourage ne sait plus si la vulgarité doit être considérée comme une expression comique, par exemple, ou être appréciée au premier degré. Toute activité sociale est donc susceptible de produire des changements de mode.

Notons également le débordement de cadre qui se produit lorsque les acteurs ne respectent pas les limites de leur cadre. Dans le cas de Romans, les limites du cadre ludique et du cadre "réel" ont été transgressées par les acteurs qui ont participé au carnaval. Mais, comme le souligne Goffman, les limites d'un cadre sont capables de se modifier sur un lapse de temps plus ou moins long.

En résumé, tout cadre possède ses propres règles, et les comportements qui n'y répondent pas rompent le cadre. Ainsi, par exemple on s'attend à ce qu'un acteur sur scène ait un minimum le sens de l'humour, parce que c'est un cadre qui réclame une certaine légèreté et nous ne comprendrons pas, par exemple, s'il s'offense du rire des spectateurs.

La rupture d'un cadre implique donc un changement de mode, et le passage d'un cadre à un autre engendre une désorganisation interactionnelle. Lorsque nous expérimentons une rupture de cadre, la nature de nos croyances et de nos engagements se trouve bouleversée. Quand une rupture de cadre est problématique, soutient Goffman, l'ensemble des engagements antérieurs

s'effondrent et provoquent un changement dramatique dans notre manière d'expérimenter une situation. Ces ruptures, remarque Goffman, ne présentent pas de problème tant qu'elles restent mineures et tant qu'elles ne remettent pas en question la continuité et l'existence des cadres établis. Dès lors, les actes hors cadres sont autorisés dans la mesure où ils restent dans le champ de distraction du cadre. En effet, nous pouvons blaguer entre amis lors d'une soirée guindée tout en respectant la définition de la situation. Le cinéma transgresse son cadre théâtral lorsque, par exemple, les personnages du film commente l'apparition "personnelle" d'une vedette en l'appelant par son vrai nom. Il est donc possible de décontenancer ou discréditer l'adversaire en transgressant les règles de cadrage qu'il cherche à maintenir. Dès lors, la continuité et l'ordre des interactions sont mise en question. Ce n'est pas, insiste Goffman, l'ampleur du choc qui importe, mais la pertinence de la menace sur le cadre.

Clarifier le cadre

Il existe différentes manières d'éclaircir un cadre, notamment par des justifications et des explications qui clarifient la situation.

Par **cadre épuré**, Goffman signifie que la relation au cadre - par exemple des personnes qui participent à une activité - est limpide. Un cadre est clair, quand les participants entrevoient de manière correcte ce qui se passe, mais envisage également de manière exacte le point de vue des autres.

Les chapitres qui suivent font en quelques sorte la synthèse des éléments théoriques précédents. Nous analyserons les formes comiques de chacun de ces comédiens, c'est-à-dire la multiplicité interprétative qu'ils ont occasionnée et l'ambivalence des sentiments qu'elles ont provoquée sur le public (ou de manière plus générale sur les acteurs en présence). Ils ont rendu vulnérables les définitions et les limites du cadre théâtral et par conséquent celles du cadre "réel". Leur travail illustre de manière évidente les diverses lectures engendrées par une expression comique.

Nous analyserons en détail les problèmes que suscita le travail des deux comédiens. En effet, ce qui rend les cas de Bruce et Coluche singuliers, c'est

l'intolérance qui s'est exprimée à l'égard de leur humour et les efforts mis en oeuvre pour les censurer. Dès lors, diverses questions seront posées dans cette partie, auxquelles je tâcherai de répondre. Pourquoi les détenteurs de l'ordre dominant ont-ils censurer les deux comédiens? Pourquoi ont-ils été éliminés, alors que tous les deux étaient protégés - selon des principes démocratiques - par la liberté d'expression?

A. LENNY BRUCE

Introduction

L'étude de cas consacrée à Lenny Bruce permet de découvrir un comique américain dont le style a marqué une génération d'artistes et d'intellectuels. Son influence est encore présente de nos jours, notamment parmi les humoristes new-yorkais. Par le biais de l'humour, il a exploité la richesse du langage et son ambiguïté. Lenny a associé un discours politique engagé, aux techniques du comique telles que l'exagération, la contradiction et l'ironie. Son talent est d'avoir maintenu, tout au long de sa carrière, cette association et l'ambiguïté qui en découle. Le comédien a mêlé la critique sociale au divertissement et a tourné en dérision le discours "sérieux", reconnu par les autorités politiques et morales. Son travail a engendré des réactions ambivalentes, partagées, selon les publics, entre l'émerveillement, le malaise et l'hostilité. Bruce, nous le verrons, a bousculé une partie de la société américaine vers la fin des années cinquante et le début des années soixante. S'il a gagné l'appui des milieux artistiques et intellectuels, il s'est attiré les foudres des milieux (bien pensants) conservateurs et religieux. La satire drôle et cruelle qu'il a faite de sa société lui a coûté la carrière et, dans une certaine mesure, la vie.

Le présent cas insistera dès lors sur l'intolérance vis-à-vis d'un comique dont la singularité est d'avoir utilisé un discours politique critique dans le cadre du show-business. Lenny pensait que l'humour lui permettrait de parler de tout, de lever les tabous et de se moquer des personnages les plus sacrés. Cette étude montrera qu'il n'en était rien. Si le recourt au langage ambigu semble offrir une plus grande liberté dans l'expression de certaines idées, il subsiste un seuil de tolérance à ne pas franchir. Les difficultés que Bruce a rencontrées proviennent d'un rejet de cette ambiguïté et plus précisément du mélange critique et comique[262]. Il toucha de manière positive et négative, son public au plus profond

---

[262]L'intolérance vis-à-vis de la satire n'est pas un fait nouveau, Jonathan Swift en a souffert dans le passé.

de lui-même. Lenny connut ses premiers problèmes judiciaires quand il acquit une certaine notoriété parmi les artistes et les intellectuels.

Les propos politiques de Lenny Bruce, mêlés au comique, ont dépassé le cadre de la comédie et l'ont vulnérabilisé. Son discours n'a pas respecté les limites d'un spectacle telles qu'elles étaient définies à l'époque. La limite entre le réel et le fictif fut elle aussi brouillée, puisque ses propos furent à la fois perçus comme étant du ressort de la comédie et à la fois comme étant réels.

L'analyse qui suit confirmera l'idée selon laquelle l'étude des formes comiques n'est pas superficielle, et nous verrons que le cas de Bruce est sérieux, triste et tragique. Son histoire est quasi unique dans le monde de la comédie de l'après-guerre, non pas pour avoir utilisé une satire mordante et un vocabulaire enrobé de mots crus, mais pour les tourments judiciaires dont il a été victime.

Dans un premier temps, il s'agira de cerner l'humour de Bruce à travers des écrits : des articles de journaux, des magazines et des revues spécialisées, des témoignages et surtout par l'analyse d'un échantillon de son travail.

Nous étudierons ensuite l'impact de son oeuvre. Celle-ci engendra des émotions positives mais suscita également des réactions négatives. Nous chercherons à comprendre pourquoi une frange de la société américaine l'a condamné. Nous nous pencherons en particulier sur le procès de New York qui s'est déroulé en 1964. Il s'agira de déterminer si Lenny a été condamné pour obscénité, explication avancée par les personnes qui l'ont accusé et jugé ou, comme le prétendent ses partisans, pour avoir critiqué la société américaine des années cinquante. Nous déterminerons si les autorités ont censuré Bruce conformément à la législation en vigueur, alors que celui-ci était protégé par un article de la constitution américaine, qui consacre la liberté d'expression.

CHAPITRE 1 : L'HUMOUR DE LENNY BRUCE

A l'abord de ce chapitre, je voudrais, entre autre, présenter une revue des articles de presse relatifs à Lenny Bruce. Nous noterons que ce qui est dit sur l'artiste est certes critique, mais dans une large mesure, positif. Je n'ai, en effet, pas trouvé de commentaire purement négatif sur le comédien, si ce n'est dans le cadre de son procès, qui fera l'objet d'un autre chapitre. Lenny Bruce étant mort depuis trente ans, les articles de presse, les livres et les témoignages - il existe très peu de documents visuels à son sujet -, constituent des sources indispensables pour cerner sa personnalité et son humour. Je présenterai ensuite, quelques sketches sélectionnés que j'analyserai.

1.1. Petite note biographique[263] :

Lenny est né à Long Island, New York, en 1925 sous le nom de Leonard Schneider, fils de parents juifs immigrés, Mickey et Saddie Schneider, cette dernière étant connue sous le nom de Sally Marr. Alors que Lenny était âgé de huit ans, ses parents divorcèrent. Même s'il vécut jusqu'à l'âge de 16 ans avec son père, il resta toute sa vie très proche de sa mère. A 16 ans, il quitta l'école pour travailler dans une ferme à Long Island. Il s'engagea ensuite dans la marine et y resta durant trois ans. Après la guerre, Bruce commença sa carrière de comédien de cabaret et affina son style. En 1951, il rencontra Honey Harlowe, une strip-teaseuse, qui devint sa femme. Quelques années plus tard, ils eurent une fille, Kitty. Entre les problèmes conjugaux et la drogue, Lenny devint, à la fin des années cinquante, un des plus grands comiques de night-club des Etats-Unis.

Au début des années soixante commencèrent ses problèmes avec la justice. Accusé de posséder de la drogue et d'utiliser un vocabulaire obscène, les

---

[263]Voir GOLDMAN A., *Lady and Gentlemen Lenny Bruce!!*, New York, Penguin Books, 1974.

persécutions ne cessèrent plus, pour culminer au grand procès de New York en 1964. Ne pouvant plus exercer son art, ruiné et abîmé par les drogues, Lenny succomba au mois d'août 1966 à Los Angeles. Malgré l'annonce de la police attribuant sa mort à une overdose de stupéfiants, les analyses médicales n'ont jamais pu déterminer la cause exacte de son décès.

1.2. Lenny perçu par la presse

En 1959, pour la première fois le *New York Times*[264] consacre à Lenny Bruce un écrit, dans lequel il est qualifié d'observateur à la fois drôle et effrayant de la réalité sociale et politique. Dans cet article, il est précisé que son sens de l'indignation le range dans la catégorie des grands satiristes des années cinquante et soixante. "On m'accuse de mauvais goût", affirme Bruce, "mais les personnes qui me condamnent sont celles qui mangent dans des restaurants où on se réserve le droit de refuser n'importe qui". Bruce moraliste est un comédien controversé. Dans le *Saturday Review*[265], il est décrit comme un satiriste dévastateur. "Rien n'est trop sacré pour lui", affirme le journaliste, "il dit absolument tout". Il cite l'anecdote de Bruce mettant en scène un pilote d'avion négligé, se présentant pour son prochain vol après avoir passé deux heures à boire au bar de l'aéroport ("*he is afraid of heights, you see*[266]"), et ensuite il expose tous les commentaires amers que l'on peut avoir contre les compagnies aériennes qui ne respectent pas les horaires. Cet écrit mentionne également le sketch racontant comment Hitler a été découvert par une agence de comédiens, cherchant une personne pour incarner un dictateur.

Albert Goldman souligne dans *Commentary*[267], que le comédien est qualifié par certains - dont des critiques renommés - d'obscène et malsain, tandis

---

[264]*New York Times*, 3 mai 1959, section VI, p.28.

[265]*Saturday Review*, 24 novembre 1962, p.20.

[266]"Il a peur des hauteurs, vous voyez".

[267]*Commentary*, octobre 1963, pp. 312-317.

que d'autres, en revanche, voient en lui le guérisseur des maux dont souffre la société américaine. Sa particularité, continue Goldman, est d'être courageux, original et de s'attaquer à des sujets aussi sacrés que "la fête des mères", la religion, l'intégration et le racisme. Bruce, souligne Goldman, s'est inspiré, dans ses sketches, des spectacles qu'il produisait, adolescent, dans un groupe de jeunes. Lenny avait l'habitude, durant sa jeunesse, de parodier, avec des copains, les événements de la semaine, chacun laissant libre cours à son imagination. Selon Goldman, son humour est teinté de culture juive new-yorkaise des classes populaires et moyennes. Bien que Bruce n'ait pas eu une éducation juive "classique", l'auteur soutient :

> *"Being jewish meant to Lenny Bruce having a retaliatory force at his disposal (...) That was a great thing for an artist with a very confused sense of identity- and Lenny made the most of it."* [268]

Il exprimait sa haine vis-à-vis de la société mais également à l'égard de ses propres faiblesses, de sa vulgarité, de son incompétence et de son hypocrisie. Bruce, souligne Goldman, est plus qu'un satiriste, c'est un *shaman*[269] exorcisant les démons publics. Le *shaman*, précise-t-il, rend à la fois visibles et publics les systèmes d'imagination symboliques présents dans le psyché de tout adulte dans une société donnée. Bruce n'a jamais insisté sur la politique, continue Goldman, son imagination créatrice lui permettait de créer une variété impressionnante de personnages et de situations comiques. Comme n'importe quel satiriste, il savait que le meilleur moyen d'attaquer la corruption est de l'exposer et de la détruire symboliquement.

> *"Bruce has indeed become the <u>shaman</u>: he has taken on himself the role of exorcising the private fears and submerged fantasies of the public by articulating in comic form the rage and nihilistic savagery hidden*

---

[268]GOLDMAN A., *Ladies and Gentlemen...*, *op.cit.*, pp.87-88.

[269]Cette vision de Bruce que nous dépeint Albert Goldman est partagée par un des anciens amis du comédien, Jonathan Miller. Selon ce dernier, Bruce voulait en quelque sorte purifier son public. Propos recueilli lors d'une interview avec Jonathan Miller, Bruxelles, novembre 1995.

beneath the lid of social inhibition."[270]

Dans *Newsweek*[271], Bruce est qualifié de critique social déroutant, percutant son public dans sa plus grande intimité : sa religion, sa vie sexuelle, sa politique, ses préjugés, etc., en utilisant des techniques de langage et de comportement. De son oeil critique, il regarde et commente la manière dont nous vivons.

Lors de sa mort au mois d'août 1966, le *New York Times* confirme que Bruce s'est attaqué à des domaines protégés comme la religion, la maternité, la politique et la loi, le tout enrobé de scatologie. Il est qualifié de "*most relevant of all contemporary social satirists*"[272]. Par son style mordant, Bruce a amusé et choqué son public. Le comédien considérait lui-même la scène de night club comme "*the last frontier of unhibited entertainment*"[273]. Derrière sa verve, nous apprend le journaliste, se cachait un sens moral. En effet, son humour provoquait rarement un rire gras. Certains lui ont pardonné son style un peu cru et l'ont même jugé nécessaire.

"*He even had an unkind word for Smoky the Bear. True Smoky doesn't set forest fires, Mr. Bruce said, but he eats Boy Scouts for their hats.*"[274]

Bruce, continue le journaliste, utilisa un langage vulgaire, presque agressif pour combattre l'hypocrisie de ses contemporains. Le thème majeur de ses sketchs est l'identification du pouvoir avec la corruption.

Goldman[275] encore, après la mort de Lenny, affirma que celui a outrepassé

---

[270]*Commentary, op.cit.*, p.316, souligné dans le texte.

[271]*Newsweek*, 20 juillet 1964, p.76.

[272]"Le plus pertinent des satiristes contemporains."

[273]*New York Times*, 4 août 1966, p. 8
"L'ultime frontière du divertissement libre."

[274]"Il a même été dur avec Smoky l'ourson. En effet, dit-il, Smoky n'éteint pas les feux de forêt, mais mange les scouts pour leurs chapeaux." *New York Times*, 4 avril 1966, p.8.

[275]Goldman A., *Freakshow*, Atheneum, New York, 1967.

les tabous verbaux. Il choquait et utilisait les mots obscènes pour leur effet cathartique. "*Bruce sees art as a means for symbolically revenging frustrated innocence and idealism*".[276]

Le magazine *Nation*[277] a décrit Bruce comme un observateur intelligent, extraordinairement réceptif et très honnête. Il semble, relève l'auteur de l'article, avoir tout absorbé de son environnement. Sans honte, il a révélé la veulerie et la confusion de notre vie urbaine. "*His 'art' was therefore partly a symptom of disease of which we are victims and, in greater part, a curative.*"[278] Son vocabulaire est un mélange du langage de la rue et du jargon du show business.

Le magazine *Rampart*[279] nous apprend que Lenny Bruce s'est attaqué à des mythes américains comme Jackie Kennedy who "*hauled ass*[280]" de la voiture à Dallas pour sauver sa vie, Eleanor Roosevelt qui avait "*the most beautiful tits in the world*"[281], la petite orpheline Annie qui "*tricked with Sandy*"[282], et "*the Lone Ranger who made it with both Tonto and Silver*[283]". Bruce s'est inscrit dans le mouvement culturel révolutionnaire des années soixante et a représenté un apport important pour l'*underground* américain. Il a introduit, souligne le journaliste, le langage juif et les manières des musiciens noirs dans le langage des Blancs par l'introduction de nouveaux mots dans leur vocabulaire.

L'Encyclopédie des humoristes américains[284] inscrit Bruce dans la tradition

---

[276]GOLDMAN A., *op.cit*, p.206.

[277]*Nation*, 17 août 1974, vol 219, p.122.

[278]*op.cit*, p123.
"Son art fut en partie un symptôme de la maladie dont nous sommes victimes et fut, en grande partie, curatif."

[279]*Rampart*, mars 1975, p49.

[280]"traînait son cul".

[281]"les plus beaux nichons du monde."

[282]"couchait avec Sandy".

[283]"Lone Ranger qui l'a fait avec Tonto et Silver".

[284]*Encyclopedia of American Humorists*, Ed by Gall S.,1988, pp.62-65.

de la satire sociale. Bruce y est décrit comme un comédien qui espérait changer la société en la forçant à admettre ses faiblesses. Bruce se serait rapidement rendu compte du pouvoir politique et social du langage, puisque ce dernier forme notre vision du monde et définit ce qui est vrai et moral. On le présente comme quelqu'un qui, à travers l'humour, a montré que la classe moyenne américaine réagissait aux mots plutôt qu'aux idées. En choquant son public par l'usage de certains mots, Bruce voulait démontrer que même si nous les proscrivons parce que nous les trouvons obscènes, nous acceptons par ailleurs le comportement qu'ils décrivent. Par exemple, dans son numéro "*Tits and Ass*", les spectateurs étaient choqués par l'utilisation de ces mots alors que la société américaine approuvait les spectacles de Las Vegas, où il n'était question que de femmes nues. Bruce critiquait également le recours à un langage épuré lorsqu'on s'adresse ou se réfère à des minorités ethniques. C'est pourquoi il parle de "nigger" plutôt que de "blacks"; selon lui, l'utilisation courante du mot "nigger" lui ôte sa connotation péjorative.

Dans le *Village Voice*[285], Nat Hentoff remarque que Bruce a permis à de nombreux comédiens de libérer leur vocabulaire.

> "*Lenny wanted to open the doors, just about all the doors. He had this nutty idea that if people didn't use language to conceal from themselves what they actually do and want to do, life would be a lot more open and flowing. And there'd be a lot more pleasure, even for those to whom the word has only been a word for most of their lives.*"[286]

Dans *Playboy*[287] du mois d'août 1991, le journaliste Joe Morgenstern rappelle que Lenny débuta sa carrière dans les années cinquante, époque de

---

[285]*Village Voice*, 19 février 1991, pp.22-27.

[286] Lenny voulait ouvrir les portes, toutes les portes. Il avait cette idée folle que si les gens n'utilisaient pas le langage pour se cacher à eux-même ce qu'ils faisaient et voulaient faire, la vie aurait été plus ouverte et plus douce. Et il y aurait eu plus de plaisir, même pour ceux pour qui un mot ne fut qu'un mot pour le reste de leur vie.", p.22 .

[287]*Playboy*, août 1991, pp.82, 88, 165-168.

conformisme social et politique. Tout en faisant rire les gens de leur hypocrisie, il s'attira les foudres des policiers et de certains membres de la magistrature. En effet, il fit rire les gens de l'hypocrisie omniprésente mais en même temps convainquit les autorités qu'il représentait un danger pour les valeurs de la communauté.

Nous verrons plus loin les problèmes que Bruce a connus avec la justice.

1.3. Une étude de l'humour de Lenny Bruce

1.3.1. Introduction

Bruce puisait son inspiration humoristique dans la société dans laquelle il évoluait. Il satirisait, entre autres, les normes, la politique, la religion, le sexe et le racisme. Son esprit critique et son don de l'observation particulièrement développés, le rendait capable de déceler avec justesse les ironies et les absurdités des situations qui l'entouraient et sur lesquelles il portait un jugement critique.

Les individus non familiers avec ce genre d'approche, notons-le, furent souvent scandalisés et certains membres du public quittèrent parfois le spectacle. Bruce a détruit délibérément la distance esthétique entre le public et l'acteur, entre l'acte sur scène et la réalité. Bruce se moquait de l'hypocrisie qui l'entourait, sa satire, usant le langage des juifs marginaux, a porté de manière générale sur les dysfonctionnements de la société américaine des années cinquante et soixante. Son humour était le produit du climat des années cinquante. Il nous paraît utile de rappeler les événements caractéristiques de cette période.

<u>Les années 50</u>

Les années cinquante se sont caractérisées par la conformité et la

stabilité[288]. Un consensus conservateur et non critique, dont Eisenhower fut le symbole, émergea au début de la décennie.

Le nombre de personnes joignant l'Eglise augmenta dans des proportions considérables. En 1940, la moitié de la population des Etat-Unis appartenait à une Eglise institutionnalisée contre 63% à la fin des années cinquante[289]. Simultanément, un courant fondamentaliste pris un essor considérable; des évangélistes interprétaient la Bible et cherchaient à conquérir des adeptes. Plusieurs dirigeants religieux fondèrent, en 1953, la croisade chrétienne anticommuniste (*Christian Anticommunist Crusade*) dont le but était, d'une part, de répandre la bonne parole chrétienne et, d'autre part, de critiquer le communisme. Selon Miller et Nowak, malgré l'existence du premier amendement[290], la politique et la religion n'ont jamais été autant mélangées que dans ces années-là. Eisenhower a affirmé lui-même au magazine *Life* : ""*Without God, there could be no American form of government, nor an american way of life*"[291].

Joseph Mac Carthy utilisa le communisme pour évincer ses opposants[292]. Au début de l'année 1950, il prétendit que les "rouges" avaient infesté le ministère des affaires étrangères (*State Department*). Il en profita pour dresser une liste de travailleurs "subversifs". En juin 1950, la Corée du nord communiste envahit la Corée du sud, alliée des Américains. Mac Carthy devint dès lors le porte-parole le plus en vue pour des millions de personnes craignant le communisme. Il accusa des personnalités importantes de manière si ouverte qu'il était cru. Il utilisa de fausses accusations pour discréditer ses adversaires politiques. Mais dès 1954, sa crédibilité commença à s'éteindre. Pendant des

---

[288]MILLER D. and NOWAK M., *The Fifties : The Way We Really Were*, New York, Doubleday Company Inc., 1975.

[289]Voir MILLER D. et NOWAK M., *op.cit*, pp.84-105.

[290]Le premier amendement est un article de la constitution américaine qui garanti la liberté d'expression.

[291]*Life*, 11 avril 1955, p.138.

[292]Voir MILLER D. and NOWAK M., *op.cit.*, chapitre 1.

années, au nom du MacCarthisme, des Américains ont dénoncé leurs voisins; des réalisateurs de cinéma et des écrivains se sont retrouvés sur la liste noire. Ce mouvement fut un moyen pour censurer des livres et intimider les auteurs libéraux et radicaux. Tous ceux qui avaient des opinions impopulaires furent victimes de la phobie anti-rouge. Les homosexuels étaient perçus comme des menaces et considérés comme des malades qu'il fallait soigner. En vertu de la loi, l'homosexualité était considérée comme un crime[293]. Tout fut mis en oeuvre pour supprimer l'homosexualité.

Cette relative quiétude fut interrompue lorsque les Noirs américains s'opposèrent en 1957 au sort qui leur était réservé, à savoir la pauvreté et l'analphabétisme. L'apartheid régnait alors et ils se battaient pour obtenir les mêmes droits que les Blancs.

> *In September 1957, American racism was shockingly unveiled when the school-integration issue reached crisis proportions in Little Rock. Eisenhower, who was not sympathetic to the civil rights movement, reluctantly was forced to send troops in that city to insure compliance with the Supreme Court's 1954 desegregation decision.*[294]

A ce conservatisme ambiant s'opposa la génération *Beat*, dont les figures marquantes furent le célèbre poète Allen Ginsberg (qui organisa plus tard une pétition en faveur de Lenny Bruce) et l'écrivain Jack Kerouac. Vivant à Greenwich Village ou à San Francisco, les "beat" venaient de différents milieux sociaux. Ils militèrent ntamment contre la répression de l'homosexualité et de la drogue[295]. Leur influence sur les jeunes des années soixante fut considérable.

---

[293]MILLER D. and NOWAK M., *op.cit*, p.170.

[294]MILLER D and NOWAK M., *op.cit.*, p16.

[295]Voir MARCUS R., *A Brief History of The United States Since 1945*, New York, St. Martin's Press, 1975.

Lenny était proche des "beat" et apportait sa propre vision des années cinquante. Dans une interview avec le comédien Steven Ben Izrael[296], ce dernier m'a affirmé que Lenny eut un impact considérable sur les autres acteurs de cabaret. Son discours sur la sexualité était très fort :

> ""Si tu fais un film", disait-il, "et tu mets un coussin en dessous des fesses d'une femme pendant que tu fais l'amour, c'est obscène. Si tu fais un film, tu prends le même coussin et tu tues cette femmes en l'étouffant, ça va." C'est simple, mais c'était très profond pour les années cinquante, affirme Steven."[297]

Avant de présenter un échantillon de son travail, je voudrais, en quelques mots, parler de la technique du comédien.

Lenny Bruce utilisait diverses variantes du langage pour produire des effets comiques. Il déformait et ne respectait pas les règles de la langue écrite. Il écrivait ses textes de manière phonétique; ses personnages parlent en argot ou avec différents accents, en opposition avec le langage classique. Il possédait une liberté considérable par rapport au langage et inventait constamment de nouveaux mots. Les accents juifs, noirs, du sud et l'utilisation du yiddish rendent d'ailleurs ses textes peu accessibles pour ceux qui n'ont pas évolué dans le milieu juif new-yorkais.

La forme qu'il utilisait le plus souvent, était la **satire**; en rappel :

> "La satire a ceci de particulier qu'elle ravale au rang de victime, et ce, au niveau du discours seulement, celui qui, dans la réalité, est très souvent en position de force (...) Le regard, commandé par cet esprit particulier, va se doter d'une lentille grossissante et déformante pour explorer le monde; puis le satiriste, ainsi documenté, nous reconstruira

---

[296]Un des acteurs du *Living Theatre*, rencontré à Soho au mois de février 1994.

[297]Témoignage recueilli lors d'une interview à Soho, New York au mois de février 1994.

l'absurde pour mieux le démolir."[298]

Bruce présentait le point de vue de son adversaire - celui de la société bien pensante américaine - comme étant faux et, par caricature, cherchait à le ridiculiser.

En ce qui concerne la technique, je décrirai pour chaque sketch les effets comiques utilisés.

1.3.2. Les sketches:

Mon choix s'est arrêté sur les trois sketches qui suivent parce qu'ils reprennent des thèmes récurrents et chers à Lenny : le racisme, la religion et le mythe américain. J'ai tenu à inclure dans ce choix, *Religion Inc.*, texte long et fort complexe mais qui représente, selon de nombreux témoins, un tournant dans la carrière du satiriste. En effet, il semblerait que c'est après avoir joué ce sketch, que le comédien aurait fait l'objet des premières poursuites judiciaires sérieuses.

Sur le racisme, son sketch le plus célèbre s'intitule "*How Do You Relax Colored People at Parties?*", la version retranscrite est tiré du disque de Lenny Bruce, une version plus longue a été publiée dans *The essential Lenny Bruce*[299].

> *This is the typical white person's concept of how we relax colored people at parties.*
>
> *WHITE : Eh, it's a hell of spread- they really know how to put on a treat, these people.*
> *NEGRO : Yeah, it's very nice.*
> *WHITE: It's beautiful. I didn't get your name.*
> *NEGRO: Miller.*

---

[298]Cité dans JARDON D., *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, De Boeck-Westmael, 1988, pp. 216 et 217.

[299]COHEN J., *The Essential Lenny Bruce*, New York, Ballantine Books, 1967, pp.20-25.

WHITE: Miller, my name is Mr. Anderson.
NEGRO: Nice to meet you.
WHITE: I never saw you around this neighborhood. Uh, you live around here?
NEGRO: Uh, yeah. On the other side.
WHITE: Oh I was wondering about that. [Pause] (rire) *That Joe Louis*[300] *was helluva fighter.*(rires)
NEGRO: Yeah.
WHITE: Helluva man, helluva-there'll never be another Joe Louis. Uh, have ya gotta cigarette on ya?
NEGRO: yeah
WHITE: Uh, oh-the one you're smoking?! Uh, well, I'll put that out for ya, here (rires). *Ya know, I don't know these people too well. Are you familiar with them?*
NEGRO: No, it's uh...
WHITE: I don't know if they're-I think they're Hebes-you're not Jewish, are ya?(rires) *No offense! Some of my best friends are Jews. Have 'em over to the house for dinner. They're alright, uh, you know, some sheenies are not good, but you seem like a white jew to me. Yeah, that Bojangles-Christ, could he tap dance* (rires).
NEGRO: Oh, yeah...
WHITE: You tap dance a little yourself, huh
NEGRO: Right yeah...
WHITE: All you people can tap dance, I guess. (rires) *You people have a natural sense of rhythm. What's that, born right in ya, I guess, huh?* (rires) *Yeah, boy, way I figure it is, no matter what the hell a guy is, if he stays in his place, he's alright* (rires). *That's the way I look at it. That's what's causin' all the trouble in the world-everybody, like, uh, I mean, uh-oh, here's to Joe Louis. Joe Louis was a guy who, the way I figure it, he was a guy just knew when to get in there and get out a of there... that's more than I can say for a lotta you niggers* (rires). *No offence- I had a few on way over here, you know. You're alright; you're a good boy. Uh, did you have anything to eat yet?*
NEGRO: No, I haven't. I'm kinda hungry.
WHITE:....If there is any watermelon left (rires), *uh fried chicken or dice of razors, but uh, I'll see if I can fix you up with somethin'. Uh, I wanna you over da house, but I've got a bit of a problem now, and I don't want you to think I'm out of line, but-I gotta a sister. I hear that you guys-*(rires) *you know, it's my sister, and...Well, I'll put it to you a different way: you woundn't wan'no no Jew doin' it to your sister (rires), wouldja? That's the way I feel about it, ya know? I don't want no coon doin' it to my sister* (rires). *I didn't mean you no offence ya know what I mean?*
NEGRO: Sure.
WHITE: And as far as my sister's concerned, shake hands on you won't

---

[300]Joe Louis était un boxeur noir célèbre.

do it to her.
NEGRO: Yeah.
WHITE: You won't do it to her?
NEGRO: No.
WHITE: I hear you got some perfume you put on, when you-it'll make them do it to you.
NEGRO: No
WHITE: You don't do it? It's not true? There is no perfume you put on for them? They just do it to ya?
NEGRO: No
WHITE: You're awright. Hey, listen-uh, I'd like to have you over to the house, I was tellin'ya, but, uh, wait'll get dark, an', uh, ... (rires)[301]

---

[301]C'est le comportement typique d'une personne qui veut mettre à l'aise des personnes de couleur, lors d'une soirée.

BLANC: Quelle superbe soirée, ils savent bien recevoir, ces gens.
NOIR : Oui, c'est très agréable.
B: C'est superbe. Je n'ai pas bien compris votre nom.
N : Miller
B : Miller, mon nom est M.Anderson.
N : Enchanté.
B : Je ne vous ai jamais vu dans ce quartier. Vous vivez dans le coin?
N : Euh, oui. De l'autre côté.
B : Ah, oui je me disais bien. Ce Joe Louis, quel boxeur.
N : Oui.
B : Quel homme, Dieu il n'y aura plus jamais un autre Joe Louis. Euh, avez-vous une cigarette sur vous.
N : Oui.
B : Oh celle que vous fumez?! Ah, bon, je vais vous l'écraser. Vous savez, je ne connais pas très bien ces personnes. Etes-vous un familier?
N : Non, c'est, heu,...
B : Je ne sais pas s'ils sont - Je crois qu'ils sont youpins - vous n'êtes pas juif, n'est-ce pas? Pas de problème, certains de mes meilleurs amis sont juifs. Je les invite à dîner. Ils sont gentils, euh, vous savez, certains youpins ne sont pas très honnêtes, mais vous semblez être comme un juif blanc pour moi. Ah, ce nègre, mon Dieu il sait danser les claquettes.
N : Oh, oui...
B : Vous dansez les claquettes vous aussi, euh
N : En effet...
B : Vous savez tous danser les claquettes, n'est-ce pas. Vous les nègres, vous avez un sens naturel du rythme. C'est en vous, oui, euh?
En fait, ce n'est pas important de quelle race est un mec, s'il reste à sa place, pas de problème. C'est comme ça que je vois les choses. C'est ça qui provoque tout les problèmes dans le monde- tous ceux comme, euh, enfin, à la santé de Joe Louis. Joe Louis était un mec qui, la manière dont je le vois, c'était un mec qui savait quand il fallait attaquer et se retirer... Il était plus malin que la plupart de vous, les nègres. Ne vous fâchez pas- J'ai bu quelques verres sur la route, vous savez. Vous êtes bien; vous êtes un bon garçon. Oh, avez-vous déjà mangé?
N : Non. J'ai un peu faim.

Dans ce sketch, Bruce présente un américain blanc ordinaire qui veut mettre à l'aise un américain Noir, mais qui gaffe constamment. Cette anecdote s'inscrit dans le genre satirique. La satire, comme nous l'avons vu, vise à corriger des comportements humains ou des situations sociales en les ridiculisant. Dans ce cas, il s'agit de la satire du Blanc raciste qui essaye d'être "*politically correct*" envers un Noir. Cependant dès ses premiers mots, ses préjugés et ses sentiments réels se manifestent.

Bruce met donc en évidence un trait qu'il veut critiquer. Il présente un personnage raciste "typique" et le réduit à une succession de stéréotypes. La personnalité d'Anderson est simplifiée et schématisée à ce caractère. Bruce pousse la caricature du raciste à un point tel que celui-ci perd toute sa crédibilité et tout respect aux yeux des spectateurs. L'alignement des commentaires racistes et, plus particulièrement l'effet "d'exagération", donne au texte sa dimension comique. La destruction symbolique de l'image de ce type de personnage fait naître chez le spectateur la dérision et la critique.

Voyons plus en détail comment les divers effets comiques sont articulés.

B : Je vais voir s'il reste de la pastèque, euh du poulet frit, je vais voir si je peux vous arranger quelque chose. Euh, j'aimerais que vous veniez chez moi, mais j'ai un petit problème, et je ne veux pas que vous pensiez que je sois vieux jeu, mais - j'ai une soeur. J'ai entendu que vous les Noirs- vous savez, c'est ma soeur, et... Bon, je vous le dis autrement: vous n'aimeriez pas qu'un juif le fasse avec votre soeur. N'est-ce pas? C'est comme ça que je le sens? Je ne veux pas qu'un nègre le fasse avec ma soeur. Je ne veux pas vous heurter, vous voyez ce que je veux dire?
N : Bien sûr.
B : En ce qui concerne ma soeur, vous me promettez que vous ne la toucherez pas.
N : Oui.
B : Vous la laisserez tranquille?
N : Oui.
B : J'ai appris que vous avez un certain parfum, qui les rend folles.
N : Non.
B : Vous n'en mettez pas? C'est pas vrai? Vous ne mettez pas un parfum pour les attirer? Elles vous veulent comme ça?
N : Non.
B : Vous êtes un mec bien. Euh, dites, j'aimerais que vous veniez à la maison, je vous l'ai dit, mais, euh, attendez qu'il fasse noir, euh....

Bruce reproduit des situations, des mots et des phrases typiques dans lesquelles le public se reconnaît. Il les accumule les unes après les autres pour produire un effet exagéré. Le Blanc plein de bonne volonté ne parvient pas à adopter une attitude normale avec le Noir. C'est pourquoi le premier éclat de rire surgit lorsque Anderson parle de Joe Louis, un boxeur noir célèbre à l'époque. En parlant de Joe Louis, il marque le point selon lequel son interlocuteur est Noir. Le deuxième stéréotype raciste consiste à insister sur le fait que les hôtes sont juifs et à reprendre la phrase clichée "*my best friends are Jewish*". Très vite les spectateurs comprennent que le personnage est non seulement raciste mais également antisémite. A cela, Bruce ajoute une dimension supplémentaire quand Anderson cherche chez le Noir Miller un allié contre les Juifs. Cette idée provoque une surprise de plus dans l'esprit des spectateurs et accroît la force comique du texte. Ensuite, le public a droit au stéréotype classique de la danse et "du rythme dans le sang". Anderson partage l'idée simpliste selon laquelle tous les Noirs sont de bons danseurs de claquettes et possèdent un sens naturel du rythme. Les sentiments racistes d'Anderson se résument dans la phrase suivante : "du moment que les gens restent à leur place". Les préjugés d'Anderson sont tels qu'il ne peut pas imaginer que Miller puisse manger autre chose que de la pastèque ou du poulet (mets que l'on considère traditionnels chez les Noirs). Et enfin, le cliché classique de l'odeur des hommes Noirs dont le pouvoir séducteur sur les femmes blanches est infaillible. L'offense surpasse parfois le comique quand Anderson demande notamment à Miller de ne pas toucher à sa soeur parce qu'il est Noir. Ou encore, dans la chute finale, lorsqu'il décide d'inviter Miller mais seulement à la nuit tombée, pour que personne ne s'aperçoive qu'il reçoit un homme de couleur. Bruce introduit également des termes injurieux comme "nigger", "shenee", etc.

Les divers techniques comiques utilisées par Bruce sont, nous l'avons vu, l'exagération mais aussi la mise en avant de contradictions. L'attitude d'Anderson envers Miller est assurément contradictoire. Alors qu'il cherche à se lier amitié avec Miller et veut l'inviter chez lui, il l'offense en lui proposant de venir la nuit ou en lui demandant de laisser sa soeur tranquille. Lenny incorpore également des messages implicites qui renvoient aux comportements et

dialogues racistes avec lesquels le public est familier. Il laisse à ses auditeurs le soin de retrouver les idées qu'il a voulu véhiculer. D'ailleurs, dans la réplique finale, l'analogie cachée que le récepteur doit reconstituer est : "la nuit rend l'homme noir invisible". Bruce donne ainsi une impulsion comique aux propos agressifs d'Anderson.

Au début du sketch, on peut croire à l'ambiguïté de la position de Bruce par rapport au personnage d'Anderson. Mais l'exagération et les propos absurdes qu'il lui prête, le range vite dans le camp critique. Bruce profite de ce numéro pour critiquer le comportement paternaliste que certains Blancs ont vis-à-vis des Noirs. Anderson répète à plusieurs reprises "*you're a good guy*"; il veut s'occuper de Miller, lui donner à manger et l'inviter chez lui.

En peignant un personnage cordial plein de bonne volonté mais qui ne peut s'empêcher d'émettre des propos racistes offensants, Bruce critique non seulement des préjugés racistes vis-à-vis des Noirs mais également les personnes qui sont assez stupides pour croire que ces préjugés (absurdes) sont vrais.

Chaque fois que le Blanc "insulte" le Noir, le public rit parce qu'il réalise que ces préjugés font partie de leur quotidien. Les rires se manifestent chaque fois que Bruce "enfonce le clou" et il frappe de plus en plus fort, de la plus petite allusion raciste à des propos absolument intolérables. Le public rit dès lors en raison des éléments comiques tout en étant choqué par certains propos.

Une autre caractéristique de la satire que nous avons soulignée précédemment, sont les sentiments ambivalents qu'elle suscite auprès du public. Au-delà du rire s'installe un certain malaise. Par le rire, le public se moque du discours d'Anderson que certains ont peut-être déjà tenu eux-mêmes. Dans sa critique du raciste, Bruce inclut dès lors une partie de son public. Ainsi, il se peut que certains de ses membres se sentent offensés par une telle moquerie qui les touche eux aussi, dans leurs idées les plus profondes. Si nous nous fions au témoignage de Frank Kofsky[302], présent lors d'une représentation de ce sketch

---

[302]Auteur du livre *Lenny Bruce, The Comedian as Social Critic and Secular Moralist*, New York, Monad Press, 1974.

à San Francisco en 1960, l'identification à Anderson aurait gêné plusieurs personnes. Il semble, en effet, que certains membres du public se soient reconnus en Anderson. Frank Kofsky affirme que le public était composé d'un tiers de Noirs et de deux tiers de Blancs. Parmi la deuxième catégorie la moitié est sortie, gênée, durant ce numéro.

> *"I would estimate that roughly one-third of the audience was Black; two-thirds were white; and of the latter, about one-half walked out in high dudgeon during this portion of the performance. Apparently, Bruce was touching on widely held attitudes that many (most) whites were then unwilling or unable to confront in themselves."*[303]

Dès lors, une hypothèse peut-être avancée : la raison pour laquelle certaines personnes ont quitté la salle n'était pas parce qu'elles étaient choquées par les propos offensants que Bruce mettait dans la bouche d'Anderson mais parce qu'elles s'identifiaient au "monstre" qu'il était. Si la première explication avait été la bonne, le public Noir aurait été le premier incommodé par ce numéro. Or Kofsky n'indique pas qu'un Noir ait quitté le spectacle.

Notons tout de même qu'il ne s'agit là que d'une hypothèse. Il se peut très bien qu'une partie du public soit sorti non pas par identification mais parce qu'elle fut tout simplement choquée par les propos de Bruce. Ou encore, parce que cette fraction du public n'a tout simplement rien compris et par le retrait a exprimé son indifférence.

L'effet subversif de ce sketch fut beaucoup plus fort à la fin des années cinquante qu'il ne l'aurait été dans notre décennie par exemple. Il régnait, à l'époque, aux Etats-Unis un climat raciste beaucoup plus net qu'aujourd'hui. Particulièrement dans les Etats du Sud, la ségrégation se matérialisait dans les lois. La critique présente dans "*How to relax colored people at parties*" s'adressait non seulement aux individus ayant un comportement raciste mais également au système américain tout entier qui tolérait ces lois et fermait les

---

[303]KOFSKY F., *op.cit.*, p.46.

yeux sur de tels comportements. Il existait, rappelons-le, des établissements, comme certains restaurants, qui refusaient d'accueillir des personnes de couleur. Les Noirs américains avaient devant eux de longues années de combat pour l'acquisition de leurs droits.

C'est pourquoi ce sketch, au-delà du rire provoqué par l'identification de situations vécues, traduisait une vérité douloureuse dont les Etats-Unis avaient honte.

"The Lone Ranger"[304]

First Voice: Hey, that guy didn't wait for a "Thank you."
Second voice: He never does. That's the Masked Man The Lone Ranger. He just likes people.
F.V.: You mean to tell me he wouldn't take a nickel?
S.V.: Not a quawtuh. You see what he did again this week? Took out the garbage, the ashes out, clean up the lawn. Wouldn't say nothin'. Won't get a nickel. Loves people.
F.V. : Get outta here.
S.V.;: I'm tellin'ya. There he goes again.
Lone Ranger: HHIIYYYOO, SIILVERRR!
F.V.: Hey, wait a minute. Masked Man! We made a party for ya, gotta present. Masked Man? He's gone again. Has he gotta broad around here? Did you give him any money?
S.V.: I didn't give him a quawtuh
(....)
F.V.: How come you so good, you cain't accept nothin' from nobody? Who the hell do you thing you are?
Lone Ranger: I'll explain, if you get your goddammed hands off me. The reason I never wait for "Thank you"...supposing once I did wait for "Thank you", and I liked it. And I stuck around and I said, "Let's hear it once again."
"Hey we're in trouble. Get the Lone Ranger, get the Masked Man!"

---

[304] *The Lone Ranger* était un héros très populaire dans les années 50. Habillé de blanc et masqué, en compagnie de l'indien Tonto et de son cheval Silver, il était une sorte de bon samaritain. Dès qu'il avait accompli sa tâche, il s'en allait. Lone Ranger était considéré comme un héros surtout pour les enfants. Aux allures macho, la voix profonde, il n'avait pas de femme et était entièrement dévoué à sa tâche de sauveur. Voir COHEN J., *op.cit.*, pp. 70-75.

"Just a minute. I'm getting a few 'thank-you's,' if you dond't mind."
I'm gonna put my thank-you's" in a book- a "Thank You, Masked Man" book. When I'm old, people will say, "What have you done ?You haven't been in shingles all your life." No, siding business, look at this: "Thank you, Masked Man, Leo Carillo, Freeport, Long Island." I've had a good life.
(...)
This way, what I don't have, I don't miss. That's why I always ride off.
Hick: Hot dmn, you shore can talk some shit, buddy!- I gotta headhache! What in the hell you talkin'bout? Thank you Masked Man, Leo Carillo, siding business. Look, my brotha's mad, thas all I'm tellin'ya, and all you gotta do to settle the whole thing is just accept a present, that's all. I mean, whath the hell you makin' a big deal outta this for? Just take a present. I'll tell'im you accepted the present and you said thanks. I'll somethin on the paper, you know- "Thank you Mr. DiAngelo, for the present. "Anything you want; anything on the top shelf: a doll, a whip, a carton of Luckies-go ahead.
Lone Ranger: Anything I want?
Hick: Go ahead, buddy, it's yours.
Lone Ranger: No, no Luckies. Alright, gimme thart Indian over here.
Hick: Who's that?Tonto?
Lone Ranger: Yes I want Tonto the Indian.

ensuite dans *The Essential, Lenny Bruce*

Hick: Goddamm, massed man, we can't give ya a hooman beeeeng!
Lone Ranger: Bull Shit you can't give me a human being! What do you think I was going to ask for, schmuck, a dish? I knew it was going to be this way: No can't give ya a human being." Well, I'm gonna take you to the labor commission. I want that Indian!
Hick: Awright. What the hell you wannim faw?
Lone Ranger: To perform an unnatural act.
Hick: Whassat?
Lone Ranger: You heard me: to perform an unnatural act.
Hick: Goddamm. Blagh! Agh! The massed man's a fag. Dja hear that? Wall, goddamn, massed man, I never knew you were that way.
Lone Ranger: I'm not, but I've heard so much about it an how bad it is, the repression sorta has me horny, you know, I... I'd like to try it just once before I die. I like what they do with homosexuals in this country-they throw them in jail with a lot of men. Good punishmen.[305]

---

[305]COHEN J., *op.cit*, p.75.

The Lone Ranger

Première voix: Eh, cet homme ne se retourne pas pour un "merci"
Deuxième voix: Non, jamais. C'est l'homme masqué, le Lone Ranger. Il aime les gens c'est tout.
P.V.: Vous voulez dire qu'il n'accepterait même pas une tune?
D.V.: Non. Vous voyez ce qu'il a encore fait cette semaine? Il a sorti les poubelles, fait

les poussières, tondu la pelouse. Il n'a rien demandé, pas un franc. Il aime les gens.

P.V.: Tu racontes n'importe quoi.
S.V: Je te le dis. Il est parti de nouveau.
Lone Ranger: HHIYYYOO, SIILVERRR!
P.V. : Eh, un instant. Homme Masqué! Nous avons fait une fête pour toi, nous avons un cadeau. Homme Masqué? Il est parti de nouveau. Il a une petite amie dans l'coin? Tu lui as donné de l'argent?
S.V.: Pas un franc.
P.V.: Pourquoi es-tu si bon, tu n'acceptes de l'argent de personne? Pour qui te prends-tu?
Lone Ranger: Je vais vous expliquer, si vous enlevez vos foutues main de mon corps, la raison pour laquelle je n'attends pas de merci.. Supposons qu'une fois j'attende un "merci" et j'aime ça. Je veux l'entendre à nouveau. Et je reste là en disant "dites-le encore une fois".
"Eh, nous avons des problèmes. Allez chercher Lone Ranger, l'Homme Masqué!
"Une minute. D'abord des merci, si ça ne vous dérange pas.
Je vais mettre mes "merci" dans un livre- "un livre des "merci Homme Masqué" ".
Quand je serai vieux, les gens diront, "Qu'avez-vous fait? Vous n'avez pas été ouvrier toute votre vie." Non, pas de travail en noir, regardez ceci : "Merci, l'Homme Masqué, Leo Carillo, Freeport, Long Island." J'ai eu une belle vie.
De ce fait, ce que je n'ai pas, ne me manque pas. C'est pour cela que m'en vais toujours sur mon cheval."
Hick: "Tu es sur que tu ne racontes pas des conneries! J'ai mal à la tête! De quoi parles-tu, bon sang? "Merci l'Homme Masqué, Leo Carillo, travail en noir". Ecoute, mon frère est fou, voilà c'que je te dis et tout ce que tu vas faire est d'accepter un cadeau. Tu en fais une histoire! Prends un cadeau. Je vais lui dire que tu as accepté le cadeau et que tu m'as remercié. Je vais l'écrire " Merci M. DiAngelo pour le cadeau."Tout c'que tu veux, n'importe quoi sur l'étagère : une poupée, un fouet, une cartouche de Lucky strikes, dis-le moi.
Lone Ranger: Tout ce que je veux?
Hick: Vas-y, c'est à toi.
Lone Ranger: Non, non, pas de cigarette. Bon, donne-moi cet indien.
Hick: Qui? Tonto?
Lone Ranger: Oui je veux Tonto l'indien.
Hick: Mon Dieu, Homme Masqué, nous ne pouvons pas te donner un être humain!
Lone Ranger: N'importe quoi, tu n'peux pas m'donner un être humain!
Qu'est-ce que tu crois que j'allais te demander, imbécile, un repas? Je savais bien que ça allait se passer comme ça. "Non on ne peut pas te donner un être humain." Très bien je vais t'emmener à la commission du travail. Je veux cet Indien!
Hick: Ca va. Pourquoi le veux-tu?
Lone Ranger: Pour pratiquer un acte non naturel.
Hick: Quoi?
Lone Ranger: Tu m'as entendu, pour pratiquer un acte non naturel.
Hick: Mon Dieu, l'Homme Masqué est une tante. Vous avez entendu? Ca Alors, Homme Masqué, je ne savais pas que tu étais comme ça.
Lone Ranger: Je ne le suis pas, mais j'ai entendu tellement de choses sur le sujet, que c'est mal, cette répression m'a donné envie, vous voyez,...
J'aimerais essayer juste une fois avant de mourir. J'aime bien ce qu'ils font avec les

Le sketch précédent constituait essentiellement une satire des comportements humains dans une situation sociale définie. Celui-ci est davantage une parodie d'un mythe, celui de Lone Ranger, le héros des jeunes américains des années cinquante. Dans ce numéro, Bruce offre sa propre interprétation de l'histoire de l'Homme Masqué et se moque d'un mythe américain "classique". A travers la parodie, Bruce ridiculise et critique le héros en insistant sur son côté dérisoire et insignifiant. La parodie, rappelons-le, s'attaque à des personnes - ou des personnages de fiction - possédant du pouvoir et du prestige, en les rabaissant et en remplaçant leurs gestes et leurs paroles par des discours et des comportements futiles. La forme est maintenue mais le contenu est modifié; l'attention que nous avions soutenue pour des faits importants a été détournée vers des situations anodines. Dans le film original, Lone Ranger est un justicier prêt à aider les gens, il poursuit les criminels et accomplit des actes héroïques. Dans sa version, Lenny Bruce transforme ses actes héroïques en activités ménagères de base: balayer les poussières, tondre la pelouse. Le héros asexué, viril, poli et vertueux se révèle être vulgaire et éprouver des pulsions sexuelles pour l'Indien Tonto.

L'effet comique:

Le comique ne surgit de manière évidente, signalons-le, que pour un public averti, c'est-à-dire familier avec le personnage de Lone Ranger et la série télévisée dans laquelle il apparaît. En effet, le comique est créé par le contraste entre nos attentes vis-à-vis de l'histoire originale et la version proposée par Bruce. Le sketch reprend la forme et les personnages de l'histoire : Lone Ranger est présenté tel qu'il est connu, c'est-à-dire bon, généreux, désintéressé, chevauchant Silver. Il reprend également le personnage de Tonto l'Indien. Mais l'interprétation de Bruce introduit une série de décalages par rapport à la version d'origine. Le premier effet comique provient de la surprise occasionnée par la substitution des "exploits" du héros par des tâches domestiques. Non seulement

---

homosexuels dans ce pays- ils les jettent dans une prison avec plein d'hommes. C'est une bonne punition.

il se produit une incongruité par rapport à nos attentes, mais en plus il émet une contradiction entre l'image classique du cow-boy et celle d'un homme agité par des activités ménagères. Il s'agit là d'un premier élément ridicule.

La deuxième surprise est provoquée par le langage de Lone Ranger - teinté d'expressions grossières - en contradiction avec celui que le public connaît. Ensuite, les cadeaux qu'on lui propose ne correspondent en rien à ce que l'on donnerait à un héros : une poupée, un fouet, etc. L'étonnement naît encore du désir sexuel que Ranger éprouve pour Tonto. Le compagnon fidèle est devenu, dans cette version, l'objet de ses fantasmes. Bruce introduit donc dans son texte une série de divergences par rapport à l'histoire originale ainsi que des dialogues absurdes. Ranger émet parfois des propos dénués de sens. Sa réflexion sur le mot "*thank you*" nous plonge dans un monologue absurde[306].

En ridiculisant Lone Ranger, Bruce détruit l'image du héros et critique les valeurs traditionnelles américaines qui associent ce qui est bon et fort à un macho infaillible et sans défaut. Bruce profite également de ce sketch pour glisser ses propres opinions et ses critiques, en particulier celles concernant le sort réservé aux homosexuels aux Etats-Unis. En effet, dans sa dernière tirade, Lone Ranger, sous une apparence innocente, ironise sur le système américain qui emprisonne les homosexuels. La critique formulée par Bruce à l'encontre de la répression de l'homosexualité apparaît donc clairement. En transformant Lone Ranger en un antihéros "homosexuel", Bruce critique les valeurs et les images les plus sacrées de la société américaine mais ose également prononcer le mot "homosexuel" et le banaliser en l'associant à celui d'un superhéros de l'époque.

---

[306]Selon Albert Goldman dans *Ladys and Gentlemen, ...*, qui s'est lancé dans une analyse "psychianalytique" de ce sketch, Bruce jugea le retrait de Ranger après son bienfait comme étant une peur de narcissisme et d'arrogance. Il traduisait la peur d'être impliqué de manière émotionnelle. Lenny aurait vu en Ranger son propre père qui s'était sacrifié pour le gâter de divers cadeaux et aurait rendu Lenny coupable de ce sacrifice. Voir le chapitre : "Jew Boy", pp. 81-89.

Une partie du public de Bruce a du être choquée par l'irrespect de Bruce vis-à-vis de Lone Ranger. Dans une société où l'homosexualité était réprimée, Bruce a voulu à la fois bousculer les conceptions du public et détruire une image simpliste et naïve du bon héros dont étaient exclus les Noirs et les homosexuels.

Sa tendance au ridicule et à la désacralisation des mythes sacrés atteint son apogée dans le sketch qui suit.

Religion Incorporated[307]

We take you now to the headquarter of Religions incorporated. And, seated around the desk on Madision Avenue, sit the religious leaders of our country: Oral Roberts, Olin Jaggers, Billy Graham, Patamunzo Yogananda, Herb Jeffries, Danny Thomas and Eddie Cantor, Jane Russel, Frances Farmer, Pat O'Brien[308]*, and General Sarnoff and the other people who feel insecure in industry.*

As we listen closely, the Dodge-Plymouth[309] *dealers have just had their annual raffle, and they've just given away a 1958 Catholic church.*

Religion, big business. We hear H.A. Allen addressing the tight little group on Madison Avenue.

[Southern accent][310]*: Good evening, gentlemen. Nice to see so many boys here tonight. Most of your religious leaders I haven't seen in many years. I was just talking to Billy this afternoon. I said "Billy you come a long way, sweetie. We would have thought back in '31- we were selling baby pictures then, an shingles and siding. We're swinging, you- we didn't know what the hell we were doing. The cc. camps were starting to move, yeah. I didn't know myself, you know? And just like that! we came on it, you know? The Gideon*[311]*, an Bop! and there we were. Hah!*

---

[307]COHEN J., *op.cit.*, pp.61-67.

[308]Oral Roberts, Billy Graham et Pat O'Brien étaient, dans les années 50, des évangélistes religieux très célèbres aux Etats-Unis. Il vendaient de la religion à la télévision.

A cette même époque, Danny Thomas et Eddie Cantor étaient des comédienns juifs, Frances Farmer et Jane Russel, des actrices célèbres

[309]Dodge-Plymouth est une compagnie automobile.

[310]Bruce fait probablement parler son personnage avec cet accent parce la plupart des évangélistes proviennent du sud des Etats-Unis.

[311] Gideon est une marque de bible.

Ah, the graph here tells the story. That's about it. For the first time in twelve years, Catholicism is up nine points. Judaism is up fifteen. The big P., the Pentecostal, is starting to move, finally, and ah...[aside] you faggot! You're Jehovah's witness! Got that five & ten franchise we're trying break up.

Now, gentlemen, we got mister Necktie, from our religious novelty house in Chicago, who's got a beautiful seller- the genuine Jewish-starlucky-cross-cigarette-lighter combined[312]*; an we got the kiss-me-in-the-dark mezuzah*[313]*; an the walk-me-talk-me camel; and these wonderful litlle cocktail napkins with some hell of saying there- "Another martini for mother Cabrini*[314]*"- an some pretty wild things.*
Some real winners. Now. As you know there is a lot of religious leaders that we've seen here, boys we don't know, this the first time we've really united like this- there is about six thousand boys out here from all over the country- an? little favor, you know the commissioner promised that there would be no individual hustling, you know. Ah men, let make the scene together, because like if we burn ourselves, where were we gonna end up, you dig me? O.K.

NOW! I wanna introduce- Oh! We got Mr. Acton, heah, a great man, our seventh-Day Adventist[315] *who on a leading tour of the leper colonies took some beautiful color slides*[316]*, that we're doing for the Mahaliah Jackson*[317] *cover. She's doing a hell of a number, "Are you tellin Yo Beads More Than Yo're Tellin To Me?" Sure sell. On the flip side of "little Richard Goes Home."*

An now, here is the greatest holy roller[318] *in America today, a man who has talked from the crisp, cool shores of Montauk Point to the shady parc of Oregon, a great man and a great holy roller, the wonderful Mister Oral Roberts! Oral?*
ROBERTS [Shouting]: WELL THANHYAVERY MUCH, A.A.! HEAH! Heah

---

[312]Il s'agit d'un allume cigarette sur lequel est dessiné l'étoile de David

[313]Un *mezzuza* est une un objet porte-bonheur et de bienvenue juif constitué d'une partie du testament. Les juifs accrochent cet objet au mur, tout comme les catholiques accrochent des croix.

[314]Des napperons de cocktail sur lesquels est écrit "Un autre Martini pour mère Cabrini".

[315]Mouvement fondamentaliste religieux.

[316]Diapositives.

[317]Mahaliah Jackson chantaient avec Duke Ellington, sa musique était principalement religieuse.

[318]*Roller* signifie un chanteur ou un orateur.

boy, have a snake[319]*. Oh yeah, it is good, good to see faces, faces [voice dies to trembling sentiment] I haven't seen in many years...faces that set of a good time. Oh boy, ah'll tell you, ah who's talking tonight to some wonderful, and they said, Oral, tonight you're going to be facing a different audience, [shouting] TONIGHT! TONIGHT YOU'RE NOT GOIN' TO BE FACING THE PEOPLE THAT STEINBECK WROTE ABOUT! You're not going to be facing God's little Acre, tonight yo're not going to be looking into the face of a factory worker, tonight you're not going to be looking at the sawdust*[320]*. TONIGHT! You're not gonna feel that heat of a gas-burner on your neck*[321]*. No! Tonight [voice hushes to a wisper] you're going to be speaking to men that are hip! that I know, that He knows, that ah know, [being to sing] that ah know, that yew know,...*

NOW! GENTLEMEN! I have just returned from San Francisco, Sin Town- that BAGHDAD by the beach, and when I SAT in a San Franciscan restaurant ah looked out over the icy waters of San Francisco Bay [whispers], and ah looked at Alcatraz...ALCATRAZ! THIRTEEN ACRES OF GREY GRANITE LIKE AN ANGRY FIST THRUSTING THROUGH THE WATER GENTLEMEN[322]*, AND I REFLECTED ALCATRAZ! I told the men I was speaking to I say Look into your hearts gentlemen and suddenly gentlemen, a voice from THIRTEEN THOUSAND PEOPLE THAT SAT IN THE COW PALACE*[323] *outside of a San Francisco, a voice boomed up an yelled at me, "DUMBBELL!"*[324]

I stopped, gentlemen, an I looked, an they looked, [whispers] and I said, There is one of Satan's armies, do not pounce upon him, AND AGAIN THE VOICE REITERATED "DUMBBELL DUMBBELL!"

Ah said, Well, mah friend, you may have a point. Maybe I am a dumbell, maybe that's it, maybe the man standing up here is a dumbbell.

...

NOW. The point to bring, gentlemen, is WHERE IS THE HEAVENLY LAND? did you think about that gentlemen? Does it sink innnn? I'll tell you one thing, the Heavenly Land is not [crescendo] in the burlesque house[325]*! You*

---

[319]Bruce imite le discours d'Oral Roberts à la télévision essayant d'évangéliser son public.

[320]Sciure de bois.

[321]Vous n'allez pas vous sentir angoissés ou stressés.

[322]Roberts se réfère à la prison d'Alcatraz sur une île au large de San Francisco, qui semblait sortir de l'eau comme un point.

[323] Stade de football.

[324]idiot

[325]*Burlesque house* est un établissement de striptease

might say to me, All right! [screaming] YOU SAID IT'S SAID IT'S NOT IN WALL STREET, THEN [STILL SCREAMING] WELL MAYBE GENTLEMEN,[VOICE DROPS TO PUCKISH WHISPER], That's what I'll do.

It's in the Bay area[326]*. In the Bay Area that has three times the suicides and three times the alcohol consumed [screaming again] AND SIX TIMES THE MARRIAGES DO YOU KNOW WHAT THAT MEANS THREE THREE AND SIX? WELL I KNOW! IT MEANS TWELVE!!*

Yes. Now, it's there, gentlemen, there in the Bay area, WHERE IS IT? HUNTER'S POINT! AND THEM SONS-A-BITCHES ARE TRYNA TAKE IT AWAY FROM US! WRITE IN EVERYDAY! Now gentlemen- [aside] what's that?-

AIDE: 'Scuse me sire, your long-distance call just came in from overseas.

ROBERTS: Just a moment heah. We got another man, a great man, who can tell us the message, GIVE US THE MESSAGE! TELL US WHAT TO DO WITH HEAVENLY LAND WHEN WE GET IT! Tell us pleeeese, now!

...

RABBI WEISS [British accent]: Well, thank you veddy moch. I think we should subdivide.

ROBERTS: NOW. Before I go any further gentlemen, we got some-

AIDE: Sir, the call is still waiting-

ROBERTS: alright...I got a long distance call in here from headquarters, the Vatican-I'll talk to you boys later...Yes operator, this is Oral Roberts...Yes, yes, alright, ah'll take the charges...yeah...yeah...HELLO JOHNNY[327]*! WHAT'S SHAKING BABY?...yeah...Meant to congratulate you on the election...yeah...That puff of white smoke was a genius stroke*[328]*. Was in the papers for six days heah...Great!...We got an eight-page lay out with Viceroy*[329]*- "The new Pope Is A Thinking Man."*

I'll send you a tear sheet on it[330]*...yeah...yeah...Same old jazz...How's your Old Lady*[331]*?...No, nobody's on the phone...Listen, A bother you, but they're buggin us again with that dumb integration*[332]*é...NO, I DON'T KNOW why the hell*

---

[326]San Francisco.

[327]Le sketch ayant été écrit fin des années 50, Bruce parle du Pape Jean XXIII.

[328]Roberts fait référence à la fumée qui sort du Vatican lorsqu'un nouveau pape a été choisi.

[329]Un magazine à la mode.

[330]Je vais t'envoyer une copie de l'article.

[331]Ta femme

[332]Bruce se réfère aux troubles des années cinquante. Les Noirs américains se sont opposés au sort injuste qui leur était réservé, ils se sont notamment mobilisés contre la discrimination dans les écoles. Il existait des écoles différentes pour les Noirs et les Blancs. La qualité d'enseignement et les subsides étaient nettement plus élevés dans

they wanna go to school either...yeah that school bus scene...Well, we had to give them the bus, but there is two toilets on each bus...that's what's spending all the money. We got toilets for everybody. An we got some more advances- we gotta new bus that drives from the back...yeah...yeah...BUT THAT'S IT!...Yes ...They keep saying, Integration, make the religious leaders talk about it ...No...Yes...No they don't want any quotations from the Bible. They want us to come out an say things. Say Let them Go To School With Them...No you don't know what the hell is going on here!...Ah,
I did Snake in a Cane too. I did them all I'm telling you...BUT THEY'RE BUGGING US!...STEVENSON! THAT BAWLBUTSTUH![333]...Yeah, I know it. ...No I am not getting snotty but we got to do something!...WELL WHAT THE HELL YOU THINK I CALLED YOU FOR?...YES!
POPE: Dominus vobiscum populus succubus...
ROBERTS: SURE, THAT'S EASY FOR YOU TO SAY, YOU'RE OVER THERE!...Yeah...Yeah we got the deal with Langerdorff, the daily bread scene...Yeah...Yeah...Yeah...Listen. Listen, hold on a minute, heah?

[Aside] Hey Billi! You want to say something to them?...
[Back on phone] Billi wants to know if you can get him a deal on one those Dago sport cars...Ferali or some dumb thing...yeah...yeah... Willie Mays[334] threw up on the Alcazar? Ha ha! That syrup! Really freaked of! ... Yeah...yeah [lowers voice] Oh, listen here: I'm sending over a real winner- kid about twenty-three from Rodondo Beach[335]. Greatest showman you've ever seen. We made seventy-three thousand dollars in four days in Oakland. Great boy...Well, he does Throwing Away the Crutches and See Again[336]. Good timing, knows when to quit. He can really up them dayyim legs...yeah...A real Lon Chaney...Yeah...Ten percent of the house[337]... But watch the W2 forms[338], though...He's cool yeah...yeah, uh huh,...yeah...When you coming to the coast?

---

l'enseignement blanc. D'autres part, dans les Etats du Sud, la ségrégation existait aussi dans les bus, les Noirs étaient obligés de s'assoir à l'arrière. Adoptant la stratégie pacifique de Martin Luther King, 50.000 Noirs ont boycotté les bus, préférant parfois marcher des kilomètres plutôt que d'utiliser les transports publics. Après un an de boycott, la compagnie de bus fut au bord de la faillite. Une action fédérale (*federal action*) mis fin à la ségrégation dans les bus.

[333]Stevenson était le candidat démocrate qui s'était présenté contre Eisenhower. Il semble qu'il ait été responsable des droits civiles et qui se soit battu contre l'apartheid qui règnait aux Etats-Unis à l'époque.

[334]Willie Mays fut un très grand joueur Noir de baseball.

[335]Près de Los Angeles.

[336]Bruce suppose que l'Eglise utilise des faux miraculés pour récolter de l'argent.

[337]Il reçoit 10% des profits.

[338]Formulaire d'emploi.

I can get you Steven Allen Show[339] *the nineteenth...Matinee Theatre dropped...Just wave, that's all. Wear the big ring... yeah...yeah...yeah...yeah...O.K., Sweetie...yeah...You cool it too...NO, NOBODY KNOWS YOU'RE JEWISH!*

Analyse :

Ce sketch étant intraduisible, je me propose de reprendre les parties les plus significatives de la satire de Lenny Bruce, de les expliquer et les analyser.

Le premier paragraphe présente différents dirigeants religieux réunis à *Madison Avenue*, considéré à New York comme le centre des affaires. Aux évangélistes, il associe des acteurs célèbres, montrant par là qu'il n'y a pas de différence entre la religion et le cinéma. L'effet comique provient de la surprise due à des "associations contradictoires" ou, plus exactement, entre des personnages qui n'ont rien en commun comme Billy Graham et Jane Russel. Ce procédé comique va se répéter tout au long du numéro.

Nous apprenons qu'une compagnie automobile (Dodge-Plymouth) a organisé une tombola dont le lot est une église catholique. A nouveau, Bruce pour créer le comique, associe des éléments "incompatibles". Le sacré, le spirituel et le respect lié à un bâtiment religieux ne peut en faire un lot de tombola. Il profite par ailleurs pour faire référence au caractère mercantile de la religion.

Le deuxième paragraphe présente un personnage qui explique la manière dont il a découvert la religion (il vendait des photos d'enfants, ..., jusqu'au jour où il a découvert la bible). Cet homme propose un graphique où il est indiqué que la religion catholique a gagné neuf points en douze ans et le judaïsme quinze. Nouvelle atteinte au caractère sacré de la religion : on en parle comme s'il s'agissait d'une action boursière. Le comique surgit ici encore d'une association contradictoire entre la religion et une action boursière, mais également par la transgression de la norme propre au respect du culte religieux.

---

[339]Spectacle télévisé qui invite de nombreux comédiens et comiques américains.

Le troisième paragraphe introduit un certain monsieur Necktie, jeux de mots et nom ridicule[340], qui vend des babioles sans aucun intérêt, par référence aux objets religieux que l'on trouve dans les lieux sacrés. Cependant, la plupart de ces objets n'ont aucun lien avec la religion, comme par exemple un napperon d'apéritif. Bruce ajoute en effet des éléments absurdes, inutiles à la critique, pour renforcer la dimension comique de son sketch. Bruce ridiculise les objets "pieux", insiste sur leur côté futile et donne libre cours à son imagination.

Ensuite, il parle d'un certain Mr. Acton, un protestant qui, lors d'un séjour chez les lépreux, a pris de très belles diapositives qu'il compte utiliser pour la couverture du nouveau disque de Mahalia Jackson dont le titre est "En as-tu dis plus à ton chapelet qu'à moi?" et sur l'autre face "Litte Richard rentre à la maison". Ce paragraphe est non seulement absurde - qui voudrait de photos de lépreux sur la couverture d'un disque - et se moque des chansons à thème religieux de Mahalia Jackson. La moquerie passe par les titres des chansons qui sont ridicules et visent à critiquer l'Amérique bien pensante qui voyait dans le rock'n roll, personnalisé par Little Richard, une source de débauche. Il utilise des images à contresens, puisque les lépreux peuvent être difficilement associés avec des belles diapositives ou la couverture d'un disque. Dans ce passage, nous naviguons davantage dans l'absurde que dans la critique.

L'évangéliste Oral Roberts prend la parole. Celui-ci s'adresse au public comme s'il voulait l'évangéliser. Bruce parodie les évangélistes en reprenant leur discours exalté et en le dénuant de tout sens. Il y a donc un mélange d'ironie et de folie.

Oral Roberts reçoit un appel en PCV du Vatican, allusion à son avarice. Il parle au pape dans un langage très familier qui a pour effet de détruire complètement le caractère sacré de l'Eglise et du Pape. Le comique est créé par le décalage entre l'attente que suscite un discours entre deux personnalités religieuses, et le langage que Bruce attribue à ses personnages, celui des joueurs de jazz, c'est-à-dire le langage "de la rue".

Roberts se plaint des problèmes raciaux. Il se demande pourquoi les Noirs

---

[340]cravate au cou.

veulent aller à l'école. Bruce va très loin puisqu'il insinue que l'Eglise est raciste et qu'elle ne s'est pas préoccupée du problème des injustices sociales et économiques dont souffraient les Noirs américains. Il présente l'Eglise comme étant principalement soucieuse de son apparence plutôt que du problème des minorités. Il l'assimile à nouveau à une organisation cynique et mercantile. A travers des sous-entendus et le monologue de Roberts, Bruce nous remémore la situation d'apartheid qui obligeait les Noirs, dans certains Etats, à s'asseoir à l'arrière des bus. A la critique d'une telle situation, Bruce ajoute un commentaire purement absurde : "comme solution, ils ont trouvé des bus qui roulent par l'arrière". L'évangéliste souligne que pour satisfaire les demandes des Noirs, ils ont placé deux toilettes dans les bus, allusion raciste évidente. Il se plaint de l'aide demandée aux dirigeants religieux et des commentaires à fournir sur la situation. Cela l'ennuie et les responsables du mouvement pour les droits civiques ne les laissent pas tranquilles. Billy Graham intervient; il demande au pape s'il n'a pas des prix sur des voitures de sport, comme la Ferrari ou la Dago. Interruption mercantile au sein d'une discussion grave. Nouvelle référence au matérialisme des dirigeants religieux et effet comique né de cette intervention incongrue. Cette critique atteint des sommets lorsque Bruce fait allusion aux faux miraculés qui seraient employés par l'Eglise pour récolter des fonds.

Enfin, référence au caractère clownesque de l'Eglise, le pape ferait fureur au spectacle de Steve Allen et référence aux richesses de l'Eglise "n'oublie pas de mettre ta grosse bague".

La dernière phrase constitue le bouquet de ce sketch puisque Bruce fait passer le pape pour un imposteur, ce dernier étant marié et juif. Cette chute finale résume le thème majeur du sketch : l'hypocrisie des dirigeants religieux.

Il ne s'agit pas dans ce cas-ci d'une parodie puisque Bruce transforme le cadre dans lequel évolue ses personnages ainsi que leur langage. Il n'y a dès lors plus aucun point commun avec un réelle réunion religieuse. Cette dernière est, dans ce sketch, réduite à une conversation entre le pape, Billy Graham et Oral Roberts faisant des plans en jargon hippie. Bruce a mélangé des personnalités religieuses qui ont peu ou aucun rapport entre elles : le pape est associé aux

évangélistes, eux-mêmes liés à des personnages comme des acteurs de cinéma. Bruce a appliqué à l'évangélisme religieux le langage de Madison Avenue, c'est-à-dire celui de la vente, pour insister sur l'aspect mercantile de la religion moderne et introduire une incongruité comique entre le niveau du discours typiquement réservé à la promotion de produits commerciaux et celui propre à la religion.

Ce numéro est donc une satire féroce de la religion, de la télévangélisation et du pape lui-même. Bruce compare la religion à une organisation mercantile, cynique, corrompue et hypocrite. Pour donner du poids à sa critique et provoquer les effets comiques, il a exagéré ces traits caractéristiques et son texte frise souvent l'absurde.

Ce sketch est complexe, en raison de son contexte et du langage employé de même que par la multitude des techniques utilisées et les divers genres de comique dont use le comédien : l'association des contraires, qui provoque la surprise dans notre système de pensée. Il incorpore énormément de messages implicites, renvoyant le spectateur à des événements politico-sociaux qui se déroulaient à l'époque aux Etats-Unis tels que l'apartheid, le discours des évangélistes, etc. Le travail de reconstitution qui incombe au spectateur est relativement ardu et requiert donc une connaissance à la fois linguistique et culturelle.

Bruce expose ses propres critiques à propos de la religion : l'Eglise est trop intéressée par l'argent, elle est cynique, peu honnête et indifférente aux souffrances humaines. Il exagère ces caractères et les aligne les uns à la suite des autres pour pour ôter aux autorités religieuses toute crédibilité et ajouter une dimension comique.

Ce numéro a pu être ressenti par des personnes croyantes et/ou religieuses comme une atteinte à leur culte et au pape. Lenny ne se limite pas à ridiculiser gentiment les représentants religieux; il profère de véritables "accusations"[341].

---

[341]J'entoure le mot de guillemets, car en raison du ton humoristique du texte, nous ne pouvons pas parler de pure accusation.

Pour peu que le public soit solidaire de l'Eglise, ce sketch provoque assurément des sentiments ambivalents. Négatifs, conséquent à l'irrespect manifeste vis-à-vis de la religion et du pape. Nous avons vu dans l'introduction de ce chapitre, l'importance occupée par la religion dans ce pays. Il engendre également des sentiments positifs, plus particulièrement une joie comique due à une surprise continuelle et à une certaine folie qui parsème le texte. Ses remarques enthousiasmaient également ceux qui partageaient les opinions de Bruce sur l'Eglise.

Lenny fut arrêté à Chicago pour avoir joué ce sketch[342].

1.4. Lenny perçu par les autres comédiens.

Lors de mon séjour à New York, j'ai eu l'occasion de discuter avec différentes personnes qui avaient eu un contact plus ou moins proche avec Lenny Bruce. Parmi elles, Steven Ben Izrael et Tuli Kupfenberg[343], deux anciens comédiens du *Living Theatre* et témoins au procès de Lenny Bruce à New York, avec qui j'ai eu de longues conversations. J'ai également eu la chance d'obtenir le témoignage d'un comédien, Eric Bogosian, inspiré par l'humour de Lenny et dont les spectacles obtiennent actuellement un vif succès sur les scènes new-yorkaises.

Fin des années cinquante et début des années soixante, le public de Bruce devient de plus en plus important. Son impact est alors considérable (sur une frange particulière de la population américaine : les artistes, les intellectuels, et les "branchés"). Tuli Kupfenberg[344] remarque que le public de Lenny se limitait aux personnes qui avaient les moyens d'aller au théâtre. Son influence atteignit des artistes très célèbres, comme par exemple John Lennon, Allen Ginsberg et

---

[342]Voir *Encyclopedia of American Humorists, op.cit.*, p.63.

[343]Les interviews se sont déroulées au mois de février 1994.

[344]Ces propos sont le produit d'une interview qui a eu lieu à Soho, New York, en février 1994.

Bob Dylan[345]. Eric Bogosian, jeune comédien talentueux dont l'influence de Lenny est fortement présente, parle[346] de la technique du satiriste. "Lenny", dit-il, "avait énormément d'imagination. Son langage était adopté par d'autres comédiens mais à ces mots, Lenny associait des commentaires sociaux souvent critiques.

A l'époque, se souvient Steven Ben Izrael, des mots comme "shit" étaient considérés comme obscènes.

> "J'ai été personnellement poursuivi en justice pour avoir prononcé le mot "*shit*". Mais comme ce mot signifiait également "héroïne", ils nous ont laissé tranquille. Bruce a prononcé en public des mots comme "*cunt*", "*motherfucker*",..., Dans les années cinquante le mot "*pregnant*" était jugé obscène. Bruce a pris la décision de prendre des risques, il allait très loin à la fois dans son utilisation du vocabulaire, mais aussi dans ses commentaires sur la société. Bruce était plus que subversif, c'était un visionnaire. Son impact grossissait, il touchait pratiquement à tous les domaines de la société. Ils[347] se sont dit qu'il fallait l'arrêter et ils y sont arrivés."

J'ai ensuite demandé à Steven Ben Izrael ce qu'il pensait de l'humour comme moyen d'expression. Il m'a répondu :

> "L'humour, c'est comme le cheval de Troie, il permet d'ouvrir les portes. C'est une défense et une offense. Les comiques vous "renvoient la balle", vous montrent vos absurdités et vos contradictions."

Pour me faire comprendre cette idée, il a pris un exemple en se glissant "dans la peau" de Lenny Bruce.

> "*One time I was in NBC news reading the news from Roydes. All the*

---

[345]Nous verrons dans le prochain chapitre que Allen Ginsberg s'est mobilisé pour servir la cause de Bruce lorsque celui-ci fut attaqué en justice. John Lennon fut un des signataires de la pétition qui stipulait la qualité satirique de Bruce. Bob Dylan a consacré une chanson à Lenny Bruce.

[346]Interview à New York, mars 1994.

[347]Steven Ben Izrael se réfère aux polices des grandes villes des Etats-Unis.

news from all part of the world. Ankara, Turkey 1979, a group of Turkish scientists had found out that disco music causes homosexuality in mass. Now, Lenny would say, this is making up, Lenny is up at NBC I'm lookin at the news, war over there, war over there, suddenly comes over the teletape, Turkey : a group of scientists in Turkey have discovered that disco music causes homosexuality in mass. They start playing disco music, mice says 'Jean-Marie baby, you 're pretty. No I'm digging Claude. Eh Claude come on man,(music) Tou tou tou... You got a great ass Claude. Michel you got a great ass too. I wonder why, I know you for ten years and I've never looked at your ass man. Tou, tou,tou. Marie I will be busy for next times, why you don't go to sleep."[348]

Début des années soixante, Souligne Eric Bogosian, le problème de la liberté devint un point crucial pour beaucoup de gens, Lenny représentait cette liberté, par son approche libertine de la vie. Il semblait avoir une attitude libre par rapport au sexe, à la drogue, aux personnes de couleur et à l'homosexualité. La société américaine, affirme Bogosian, est réprimée dans sa sexualité. Beaucoup de gens pensent que le sexe est une mauvaise chose. Bruce parlait du sexe et de la manière dont nous en discutons.

Il est indéniable que de nombreuses personnes ont admiré l'humour de Lenny, teinté de critique sociale et de folie. La moquerie de la religion fut assez rare à l'époque et, comme l'affirme Douglas T. Miller et Marion Nowak:

"In the fifties, however, with the exceptions of Paul Krassner who published the satiric, militantly atheistic <u>*Realist*</u> *for a few thousand readers and an occasional comic such as Lenny Bruce who told Jesus*

---

[348]"Un jour j'étais au journal de NBC et je lisais les nouvelles qui arrivaient. Ces nouvelles provenaient du monde entier. Soudains je vois : Ankara, Turquie, 1979, un groupe de scientifiques a constaté que la musique disco provoquait l'homosexualité de masse. Qu'aurait dit Lenny? J'imagine Lenny à NBC, "Je regarde les nouvelles, la guerre par-ci, la guerre par-là. Soudain, je vois sortir un télex: Turquie, un groupe de scientifiques a découvert que la musique disco provoque l'homosexualité de masse. Musique disco. Jean-Marie, t'es mignon mon chéri. Non, je préfère Claude. Eh Claude, vient par ici, t'as un beau cul Claude. Michel t'as un beau cul aussi. Je me demande pourquoi, cela fait dix ans que je te connais et je n'ai jamais regardé ton cul. Musique. Marie, je vais être occupée ce soir, pourquoi n'irais-tu pas te coucher'".

jokes, public ridicule of religion was rare."[349]

.

"Son humour", soutient Tuli, était très personnel "et je pense qu'il a représenté une menace pour la classe dirigeante".

> "L'humour est une manière d'exprimer des idées radicales, insiste Tuli. Si tu montres le côté comique ou ridicule de la répression, cela signifie que tu es contre et que tu veux que cela change. L'art peut aider la révolution mais ne peut la faire tout seul."

L'humour de Lenny Bruce ne gagnait pas l'enthousiasme général et une marge importante de la population, comme les milieux conservateurs et la police des grandes ville, le jugèrent obscène. D'après Sally Marr[350], les problèmes que son fils a rencontrés vis-à-vis de la justice ont commencé après la représentation de *Religion Inc.*

1.5. Conclusion

Les textes de Lenny Bruce présentent un mélange de comique et de critique. Même s'il parvenait à critiquer par le détour d'une satire féroce, il a introduit constamment des éléments fous, bouffons, rendant son texte profondément comique. *Religion Inc.* est une illustration convaincante de cette combinaison.

En semblant n'imposer aucune limite aux sujets et aux propos des individus mis en scène, il transgressait des normes sociales en vigueur dans la société dans laquelle il vivait, notamment celles relatives au respect des autorités politiques et religieuses. Il choqua son public en mettant dans la bouche de ses personnages des propos inhabituels. Par le comique, Bruce a établi une distance

---

[349]MILLER D.T. and NOWAK M., *op.cit.*, p.93. "Dans les années cinquante, si nous excluons Paul Krassner qui publia un journal périodique *The Realist*, satirique et athée pour quelques milliers de lecteurs, et le comédien Lenny Bruce qui racontait des blagues sur Jésus, on ne ridiculisait pas publiquement la religion."

[350]Cassette vidéo enregistré pour l'émission *Midnight Blue*, août 1987.

entre lui-même et l'objet ciblé mais également entre le public et la victime. Dès lors, il a provoqué - sur une période plus ou moins longue - une remise en question d'un modèle ou d'une situation.

Les sketches mentionnés plus haut présentent un texte dont la forme et le contenu sont ambigus. Au niveau de leur **structure**, ces énoncés impliquent un double décodage. En effet, dans le premier numéro nous sommes confrontés d'une part aux propos du personnage (Anderson) et, d'autre part, à ceux de Bruce. Afin que nous puissions les distinguer l'un de l'autre, Bruce exagère les traits de son personnage et les ridiculise pour nous convaincre que non seulement il ne partage pas ses propos, mais en plus les considère sous un jour critique. Il recourt au même procédé dans *Religion Inc.*. Dans le sketch *Lone Ranger*, le double décodage se produit entre la version proposée par Bruce et l'histoire originale. Le décalage entre les deux, permet aux spectateurs de se rendre compte que le comédien cherche à ridiculiser et à démystifier le héros masqué. Comme **technique**, Bruce dans sa critique comique, n'utilise jamais un discours direct. Il recourt abondamment aux messages implicites. En effet, il se réfère à des événements que les spectateurs doivent reconstituer. C'est ce que nous avons nommé l'économie, contraignant le public à retrouver les analogies cachées et le lien manquant. Dans le sketch *Religion Inc.*, il expose une série de reproches vis-à-vis de la religion. Pour en mesurer l'ampleur, l'audience doit reconstituer les événements socio-politiques et culturels qui marquèrent les Etats-Unis dans les années cinquante. L'effort requis de la part des spectateurs est alourdi par la complexité du langage utilisé, c'est-à-dire un vocabulaire teinté d'argot et d'expressions en yiddish. Comme autre technique, Lenny se plaît, nous l'avons souligné dans les pages précédentes, à mettre en commun des modèles de pensée incompatibles en réunissant notamment des personnages qui n'ont rien en commun les uns avec les autres ou en leur attribuant des propos en contradiction avec leur rôle ou leur image. Ce procédé comique a pour effet d'enlever toute logique et tout rationalisme à la situation décrite, aux personnages et à leur discours.

Comme je l'ai également souligné précédemment, Bruce prend un certain

plaisir à parsemer son texte de remarques ou de situations absurdes comme ce fut le cas pour *Religion Inc.*, et la critique disparaît parfois derrière la "pure folie". Les propos sont dénués de sens et n'ont plus aucun rapport avec la réalité. Dans ce cas, Lenny transgresse les règles de la logique et son texte bascule dans le non-sens. Par des procédés comme la satire et la parodie, Bruce dévalue l'objet ciblé et, par la mise à distance, cherche à relativiser l'image et la crédibilité de sa victime.

Inévitablement, Bruce pousse le public à réfléchir sur ses valeurs, les normes et les autorités qu'il a toujours considérées comme étant "normales". Il provoque en lui une distance par rapport au modèle auquel il est familier ou qu'il a intégré. Notons, par ailleurs, que ce bouleversement temporaire ne mène pas nécessairement à un changement d'opinion ou à une remise en question définitive de ces modèles. Mais, durant un moment plus ou moins long, il provoque un désordre indéniable dans l'esprit des spectateurs. Cette perturbation a été perçue par certains comme étant comique et nous avons vu dans la revue des articles de presse que Bruce était considéré, par des écrivains et des journalistes, comme un grand satiriste capable de pointer les tares et les faiblesses de la société. Mais le désordre fut ressenti par d'autres groupes avec un certain malaise; les groupes religieux ainsi que les représentants de l'autorité n'ont pas toléré ce bouleversement dans leurs conceptions. Ils ont réagi par l'hostilité et ont cherché à rétablir la définition de la situation antérieure.

Ainsi, nous ne pouvons pas limiter l'étude de Lenny Bruce à son humour proprement dit. Lenny sans le savoir a, par son discours, pulvérisé la scène de cabaret. Son message est allé au-delà du pur divertissement. Il n'a plus été jugé par les défenseurs de la religion et la police des grandes villes comme un artiste de cabaret mais comme un homme dont les propos représentaient une menace pour la tranquillité du pays. Dès lors, pour cerner toutes les dimensions de ce satiriste, il est nécessaire de sortir du cadre de la scène pour connaître ses implications dans la vie "réelle". Les détracteurs de Lenny ont enlevé le comédien du cadre de la scène pour le plonger dans celui de la Cour. Le prochain chapitre s'étendra sur les procès de Bruce, principalement sur celui de New York.

CHAPITRE 2: LENNY BRUCE ET LA JUSTICE

2.1. Introduction

Ce chapitre s'étendra sur l'effet provoqué par les spectacles de Lenny Bruce, sur la société américaine des années cinquante. En moquant ses valeurs, il n'a pas uniquement occasionné le rire de son public. Ses satires de la religion, des personnalités et des normes américaines ont engendré, de la part de l'establishment, une réaction que personne n'aurait pu prévoir.

J'explorerai en détail pourquoi et comment Bruce s'est heurté aux autorités judiciaires et je m'étendrai en particulier sur le procès de New York qui a eu lieu en 1964. Ce dernier fut le plus long, impliqua de nombreuses personnalités et suscita des controverses lors de son issue.

Dans un premier temps, il s'agira de comprendre pourquoi Bruce a été inculpé, quelle en a été la réaction des milieux artistiques et intellectuels. Ensuite, je voudrais présenter les différents acteurs du procès et l'enjeu de l'accusation : le spectacle de Bruce avait-il, oui ou non, une importance sociale justificative? Dès lors deux arguments doivent être confrontés. Celui de la défense, le qualifiant de satiriste remarquable et considérant l'accusation d'obscénité comme une excuse pour se débarrasser d'un comédien dérangeant. Et celui de ses adversaires (la partie civile) affirmant que Bruce a été condamné parce que son spectacle était obscène et sans utilité sociale justificative.

Les sources sur le sujet sont constituées par des coupures de presse (des journaux et des périodiques), des livres et des témoignages. La presse est, à ma connaissance, généralement favorable à Bruce. La source principale de la partie adverse est le témoignage du procureur substitut du procès de New York. Le compte rendu du procès et le manuscrit du deuxième spectacle à partir duquel - entre autres - Bruce a été jugé, contiennent également des informations très instructives.

La dernière étape confrontera le verdict du jury avec le manuscrit du spectacle pour déterminer si celui-ci avait oui ou non une dimension satirique

A l'issue de l'analyse de ces diverses sources, nous conclurons que les représentants de la moralité et du pouvoir aux Etats-Unis ont utilisé une loi vague et restrictive qui ne s'appliquait pas au travail de Bruce, pour censurer son discours, fut-il comique, cru, pertinent et dérangeant.

2.2. Les procès

Le 5 octobre 1963, nous informe Albert Goldman, Bruce est arrêté à Chicago pour obscénité. Il est condamné à un an de prison et à 1000 dollars d'amende[351]. Concernant cette arrestation, il cite un commentaire du magazine *Variety*, d'ordinaire peu favorable à la cause de Bruce, où il est souligné que les charges retenues contre le comédien sont dirigées autant contre ses critiques de la religion que sur la connotation sexuelle du spectacle.

> "*The prosecutor is at least equally concerned with Bruce's indictments of organized religion as he is with the more obvious sexual content of the comic act. It's possible that Bruce's comments on the Catholic Church have hit his sensitive nerves.*"[352]

Lenny fut ensuite condamné pour possession d'héroïne, à Los Angeles en mai 1963 d'abord, ensuite à Philadelphie[353]. A propos de cette dernière inculpation, le *San Francisco Examiner&Chronicle* précise que Bruce a dénoncé le juge de lui avoir proposé des pots-de-vin, par l'intermédiaire de son avocat, pour retirer sa

---

[351]GOLDMAN A. in *Commentary*, vol.36, octobre 1963, p.312.

[352]GOLDMAN A., *Ladies and Gentlemen- Lenny Bruce*, New York, Penguin Books, 1971, p.460.

"Le procureur est autant concerné par l'irrespect de Bruce vis-à-vis de la religion que par le contenu clairement sexuel de son numéro comique. Il est possible que les commentaires de Bruce sur l'Eglise catholique l'ait irrité."

[353]*San Francisco Examiner&Chronicle*, 31 octobre 1971, p.30.

plainte[354]. En avril 1963, le *New York Times* indique que Bruce, à deux reprises, s'est vu refusé l'entrée en Grande Bretagne[355]. Le secrétaire des affaires intérieures britanniques a déclaré qu'il n'était pas d'intérêt public de recevoir Lenny Bruce en Grande Bretagne en raison des récentes inculpations du comédien.

Le même *San Francisco Sunday Examiner & Chronicle* nous apprend que le policier qui a arrêté Bruce à Los Angeles pour possession de stupéfiants fut suspecté lui-même de posséder de la drogue et fut, par la suite, jugé et condamné pour trafic de drogue. Dix ans environ après l'arrestation de Bruce à Philadelphie, le juge accusé de corruption par le comédien fut démis de ses fonctions de magistrat et accusé de corruption et d'extorsion de fonds[356].

2.3. Le procès de New York

Le 4 avril 1964[357], Bruce est arrêté au café "Au Go Go" situé Bleecker Street, à Greenwich Village. Il est accusé d'avoir utilisé un langage obscène et donné un spectacle indécent. Howard Salomon, le patron du café, est également inculpé. Les charges ont trouvé appui sur des cassettes enregistrées par deux policiers lors d'un spectacle qui s'est déroulé quelques jours auparavant.

2.3.1 Comment le procès a-t-il eu lieu ?

Selon Kuh[358], qui fut le substitut du Procureur lors du procès, Lenny

---

[354]Cette information est confirmée par Albert Goldman dans *Ladies and Gentlemen..., op.cit.*

[355]*New York Times*, 9 avril 1963, p.59 et le 14 avril 1963 p.75.

[356]*Ibid.*

[357]*New York Times*, 4 avril 1964, p.64.

[358]Deux sources directes constituèrent l'opinion de l'accusation :
Le témoignage de Richard Kuh, obtenu lors d'une interview en février 1994, et son livre dans lequel il consacre un chapitre sur le procès de Bruce à New York en 1964 :

Bruce était considéré comme un humoriste au langage cru (*dirty-talking comic*) et fut l'objet d'une demi douzaine d'arrestations en moins de trois ans. Au départ, affirme Kuh, le bureau du procureur voulait connaître plus en détail le travail de Lenny Bruce pour savoir si son spectacle était suffisamment obscène pour le présenter devant un grand jury. Nous avons envoyé, dit-il[359], dans un premier temps Herbert Ruhe qui possédait une mémoire extraordinaire. Son imitation du spectacle fut fort bonne (*better than fair mimicry*) et sur cette base, la police équipée d'un mini-enregistreur fut envoyée au café "Au Go Go".

Martin Garbus[360], l'avocat de Bruce, voit à l'origine du procès l'"opération Yorkville", c'est-à-dire une alliance entre le père Morton Hill, un père jésuite, et le rabbin Moshe Newmann, dont l'objet était de faire pression sur les propriétaires de librairies et de cinéma pour qu'ils suppriment tout ce qu'ils jugeaient indécents. Et, selon Garbus, arrêter Bruce signifiait non seulement se débarrasser d'un comédien "malsain" (*sick*), apaiser le père Hill, mais également attaquer un groupe d'intellectuels new-yorkais à qui Frank Hogan, le procureur général de la ville de New York, voulait montrer le pouvoir des lois. Le magazine *Playboy*[361], dans une rétrospective des événements, confirme que Frank Hogan était sous la pression de l'opération Yorkville, une croisade religieuse prêchant la décence, organisée par un rabbin, un protestant et un prêtre catholique. *Playboy* soutient également que l'origine des problèmes de Bruce avec la justice doivent être recherchée dans le sketch "*Religion Inc.*" que certains adorèrent mais qui horrifia une frange plus large et plus puissante de la population américaine, dont la police, qui était majoritairement catholique à San Francisco, à Chicago et à New York. L'utilisation de la drogue et de mots comme "*cocksucker*" rendit Bruce vulnérable aux représailles de ces groupes.

Jerry Harris, chargé au départ de l'accusation, affirma en 1990 dans le

---

KUH R., *Foolish Figleaves?*, New York, The Macmillan Company, 1967.

[359]Voir KUH R., *Foolish Figueleaves, op.cit.*

[360]GARBUS M., *Ready for the defense*, New York, Farrar Straus and Giroux, 1971.

[361]*Playboy*, August 1991, p.167.

New York Times:

"J'étais à l'époque substitut du procureur de New York et je devais mener Bruce à la justice. Mon problème est que je riais trop pour faire mon travail. Herbert Ruhe fut envoyé par le département des licences (*Department of licences*) pour contrôler le spectacle de Bruce. Il l'a non seulement contrôlé mais également enregistré et appris par coeur. Durant le procès, Bruce regardait avec horreur cet homme qui mimait son numéro devant les trois juges. Il disait "*This guy is bumbling and I'm going to jail*". J'ai personnellement écouté les cassettes que Ruhe avait enregistrées dans lesquelles Bruce se moquait des mythes et des puissants (Lyndon Johnson n'était pas capable de prononcer le mot *Negro* sans qu'il sonne comme un épithète) et je dois dire que son numéro était brillant. Je n'ai pas réussi à convaincre mes supérieurs d'abandonner l'affaire; je l'ai présentée devant un grand jury qui, à mon étonnement, a voulu poursuivre le cas. Quand ils ont joué les cassettes lors du procès, j'ai mordu mes lèvres pour ne pas rire. J'ai su à ce moment-là que je ne pouvais pas condamner Bruce. Je l'ai dit à Frank Hogan et ensuite Kuh a repris l'affaire."[362]

A ce stade, nous ignorons pourquoi le bureau du procureur voulait en savoir plus sur Bruce. Quelle fut la personne qui a attiré l'attention sur le comédien. Etait-ce Kuh ou Hogan?[363]

2.3.2. Les différents acteurs et éléments du procès

1- Les accusés furent Lenny Bruce, Howard Salomon, le patron du café "Au Go Go" et sa femme, Ella Salomon.

---

[362]*New York Times*, 19 septembre 1990, ma traduction.

[363]Ces questions sont restées sans réponse. Je les ai adressées à Kuh, mais celui-ci n'a pas consenti à combler mes lacunes.

2- L'objet de l'accusation était d'avoir présenté un spectacle indécent et violé l'arrêt 1140-a du code pénal au café "Au Go Go" à Manhattan le 1er avril à 22 heures et à minuit.

3- La loi affirme que "*nothing is actionable obscenity unless it is utterly without redeeming social importance*".[364]

4- La défense était représentée par Ephraïm London et Martin Garbus.

5- L'accusation était menée par Richard H. Kuh et Vincent Cuccia.

6- Le siège était constitué par les juges John Murtagh (juge principal), Kenneth Phipps et J. Randall Creel.

Le jour suivant son arrestation, le *New York Times*[365] nous apprend que Bruce a plaidé non coupable. Ce même journal titre le 14 juin 1964 que cent personnalités du show business se sont opposées à sa condamnation. L'auteur de la pétition est le poète Allen Ginsberg[366]. Selon les signataires, il s'agit d'une

---

[364]"Aucune oeuvre ne peut être considérée obscène sauf si le contenu est totalement dénué d'importance sociale justificative". Kuh remarque que cette loi est vague. Son livre est d'ailleurs une analyse du caractère inadéquat des lois de l'époque en matière de pornographie et d'obscénité.
Notons que cette loi est très restrictive.

[365]*New York Times*, 5 avril 1964, p.98.

[366]Le manifeste:
"Nous soussignons que les arrestations récentes du comédien de night-club Lenny Bruce par le département de la police de New York, inculpé pour avoir donné un spectacle indécent, constitue une violation des libertés civiles garanties par le 1er et le 14ème amendement de la constitution des Etats-Unis.
Lenny Bruce est un artiste satirique dans la tradition de Swift, Rabelais et Twain, à la fois populaire et controversé. Bien que Bruce utilise un langage empreint de jargon lors de ses spectacles, il le fait dans une intention satirique et non pour éveiller la lascivité du public. C'est à celui-ci de déterminer ce qu'il considère choquant. Ce n'est pas la tâche de la police de New York ou d'une autre ville de décider ce que des citoyens adultes peuvent ou ne peuvent pas entendre.
Que l'on considère Bruce comme un porte-parole moral ou comme un amuseur, nous pensons qu'il doit jouer librement, sans censure ou harcèlement.".
Cette pétition fut signée entre autre par Woody Allen, James Baldwin, Ben Gazarra, Allen Ginsberg, Albert Goldman, Jonas Mekas, Henri Miller, Arthur Miller, Elisabeth Taylor, Richard Burton, Paul Newman et Susan Sontag.
New York Times, 14 juin 1964, p.75, ma traduction.

répression légale de l'activité créatrice; les mots de Bruce sont utilisés dans une intention satirique et non pour éveiller les intérêts sexuels du public. La pétition est signée par des artistes célèbres, des écrivains de renom et des professeurs d'université[367]. Selon Kuh[368], les personnes qui ont soutenu Bruce, en particulier celles qui ont signé la pétition, étaient avant tout opposées à la censure et pour la liberté artistique. Nombreuses sont celles, insiste Kuh, qui ont signé le manifeste sans avoir vu le spectacle de Bruce. Celui-ci a été élaboré par le poète Allen Ginsberg qui, affirme Kuh, a prétendu : "Quelle importance si les gens veulent faire l'amour à la télévision? Le spectateur a toujours la possibilité d'éteindre son poste."[369] Kuh qualifia le manifeste d'atteinte contre la police puisqu'il insinua que cette dernière avait violé la constitution en exerçant une censure arbitraire.

Entre temps, Bruce obtint un non lieu dans le procès de Los Angeles[370] où il avait été accusé pour des motifs semblables .

2.3.3. Le procès

a) L'enjeu du procès

Bruce ne pouvait être reconnu coupable que si son spectacle était considéré comme étant totalement dénué d'importance sociale justificative. Il s'agissait donc de définir, précise Kuh[371], selon les normes de l'époque (*contemporary community standards*), si le spectacle possédait cette particularité.

---

[367]Entre autre :
Meyer Shapirro, F.W Duopee, Lionel Trilling, qui étaient à l'époque professeurs à *Colombia University*.

[368]Interview, février 1994.

[369]Cité par KUH R., *Foolish Figueleaves?, op.cit*, p.180.

[370]*New York Times*, 14 avril 1964.

[371]KUH R., *Foolish Figleaves?, op.cit.*

La défense essaya d'en convaincre le jury. A l'inverse, l'accusation jugea le mode d'expression de Bruce essentiellement basé sur des références sexuelles, traduisant par là un intérêt malsain pour le sexe.

Une cassette du spectacle fut entendue comme matériel de base pour définir si Bruce pouvait être considéré oui ou non comme étant obscène. Le *New York Times*[372] affirme qu'elle contenait un discours basé sur des habitudes sexuelles, des attitudes raciales et religieuses, la drogue, une réflexion sur l'obscénité et autres sujets. Le langage était franc, fleuri d'argot branché et de phrases en yiddish. Les juges et une partie du public furent déconcertés par les dialogues, la mauvaise qualité des cassettes n'aidant pas à la compréhension.

b) La défense

Durant l'été 64, remarque Garbus, il y eut un revirement important dans l'appréciation de l'obscénité : le livre d'Henri Miller, "Tropique du cancer", jugé pornographique dans un premier temps fut considéré, en appel, comme n'ayant pas de caractère obscène. Selon Garbus, ce précédent aurait dû amener Hogan à abandonner l'affaire.

Selon le *New York Times*[373], les avocats de la défense présentèrent des témoins qualifiés pour attester de la valeur sociale et critique des spectacles de Bruce. Ephraïm London[374] affirme ne pas avoir connu d'autre cas où un acteur fut poursuivi en justice sur la seule base de ses mots.

Après quelques jours, le procès fut suspendu; Lenny était atteint de pleurésie.

Le 4 juillet, le *New York Times*[375] revient au procès. Un critique de jazz et un professeurs d'anglais témoignèrent en faveur du comédien. De même, le critique Natt Hentoff affirma que Bruce était un commentateur brillant des événements sociaux. Le critique soutint qu'il existait un mouvement national

---

[372]*New York Times*, 18 juin 1964, p.28.

[373]*New York Times*, 17 juin 1964, p.46.

[374]*Ibid.*

[375]*New York Times*, 4 juillet 1964, p.9.

pour harceler Lenny Bruce. Allan Morrison, le directeur de la revue *Ebony*, jugea les commentaires de Bruce sur les Noirs et les Blancs, intelligents et réalistes. La Cour a également écouté le témoignage de Dr. Dodson[376], professeur à Columbia, qui inclut le spectacle de Bruce dans la lignée de Swift et Rabelais.

D'après Garbus[377], les juges étaient indifférents aux témoignages des critiques d'art présentés par la défense. Cependant un témoin ne pouvait pas être ignoré; il s'agissait de Dorothy Kilgallen, une journaliste considérée comme la porte-parole de la moralité. Son témoignage prouvait que Bruce ne séduisait pas uniquement l'avant-garde. Elle affirma que son langage n'était pas obscène et qu'il essayait, au contraire, de faire réfléchir son public. Elle qualifia Bruce de brillant satiriste et affirma avoir beaucoup de respect pour lui. Kuh lui demanda s'il existait une quelconque utilité à utiliser les mots "*motherfucker*", "*cocksuker*", "*shit*" et "*ass*". Elle répondit que oui et que de brillants écrivains comme Norman Mailer, Tenessee Williams et James Joyce utilisèrent de tels mots pour décrire une atmosphère. Kuh, continue Garbus, demanda ce qu'elle pensait du commentaire de Bruce sur Jackie Kennedy, comme quoi elle avait traîné son cul hors de la voiture à Dallas lors de l'assassinat du président Kennedy (*she hauled ass*). Elle répondit que Bruce n'était pas d'accord avec la version officielle stipulant qu'en grimpant à l'arrière de la voiture, elle avait voulu aider les services secrets. Cette opinion fut partagée par un professeur de littérature de Columbia. Selon lui, l'interprétation officielle concernant l'affaire Kennedy était absurde et qu'il était normal que Jacky Kennedy ait voulu sauver sa vie. Kuh demanda à Kilgallen si les mots utilisés par Bruce étaient offensants pour la communauté. Elle répondit que certains mots étaient tolérables, s'ils étaient utilisés dans un contexte approprié et que tout dépendait de la manière dont on en faisait usage. Kuh remarque dans son livre que Dorothy Kilgallen fut hostile à tous ceux qui l'étaient vis-à-vis de Bruce. Elle affirma que ses dialogues n'étaient pas obscènes, étaient justifiés et que Bruce était un homme brillant et

---

[376]Selon le livre d'Albert Goldman, qui était à l'époque professeur associé à Colombia, Daniel Dodson était professeur associé d'anglais et de littérature comparée.

[377]GARBUS M, *Ready for the defense, op.cit.*

moral. Le *Village Voice*[378] releva que les témoins de la défense qualifièrent le comédien de brillant satiriste.

Kuh demanda aux témoins si des mots de quatre lettres étaient nécessaires et si eux-mêmes les utiliseraient dans un contexte social. Il n'obtint aucune réponse négative à cette dernière question et les témoins affirmèrent que d'autres comédiens recouraient à de tels mots.

Selon Kuh[379], le spectacle de Bruce était incohérent. Il n'était pas convaincu par les témoignages de la défense. Ceux-ci, dit-il, assumèrent l'importance sociale de ses spectacles sans avoir pu les examiner en profondeur. Selon Garbus et le *Village Voice*[380], un témoin prétendit que Bruce était arrivé à un moment où l'Amérique en avait le plus besoin parce que ses spectacles eurent lieu lors du mandat du président Eisenhower et du MacCartysme, quand nul ne voulait s'exprimer. Ce témoin ajouta que Bruce était lié au mouvement libéral du pays. Herbert Gans, un éminent sociologue, affirme Garbus, soutint que des mots comme "*fuck*", "*shit*", "*ass*",..., étaient utilisés pour exprimer la colère et n'avaient donc aucune connotation sexuelle.

c) L'accusation

L'accusation était menée par Richard Kuh. Celui-ci, souligne Garbus, pensait que le pays serait plus en sécurité si des gens comme Bruce étaient en prison. Ni Kuh, ni Hogan n'ont vu un seul spectacle de Bruce. Kuh, continue Garbus, considéra comme offensants les commentaires de Bruce sur la religion. Le magazine *Newsweek*[381] confirme que pour Kuh, défenseur des biens publics, les spectacles de Bruce étaient obscènes parce qu'ils violaient les standards de la communauté en matière de langage et manquaient d'utilité sociale justificative.

---

[378]*Village Voice*, 16 juillet 1964.

[379]KUH R., *Foolish Figleaves*, *op.cit.*

[380]*Village Voice*, 16 juillet 1964, p.6.

[381]*Newsweek*, 20 juillet 1964, p.19.

Selon le *Village Voice*[382], Kuh poursuivit Bruce comme s'il était un tueur en série et pensait qu'outre son langage scandaleux, sa conduite durant le procès n'exprima pas de remords. Dans son livre, Kuh qualifie Bruce d'obscène et soutient que les poursuites judiciaires dont il a été l'objet ne constituaient pas un combat contre l'avant-garde ni une riposte politique face à son irrespect vis-à-vis de la religion, mais un réflexe contre un comédien qui allait trop loin par rapport aux moeurs de l'époque. De plus, dit-il, la conclusion du manifeste stipulant qu'un spectacle pornographique n'a pas d'impact sur ceux qui n'y assistent pas doit être nuancée. En effet, les comédiens peuvent devenir des héros populaires et Lenny Bruce, qui n'est pas une star, possédait suffisamment d'influence pour inspirer un comité de cent personnalités donnant leurs signatures à un comédien que certains n'avaient jamais vu. Or les monologues de Bruce, affirme Kuh, n'étaient pas érotiques mais constituaient une insulte à l'égard du sexe.

L'accusation présenta des témoins. Ceux-ci témoignèrent de la crudité du langage de Bruce, pourtant utilisé par d'autres comédiens. Un représentant de l'Eglise protestante qualifia le langage de Bruce d'obscène tout comme celui de "L'amant de Lady Charterley" ou "Tropique du Cancer", dont le caractère obscène avait pourtant été rejeté par la justice. Marya Mannes, une journaliste, contrepoids de Dorothy Kilgallen, jugea le langage de Bruce sans utilité. Elle affirma qu'elle n'était pas en mesure de définir les standards de l'obscénité et qu'elle entendait couramment des mots de quatre lettres. Selon Kuh, Marya Mannes, spécialiste en satire et témoin de la partie civile, qualifia le monologue de Bruce "Au Go Go" de choquant et d'obscène. Elle estimait que le comédien utilisait l'obscénité comme dernier recours pour provoquer le rire de son public. Pour Kuh, il paraissait évident que Bruce avait utilisé un vocabulaire relevé et il essaya de prouver que son spectacle était dénué de valeur sociale. Il soutient dans son livre que les témoins de la partie civiles ont affirmé que les monologues de Bruce étaient confus et généralement incompréhensibles. Kuh

---

[382]*Village Voice*, 5 février 1991, p.22.

lui-même maintint que Bruce était incohérent lors de son spectacle et que les témoins de la défense n'avait pas pu le convaincre du contraire. Selon lui, la défense avait assumé l'importance sociale des spectacles sans les examiner en profondeur. L'unique thème qui revenait dans ses numéros était le sexe et le sexe anormal. Kuh remarque que certains critiques jugèrent le spectacle de Bruce obscène et sans valeur mais ne voulurent pas témoigner contre lui parce qu'ils étaient opposés à la censure.

Bruce, affirme Garbus, fut également accusé d'avoir accompli des gestes obscènes, accusation cependant contredite par de nombreux témoins.

Alors que le procès ne devait se dérouler que pendant trois jours, il se prolongea durant six semaines. Le procureur général Frank Hogan, remarque Garbus, vint plusieurs fois au procès et fut contrarié d'y voir les jeunes avocats attachés à son service y assister. Comme ceux-ci semblaient favorables à Bruce, Hogan leur interdit d'assister aux audiences. Cette information est confirmée par Michael Metzger[383] qui était attaché au bureau d'Hogan et qui a assisté au procès de Bruce. Selon son témoignage, Hogan ne tolérait aucune opposition, même interne. Il dit être embarrassé d'avoir travaillé dans un bureau où l'on a persécuté avec autant d'ardeur Lenny Bruce. "L'attitude de Hogan, dans cette affaire, fut hystérique. A un certain moment, il nous a interdit d'assister au procès."[384]

Le 5 octobre, nous apprenons par le *New York Times*[385] que Bruce a congédié ses avocats, London et Garbus. Il a demandé au juge principal John Murtagh la réouverture de son procès afin de présenter de nouvelles preuves. Le juge a répondu qu'il devait attendre jusqu'au 4 novembre, jour où le jury

---

[383]Manuscrit d'une émission sur Frank Hogan réalisée par *Channel 13*, 30 novembre 1971.

[384]METZGER M., manuscrit de *Channel 13, op.cit.*, ma traduction.

[385]*New York Times*, 6 octobre 1964, p.30.

devait se prononcer sur l'affaire. Cette date fut retenue par Murtagh, malgré l'opposition du procureur substitut Kuh, qui soutenait que rien ne justifiait un délai aussi long. Bruce voulut jouer son numéro devant les juges mais Murtagh refusa. Lenny, sans argent, essaya de trouver du travail mais personne n'osait l'engager par crainte d'être arrêté. Un propriétaire du night-club fut menacé de perdre sa licence s'il laissait jouer Bruce. Ce dernier insistait sur le fait que depuis sa première arrestation son salaire avait chuté de 350000 dollars par an à 6000 dollars.

2.3.4. Le verdict:

Le 5 novembre, le *New York Times*[386] publie le compte-rendu du procès. Lenny Bruce a été jugé coupable par deux voix contre une pour avoir donné un spectacle obscène au café "Au Go Go" situé Bleecker Street.

La version officielle[387] nous informe que la Cour, à l'exception du juge Creel, a considéré que le code pénal pouvait s'appliquer en l'espèce et a condamné Lenny Bruce et Howard Salomon. Les trois spectacles de Bruce "Au Go Go" ont été jugés obscènes, indécents, immoraux et impurs en vertu de l'article 140-a du code pénal.

Le Juge Creel, remarque le New York Times[388], a voté l'acquittement en raison du caractère vague des lois contre l'obscénité et, selon Garbus, jugea la Cour incapable d'établir des standards en matière d'obscénité.

Suivant le dossier d'accusation :

Le premier spectacle dont l'accusation ne possède pas de cassette, a été jugé semblable aux deux autres. Dans les deux derniers spectacles, des mots comme *"ass", "balls", "cocksucker", "cunt", "fuck", "motherfucker", "piss", "screw",*

---

[386]*New York Times*, 5 novembre 1964, p.47.

[387]Il s'agit d'une copie du compte rendu de la Cour, que j'ai obtenu par le successeur de Richard Kuh.

[388]*Ibid.*

"shit" et *"tits"*, ont été utilisés cent fois dans une intention purement obscène. De même, les monologues étaient teintés de réflexions et d'anecdotes pareillement obscènes.

La Cour cite comme exemple :

- Jacky Kennedy qui "traîne son cul" au moment de l'assassinat du président;
- St. Paul qui avait arrêté de "baiser;"
- Une victime d'un accident de voiture qui a perdu un pied et qui fait des avances sexuelles à l'infirmière, alors qu'on l'emmène à l'hôpital;
- Une prétendue intimité sexuelle avec un poulet;
- "pisser dans un évier" et "pisser d'un immeuble;"
- Eleonor Roosevelt qui montre ses "nichons";
- L'histoire de l'homme masqué, Tonto, et un acte non naturel;

etc

Durant le premier spectacle, estime la Cour, Bruce a effectué avec son micro des gestes simulant la masturbation. Durant le deuxième spectacle, Bruce a tourné son dos et a fait des gestes de haut en bas avec sa main, mimant également la masturbation. Garbus remarque que cette accusation ne s'est fondée que sur le témoignage de deux policiers du bureau de Hogan : Ruhe et Patrolman.

Les spectacles, continue la Cour, appelaient à la lascivité et furent outrageants aux bonnes moeurs. Les numéros ne présentaient donc aucune importance sociale justificative (*lack in redeeming social importance*). Les monologues n'étaient pas érotiques, n'éveillaient pas le désir sexuel, mais cherchaient à insulter et à rabaisser le sexe. Ils étaient obscènes, indécents, immoraux, impurs et contenaient peu ou aucune qualités littéraires. Ils n'avaient aucune cohérence, les idées étaient sans lien entre elles et dénuées de signification sociale. Ils étaient cahotiques et hasardeux.

Howard Salomon fut jugé coupable d'avoir autorisé dans son établissement un spectacle obscène. Sa femme fut acquittée. Bruce fut condamné

à quatre mois de prison et, selon le *New York Times*[389], Kuh voulut l'y envoyer directement pour arrogance et manque total de remords. Sa demande fut cependant rejetée par les juges.

Trois semaines après le procès, le *New York Times*[390] annonce que la Cour d'Illinois est revenue sur sa décision dans le procès contre Bruce : il n'est plus jugé obscène, il a gagné en appel.

2.3.5. Commentaire sur le procès

Il ne s'agit pas, dans ce travail, de définir si Bruce est obscène ou non. Il est impossible de répondre à une telle question tant les valeurs changent au gré des années et du type de société. Il est certain cependant que de nombreux mots utilisés par Bruce furent choquants pour l'époque : peu de gens dans le monde du show business utilisaient un tel vocabulaire.

Le problème est donc de savoir si le verdict des juges, aux termes duquel le travail de Bruce n'avait aucun mérite littéraire et était dénué d'importance sociale justificative, était justifié ou non. Il s'agira de déterminer si la loi contre l'obscénité a été appliquée non pas tant pour les mots utilisés par Bruce, mais bien pour les idées qu'il véhiculait. L'accusation d'obscénité était-elle l'unique moyen juridique pour censurer les commentaires satiriques de Bruce qui étaient pourtant protégés par le premier amendement.

2.3.5.1. Considérons plus en détail l'accusation.

1) Kuh

Dans une interview qu'il a eu la gentillesse de m'accorder au mois de février 1994 à New York, Kuh affirme tout au long de l'entretien, avoir simplement remplit sa tâche en accusant Bruce. Lorsque je lui ai demandé ce

---

[389]*New York Times*, 22 décembre 1964, p.32.

[390]*New York Times* , 25 novembre 1964, p.44.

qu'il pensait des idées du comédien, il me répondit que celui-ci avait clairement violé un article du code pénal, celui concernant l'obscénité et fut jugé coupable devant un grand jury par deux voix contre une. Je lui ai ensuite demandé s'il pouvait m'expliquer la raison pour laquelle le jury n'a vu aucune valeur sociale justificative. Il m'a affirmé qu'il y a trente ans, les juges ont estimé que l'expression "un homme baisant un poulet" était sans valeur sociale. A la question de savoir s'il avait trouvé Bruce obscène, il n'a pas voulu me donner son avis personnel et a répété qu'il devait accuser Bruce puisque celui-ci avait violé un article de la loi. Cependant, trois ans après le procès, Kuh a écrit un livre[391] dans lequel il décrit différents cas d'obscénité, incluant celui de Bruce, et dans lequel il insiste sur l'inadéquation de la loi pour traiter de tels problèmes. Il établit, d'autre part, une liste de sujets qui, selon lui, devraient être interdits, comme par exemple la nudité, certaines conduites sexuelles dont le sadomasochisme, uriner,...,et donne les raisons pour lesquelles les lois contre l'obscénité doivent exister.

> "*The law serves as an expression of morality, of social approval or disapproval...it spells out what the community deems undesirable...*"[392]

Il ajoute que ces lois doivent porter également sur le spectacle de Lenny Bruce

> "*which a live entertainer regales his audience with the shock of humor of massed obscenities and the prurient details of sexual and excretory experiences*"[393].

Puisque son livre expose une série d'arguments personnels contre l'obscénité et l'immoralité, il semble évident que Kuh partageait déjà la plupart de ceux-ci au moment du procès. Mais Kuh, dans l'affaire Bruce, ne se limitait pas à accomplir sa tâche, comme il le souligne dans l'interview, mais était déterminé à faire de

---

[391]KUH R. *Foolish Figleaves?, op.cit.*

[392]KUH R., *op.cit*, p.227.
"La loi est une expression de la moralité, de l'accord ou désaccord social...elle définit ce que la communauté considère indésirable".

[393]KUH R., *op.cit*, p.302.
"dont un humoriste de cabaret régale son public avec un humour outrageant d'obscénité et de détails pornographiques basés sur des expériences sexuelles et excrémentielles".

Bruce un exemple. Il apparaît clairement à l'issue de l'interview que Kuh considérait les monologues de Bruce profondément obscènes, que lui-même fut personnellement choqué par son langage et qu'il ne perçut aucune qualité satirique dans son travail.

Néanmoins, nous ne pouvons pas conclure à ce stade que Kuh considérait Bruce comme dérangeant pour ses remarques sur la religion ou autres "piliers sacrés" de l'Amérique de l'époque. Je lui ai donc demandé s'il pensait que les commentaires que Bruce avait formulés sur Jackie Kennedy ont influencé le verdict. Il m'a affirmé que les Etats-Unis ont toujours respecté la liberté d'expression et que Franklin Roosevelt et sa femme furent souvent ridiculisés. La tradition critique, dit-il, honnête ou pas, de la vie publique a toujours existé et en aucun cas Bruce fut condamné pour ses commentaires sur Jackie Kennedy. Or Albert Goldman soutient dans son livre, dans une période antérieure aux problèmes que Bruce a connus à New York avec la justice, que Kuh lui-même a affirmé lors d'un dîner, qu'il était choqué par le manque de respect de Bruce vis-à-vis de Madame Kennedy. "*Those who live in sword die by the sword*"[394]. Je n'ai malheureusement pas trouvé d'autres sources confirmant le témoignage de Goldman.

En ce qui concerne la religion, Kuh m'a soutenu que les commentaires de Bruce sur le sujet n'avaient eu aucune influence sur son arrestation à New York. Cependant, en décembre 1990, le *Washington Post*[395] commente un sketch mettant en scène le Christ et Moïse et écrit :

> "*Some police brass didn't like that one, nor did the late Manhattan district attorney Frank Hogan. "Once Bruce started criticizing the church", a then assistant district attorney told me, "it was only a matter of time before he got busted.*"[396]

---

[394]GOLDMAN A., *op.cit*, p.302.

[395]*Washington Post*, décembre 1990, p. A19.

[396]"Certains chefs de la police n'aimèrent pas ce sketch, ni le procureur général de Manhattan, Frank Hogan. 'A partir du moment où Bruce critique l'Eglise, affirma un assistant du procureur de l'époque, 'il ne s'agit plus qu'une question de temps avant qu'il soit arrêté".

Comme il fut indiqué plus haut, le magazine *Playboy* et Martin Garbus ont souligné le lien entre Frank Hogan et l'opération religieuse "Yorkville"[397]. Vincent Cuccia, qui mena l'accusation avec Kuh, fit le témoignage suivant à *Channel 13*:

> "Bruce fut poursuivi en raison de ses mots uniquement. Il n'a fait de mal à personne (...) C'était mal de persécuter quelqu'un en raison de ses idées. (...) C'est la seule chose que j'ai faite dans le bureau de Hogan dont je suis réellement gêné (...) Nous l'avons mené à la pauvreté et nous avons utilisé la loi pour le tuer."[398]

Ces sources montrent qu'il existait un lien entre le bureau d'Hogan et des organisations religieuses et confirme le fait que Bruce a subi un acharnement disproportionné par rapport au "tort" - si tant est qu'il faille le nommer ainsi - qu'il a commis.

2) Les juges et le verdict

Les spectacles de Bruce ont été jugés obscènes, indécents et immoraux. D'après le verdict, les monologues contenaient peu sinon aucune valeur artistique. Ils étaient vu comme un prétexte pour utiliser un langage obscène, dénué de cohérence et contenant peu, voire aucune signification sociale.

Le manuscrit du spectacle[399]

Considérons dès lors le manuscrit que la police a rédigé à partir du deuxième spectacle de Bruce au café "Au Go Go". Confrontons-le ensuite aux arguments de la Cour et voyons s'ils possèdent une quelconque signification sociale ou politique.

---

[397]J'ai voulu avoir une confirmation de la part de Kuh, sur l'existence de cette opération et son lien avec le bureau de Hogan. Kuh n'a pas consenti à répondre à ma question.

[398]*Channel 13, op.cit.*, p. 17, ma traduction.

[399]Une copie du manuscrit inspiré du spectacle de Bruce sur lequel s'est basé le procès, m'a été parvenu par l'intermédiaire du successeur de Kuh.

En ce qui concerne les mots considérés obscènes, sur un nombre total de trente pages[400], le mot "*piss*" revient trois fois, le mot "*ass*" quinze fois, "*fuck*" cinq fois, "*shit*" vingt fois, "*penis*" quatre fois, "*mother-fucker*" une fois, "*cunt*" une fois, "*tits*" trois fois et "*tits* and "*ass*" environ dix fois. Voyons si ces mots ont été oui ou non utilisés dans une intention purement obscène comme le souligne le verdict.

Le manuscrit a été retranscrit par la police à partir de la cassette du spectacle. Certaines parties inaudibles n'ont pas été recopiées. La compréhension est d'autre part altérée par le fait que ce compte rendu écrit est tiré d'un spectacle "live", et, de fait, non approprié à la retranscription.

La plupart des mots mentionnés plus haut ont été intégrés dans des commentaires que Bruce formule à propos de la société. Par exemple, Bruce remarque que le mot "*shit*" n'est plus considéré par la loi comme étant obscène parce qu'il signifie également "drogue". Bruce a prononcé la phrase suivante "*you full of shit you liberal*". London, souligne Garbus, expliqua lors du procès que remplacer le mot "*shit*" par excrément n'avait aucun sens. Les mots "*tits and ass*" faisaient partie d'une réflexion sur les strip-tease de Las Vegas. Bruce affirme au sujet du mot "*tits*" :

> "*The titty is dirty to you not the word because if the titty is bloodied and maimed, it's clean but if the titty is pretty, it's dirty. That's why you never see any atrocity photos at obscenity trials.*"[401]

Dans cet extrait, le comédien articule son argument autour de l'idée que tout ce qui touche à l'horreur, à la violence et à la guerre est toléré aux Etats-Unis contrairement à la beauté et l'érotisme. Le commentaire de Bruce est pertinent et soutient une idée profonde sur la perception de l'obscénité aux Etats-Unis. En

---

[400]Le manuscrit a été établi à partir du deuxième spectacle de Bruce au café "Au Go Go".

[401]"Vous considérez 'nichon' sale, non en raison du mot parce que si le nichon saigne ou est mutilé, il est propre, mais si le nichon est beau, c'est obscène. C'est pourquoi vous ne verrez jamais des photos d'atrocité dans des procès d'obscénité." Citation tiré du manuscrit que la police de New York a établit d'après le spectacle de Lenny Bruce, le 1er avril 1964.

dehors des mots cités ci-dessus, figurent également dans le manuscrit, des commentaires sur la religion :

> *"I wanna tell you something about the gods in our country and you may be gifted in your country whereas er, you can make fun of your gods like your budduists (phonetic), your buddu (phonetic) god is er, is for grabs and you'll find that rabbis and priests will, say your god is a lie in order to convert you but don't get bugged with it because we do that with all the gods."*[402]

Bruce aborde également, dans son numéro, les différentes arrestations dont il a fait l'objet ces dernières années. Notamment à Chicago où, dit-il, il a été condamné pour s'être moqué de la religion.

Reprenons les phrases mentionnées par le verdict de la Cour et voyons si elles ont été citées dans un intérêt purement sexuel ou si elle sont englobées dans un commentaire social. Chacune de ces phrases, comme il a été souligné dans le verdict, contient un mot ou un expression "crue" et certainement choquante pour l'époque. Ce vocabulaire fait partie du langage de Bruce et vise, entre autres, à démystifier des idées ou des personnages en les rabaissant le plus bas possible, tout en suscitant un effet comique.

1-le commentaire sur Jaqueline Kennedy:

> *"I believe that the guy got a medal when the President was killed and the Governor got it, the wife hauled ass to save her ass out of that car. Now a guy got a medal because he came shielded her. Time Magazine I saw, now it's a conclusion on my part, I'll admit that, cause she hauled ass to save her ass but a conclusion of Time Magazine's part that she was going to get help,*

---

[402]"Je vais vous dire quelque chose à propos des dieux dans notre pays et vous pouvez être heureux dans votre pays... Vous pouvez vous moquer de vos dieux comme vous les bouddhistes, vous pouvez discuter de votre Dieu et vous verrez que les rabbins et les prêtres vous diront que votre Dieu est un menteur pour vous convertir, mais ne vous emmerdez pas avec ça parce que nous le faisons avec tous les dieux." Manuscrit p. 2 et 3.

that's what I saw, the caption, there she's going to get help. Now was that the reaction, is there a place that she knew bam, bam oh christ we're on 14th and I'll go get help there and I'll bring them back or was it the truth that she was running away out of fear as everybody will and has done but the last picture no conclusion that she was helping him aboard that's bullshit, that's dirty lie. And why it's a dirty lie when your daughter got forbid if her husband's face gets shot away and haul ass to save her ass she'll feel like a piece of shit."[403]

Il ressort après la lecture de ce passage que l'idée centrale n'est pas le mot "*ass*" mais, comme il a été souligné plus haut durant le procès, le fait que Bruce n'accepte pas la version offcielle de l'assassinat du président Kennedy qui a voulu faire de sa femme une héroïne et non pas un être humain comme les autres. Il a dénoncé, par là, l'hypocrisie des médias. Il utilise une expression familière (traîner son cul) pour rabaisser l'aura du personnage et pour provoquer un effet comique. Une des techniques propre à l'humour est de transgresser les normes, comme celles dû au respect des autorités politiques. Le passage mentionné précédemment en est un bon exemple.

-2 "Saint Paul qui arrête de baiser".

"St. Paul introduced celibacy to christianity. They had these field days where guys would give up something for the lord and have guy cap each other. I'm gonna give this up, that up. Guys would say okay today I'm giving up er, 16 sheeps and 8 rivers and ten mountains. Okay, okay he's the best man in the tribe, okay no one's gonna top that. Oh yeah, okay, yeah 35 mountains, 8 rivers and two mountains and eight farms okay. Now weeks go by, no one's capped that. St. Paul caped everybody, you're the best man in the tribe you gave up a few farms, rivers. Okay, you know what I'm

---

[403]Manuscrit, p.22.

gonna give up, think you're so good. K-f-u-c-k, no more Paul that's it."[404]

Dans ce morceau, Bruce se moque de la loi portant sur le célibat des prêtres. Il décrit l'origine de cette loi en imaginant que pour plaire à Dieu, les hommes se sont défaits de leurs biens. Il y eut une compétition entre eux et chacun se débarassa de ses richesses. Le champion fut St. Paul puisqu'il arrêta de faire l'amour. Il raille St. Paul et, indirectement, la religion catholique en exposant son opinion sur le célibat des prêtres. Il ôte le caractère sacré du célibat et le banalise en le mettant au même plan que des biens matériels.

Les numéros 3 et 4 parlent d'une victime faisant des avances à une infirmière et d'une intimité sexuelle avec un poulet. Ces deux sujets sont liés, puisque Bruce passe d'une idée à l'autre, ce qui engendre un effet comique. Dans un premier temps, il raconte l'histoire d'un homme estropié qui fait des avances à une infirmière. Il en conclut que les hommes sont des animaux. De là, il passe à l'idée selon laquelle il est interdit d'avoir des relations sexuelles avec un animal mais qu'il est cependant difficile d'établir une loi qui interdit de le faire. Ensuite, il expose une situation dans laquelle un homme trompe sa femme avec un poulet. Il reprend donc l'idée précédente, mais celle-ci passe au deuxième plan, pour présenter une satire des hommes infidèles qui cherchent n'importe quelle excuse pour justifier leur acte. Il parle du poulet comme s'il s'agissait d'une femme: "elle était saoule, je ne l'aimais pas, je l'ai serrée dans mes bras mais en fait je la déteste."[405]

Ce dialogue ne traduit pas un intérêt morbide de la part de Bruce pour le sexe avec des animaux mais utilise le poulet comme élément incongru rendant son numéro à la fois comique et absurde.

- Oncle Willy discutant des "pommes" d'une fille de 12 ans

Come here Ruthie, come here to your Uncle Willie, look it that 12 years old,

---

[404]Manuscrit, p.12.

[405]Manuscrit, p.26, ma traduction.

look it those apples on her. She's gonna have to get a brassiere soon. Let your Uncle Willie Tickel, lickle, lickle you watch you wiggle, wiggle, giggle and Uncle Willie's ready (indistingable) don't tell mammy or you'll break the magic charm."[406]

Ce morceau met en scène un homme qui abuse de l'innocence d'une très jeune fille. Bruce parle des pédophile et s'en moque.

- mettre un tube d'acier brûlant dans "le cul de quelqu'un", et "pisser dans un évier" et "pisser du haut d'un building".

I'm just that kind of guy, never sold my country. There are the secrets try to get them. They got the other spy(...) They got the other guy they got his pants down I don't give goddamn what they do to him. They are putting a funnel in his ass, ah, let them, what the hell You're not getting any secrets. Why are they heating up that lead for? They're putting hot lead in the funnel that's in the guy's ass are they. they wouldn't do that. They are doing it. I just didn't want any hot lead in my ass that's all. (...) You knew that I mean I'm not gonna sell my country out but there's a limit. (...)
I assume that there's three other guys in this audience that've done the same perverse thing I've done and I'm heartily ashamed, I can't look at you when I tell you this but I found out there were five guys and (...) was there one time in your life you didn't piss in the sink. I mean I know that your foot was cut and there was, they were gonna destroy the building the next day but you did piss in the sink, you were drunk and passed out and there was no tub there (...)

Les deux histoires sont liées par une même idée, à savoir que dans certaines circonstances, parfois extrêmes, les gens agissent d'une manière qu'ils

---

[406]Manuscrit p.20 "Viens par ici Ruthie, viens chez ton oncle Willy, regardez-moi cette fille de 12 ans, regardez ces petites pommes. Elle devra bientôt mettre un soutien gorge. Laisse ton oncle Willy... ne dis rien à mammy sinon tu vas briser le charme magique.

regrettent par la suite. Le premier exemple met en scène un homme qui ne trahira jamais son pays. Cependant, sous le coup de la torture, il affirme qu'il y a des limites et que son intérêt personnel passera avant celui de sa patrie. Dans le deuxième exemple, Bruce explique que les gens font des choses dont ils ont honte, telles que "pisser dans un évier". Selon Bruce il existe des circonstances atténuantes à un tel acte : si la personne est estropiée et ne peut atteindre les toilettes ou si le bâtiment dans lequel se trouve l'évier sera détruit le lendemain. L'idée sous-jacente est la suivante : ne soyez pas hypocrite, chacun a accompli dans sa vie des gestes dont nous sommes gênés parce qu'il existe des circonstances qui nous poussent à agir de la sorte. Il établit le lien entre un événement grave et un fait mineur. Ce rapprochement donne au texte une dimension comique.

2.3.6. Conclusion du procès

Les morceaux du spectacle de Lenny Bruce cités plus haut, contiennent des mots ou des expressions "crues". Cependant, ils induisent pratiquement tous une réflexion sur une situation donnée. Ils constituent, sous une apparence parfois crue et humoristique, un commentaire par rapport à une situation sociale particulière.

En confrontant le verdict et le manuscrit, nous pouvons déduire la conclusion suivante :

1°) Pour des motifs purement juridiques, les poursuites auraient dû être abandonnées, parce que les dispositions du code pénal étaient inadéquates pour juger le spectacle du comédien. Comme l'a souligné le juge Creel, l'arrêt de la Cour présentait des lacunes et il a écrit que la procédure judiciaire s'est révélée limitée pour déterminer ce qui est obscène. Pour cette raison, il a voté l'acquittement du comédien. Comme le souligne Albert Goldman[407], ce procès révéla les carences du code pénal de l'époque pour traiter des questions complexes concernant des spectacles à thème sexuel. Enfin, les différents cas d'acquittement d'oeuvres jugées au départ obscènes, comme "Tropique du

[407]GOLDMAN A., *Freakshow*, New York, Atheneum, 1971.

Cancer", auraient dû également mener l'"affaire Bruce" au non-lieu.

2°) Le verdict et donc l'issue du procès ont été biaisés. En premier lieu, le substitut du procureur Kuh, n'était pas uniquement motivé par le respect de la loi sur l'obscénité mais aussi par des convictions personnelles. Les différents arguments présentés plus haut remettent en cause sa neutralité. On peut en effet se demander si ayant voué une partie de sa carrière à combattre l'obscénité, il n'a pas, en condamnant Bruce, défendu ses convictions personnelles et érigé le comédien en exemple. Kuh a répété à plusieurs reprises que Bruce était cru et immoral mais cela ne constituait pas des faits suffisants pour condamner le comédien. Il mélange l'obscénité avec les standards sociaux en matière de langage. Il prétend également que le comédien allait trop loin au regard des moeurs de l'époque, mais ce motif ne permet pas d'établir que Bruce était obscène et **sans aucune importance sociale justificative.** Kuh précise, en outre, dans son livre que la défense n'a pu convaincre le jury que le travail de Bruce avait une importance sociale. Dans la mesure où la partie civile avait intenté l'action en justice, il lui appartenait d'apporter la preuve de l'absence de d'importance sociale justificative des spectacles de Bruce. Et il apparaît que l'accusation n'a pas pu donner les arguments nécessaires pour montrer le manque absolu d'importance sociale des sketches de Lenny Bruce.

Pour ce qui est du bureau d'Hogan, d'après Harris, il semble que le bureau du procureur ait fait preuve d'une ténacité peu coutumière pour un délit mineur en présentant l'affaire devant un grand jury. Si nous tenons compte des arguments de la défense et de ses témoins, l'inculpation de Bruce fut également motivée pour des raisons politiques et religieuses, la satire du comédien ayant irrité plusieurs autorités religieuses et séculières. D'après Tuli Kupfenberg[408], témoin au procès, l'affaire Bruce s'inscrivait dans une atmosphère générale de répression de l'obscénité dont l'instigatrice fut notamment la police dont la tendance catholique était évidente. Ce groupe détestait Lenny, dit-il, et voulait s'en débarrasser. Selon le témoignage des personnes qui travaillaient dans le

---

[408]Entretien , New York, février 1994.

bureau de Hogan, les démarches du procureurs ne cherchèrent pas à faire respecter la loi mais à se débarrasser d'un artiste gênant[409].

3°) Le siège était composé du juge Murtagh, catholique, du juge Creel protestant et du juge Phipps, qui était Noir, et fut en quelque sorte, selon Tuli Kupfenberg, la "marionnette de Murtagh".
Dans quelle mesure, dès lors, les opinions religieuses des juges ont-elles influencé le verdict?

Soit les juges n'ont rien compris au travail de Bruce, aveuglés par les mots "crus" qui fleurissaient ses sketches, soit n'ont pas voulu y voir une quelconque signification. Cette deuxième hypothèse semble la plus vraisemblable puisque, d'une part, nous avons vu plus haut que dans la plupart des monologues, Bruce émettait des réflexions sur des faits sociaux et politiques, et que d'autre part, la qualité satirique du comédien a été confirmée par un nombre considérable de témoins experts, parmi lesquels des professeurs et des critiques d'art[410].

Si le texte de Bruce contenait des mots crus ou "grossiers", l'accusation et le verdict en ont surestimé la quantité. Le contexte dans lesquel ces mots ont été prononcés n'a pas été pris en considération parce que les spectacles ne se résumaient pas à ces mots et contenaient une réflexion sur des problèmes socio-politiques. La condamnation les a ignorés et il apparaît donc de plus en plus clairement qu'il y a eu de la part de la partie civile et de certains juges, un acharnement contre Bruce. En effet, contrairement aux affirmations de l'accusation, les sketches dont il est question proposent une cohérence dans leur argumentation, ce qui aurait dû mener le jury à reconnaître dans le spectacle de Bruce une valeur sociale justificative. Les juges n'ont pas voulu reconnaître au travail de Bruce un mérite social ou artistique. Ils ont soutenu que le comédien avait effectué des gestes obscènes en se fondant uniquement sur le témoignage de la police, qui a pourtant été contredit par des témoins. Ils ont utilisé l'article

---

[409]Voir le témoignage de Metzger manuscrit de *Channel 13, op.cit.*

[410]Cette réputation a été confirmée après sa mort. Bruce est en effet considéré comme un des plus grands satiristes américains de l'après guerre.

de loi sur l'obscénité pour protéger des conventions et des normes sociales que Bruce avait "bouleversées" par ses mots, le temps d'un sketch. Ils ont mis en évidence l'obscénité pour contourner le 1er et le 14ème amendement qui garantit la liberté d'expression et protège les propos de Bruce.

Dès lors, nous pouvons avancer l'hypothèse suivante : la police et les groupes religieux qui considéraient Bruce comme une menace, ont, par l'intermédiaire des juges, utilisé la loi pour ruiner sa carrière.

2.4. Après le procès de New York

Les procès, et en particulier celui de New York, ruinèrent la carrière de Lenny Bruce. En effet, après l'été 1964, Lenny n'a pratiquement plus eu la possibilité de travailler. D'après le *New York Times* du 2 juin 1965, Bruce a demandé aux autorités new-yorkaises de le laisser jouer. Sa demande fut rejetée. En octobre 1965, il fut déclaré indigent, affirmant alors qu'il n'avait pas travaillé depuis deux mois et n'avait plus d'argent. Il demanda à la police de New York, de Chicago, de Los Angeles et de San Francisco de le laisser en paix.

Lenny est mort au mois d'août 1966. Les motifs de son décès n'ont jamais été entièrement élucidés. Certains affirment qu'il est mort des suites d'une overdose, d'autres soutiennent que la pauvreté et l'épuisement ont été les facteurs décisif de son décès.

Le 20 février 1968[411], la Cour qui condamna Bruce pour sa prestation à Greenwich Village, a affirmé qu'il s'agissait d'une erreur de considérer son spectacle sans utilité sociale. Deux ans après sa mort, Lenny est acquitté.

Lenny Bruce une fois décédé, fut considéré comme un héros, servant de modèle à la jeune génération "branchée". Son histoire inspira des livres, une pièce de théâtre fut créée et ensuite un film de Bob Fosse avec Dustin Hoffman.

---

[411] *New York Times*, 20 février 1968, p.51.

Après la misère et la mort, Bruce fut vénéré. Ainsi naquit le mythe.

Remarque

Si je me suis étendue aussi longuement sur le procès de Bruce, c'était dans le but d'expliquer en détail comment le comédien a été censuré par les autorités américaines. J'ai voulu également montré par quel processus les adversaires de Bruce sont parvenus à utiliser contre lui une loi concernant l'obscénité, qui à l'origine, ne s'appliquait pas à son cas. Cela montre à quel point le comédien représentait une menace pour ce groupe et pose la question de la neutralité des juges. Notons par ailleurs, que Bruce n'était pas le seul artiste considéré comme "dangereux". D'après Martin Garbus[412], des gens comme les *Panthers*, Abbie Hoffman et Tim Leary représentaient des menaces pour Hogan et les juges.

> *"They really make the Hogans and the Murtaghs question what the whole system of government is in this country and I think they can't deal with that and therefore, when they get involved with these people, what they're interested in is getting a conviction."*[413]

Conclusion

L'"affaire Bruce" démontre d'une part, le poids des paroles humoristiques dans la contestation sociale et politique. Quand celles-ci outrepassent les limites qu'on a voulu lui imposer, elles ne sont pas à l'abri de la censure et des représailles des groupes ciblés. Nous reviendrons sur ce point dans la conclusion générale dans laquelle les deux cas seront analysés de manière comparative.

Bruce a été jugé et accusé pour un crime qu'il n'a pas commis. Cette affaire nous éclaire sur un point, les dispositifs dont font usages les personnes aux pouvoir pour éjecter des artistes qui sèment le désordre dans un système qu'ils contrôlent. Ainsi, ce cas nous mène vers des questions qui vont au-delà de

---

[412]Interview pour *Channel 13*, 30 novembre 1971, 8.30 P.M to 9.30 P.M.

[413]GARBUS M., in manuscrit de *Channel 13*, 30 novembre 1971, p.12.

la problématique de ce travail, à savoir jusqu'à quelle point les droits des individus pourtant protégés par la loi, sont-ils garantis. Surtout si ceux-ci gênent les intérêts de personnes plus puissantes et qui ont un contact plus direct avec les institutions du pouvoir, comme ceux qui sont chargé de faire respecter la loi.

Néanmoins, si l'histoire de Bruce est tragique, elle n'est pas pour autant dénuée d'optimisme. Le comédien occupe une place non négligeable dans la libération des moeurs et des mots qui s'est produite fin des années soixante. Son message et son style s'est perpétué dans de nouvelles générations de comiques.

> "Tellement de tabous ont été soulevés, de nombreux comiques ont passé les portes que Lenny a ouvertes."[414]

Nous avons vu comment Bruce a franchi, par l'ambiguïté de ses mots, les limites séparant le cabaret et de la vie ordinaire, du moins il a été perçu comme tel. De même, la frontière entre lui-même et le comédien proférant un discours comique fut affaiblie. Une partie de la société américaine, n'a pas toléré la transgression qu'il a opéré sur le cadre de cabaret tel qu'il était vu à l'époque, et sur les valeurs propres à ce type de spectacle.

Coluche, nous le verrons, a adopté un discours et un comportement réservé au cadre de la comédie (c'est-à-dire ludique) au sein du cadre politique. Il a, par son acte, remis en cause les limites et les règles qui structuraient et définissaient ce cadre particulier.

Notons qu'il s'agira d'un fait précis, plutôt que l'ensemble de sa carrière: sa candidature bouffonne à la Présidence de la République. De plus, précisons que le contexte est celui de 1980, c'est-à-dire l'après 68, la libération des moeurs et du langage. La situation est donc fort différente du puritanisme américain, encore empreint de MacCarthysme et de la politique d'Eisenhower.

---

[414]*Village Voice*, 5 février 1991, p.22, ma traduction.

B. COLUCHE

1. INTRODUCTION

1.1. Quelques notes biographiques

Coluche naît à Paris en 1944 dans une famille très modeste. Il grandit à Montrouge dans la banlieue parisienne. Il quitte l'école à l'âge de 14 ans. Il change de métier à plusieurs reprises et exerce pendant 5 ans la profession de fleuriste. A 22 ans, il décide d'être comédien, ou plutôt comme il le dit lui-même, d'être une vedette[415]. En 1968, il rencontre Romain Bouteille et en 1969, ils fondent ensemble "Le Café de la Gare"[416]. Ensuite il quitte le "Café de la Gare" et crée "Le Vrai Chic parisien". Quelques années plus tard, Paul Lederman devient son impresario et Coluche débute une carrière en solo.

Dès ses premiers sketches, Coluche laisse transparaître sa révolte contre les injustices sociales et l'inefficacité de la politique. Il exprime son dédain à l'égard des politiciens, de l'armée et de tout service d'ordre. Son soucis d'égalité se traduit en partie par sa volonté de diminuer les prix des billets de son spectacle, dans les villes à revenus modestes. Il se ferme cependant à la pitié et est relativement critique vis-à-vis des pauvres. Quand il est invité par un notable, il choisit la provocation. Selon ses proches, il y a chez lui une tendresse énorme sans cesse contrariée et un besoin d'imposer sa loi et de commander. Certains ont dit de lui que c'était un despote éclairé, mais un despote fraternel, drôle et affectueux[417].

En 1978 et durant un an et demi, il occupe les ondes d'Europe 1; son passage à la radio restera dans les annales. En automne 198O, il présente sa candidature à la présidence de la République. Cependant, cette expérience

---

[415]Voir *L'Express*, 11 au 17 octobre 1980.

[416]Le "Café de la Gare" était à l'époque un café-théâtre dans lequel étaient montées des pièces comiques. De nombreux comédiens célèbres y ont fait leurs preuves, tels Miou-Miou, Gérard Depardieu, Patrick Dewaere, etc.

[417]BOGGIO P., *Coluche*, Paris, Flamarion, 1991, voir le chapitre intitulé : "Au café de la gare".

aboutit à un semi-échec et le comédien souffre de lourds problèmes personnels et sombre durant plusieurs années dans la drogue et la dépression nerveuse. Il arrête le music-hall, ainsi que la radio et ne survit que par le cinéma.

En 1985, il participe à l'action anti-raciste "S.O.S racisme" et par l'intermédiaire d'Europe 1 dans laquelle il anime l'émission "Y'en aura pour tout le monde", il crée "Les restos du coeur". En 1986, l'entreprise des "restos" suit son cours, il prépare un nouveau spectacle mais durant l'été il se tue à moto sur une petite route du midi de la France.

Avant d'aborder la candidature bouffonne de Coluche à la présidence de la République, il est nécessaire - pour cerner davantage le personnage - d'ajouter quelques lignes sur son passage sur les ondes d'Europe 1.

1.2. Europe 1[418]

A partir du printemps 1978, entre 15H30 et 17H, Coluche passe sur l'antenne d'Europe 1. Le directeur des programmes de la radio avait pris des risques vis-à-vis de ses supérieurs en imposant le comédien. Très vite les émissions qu'il anime sont à la fois maîtrisées et débridées. Personne n'arrive à lui faire respecter le "pilote" de l'émission. Coluche prend littéralement possession de la radio, il intervient au milieu des publicités pour ajouter des commentaires personnels souvent critiques. Dès son arrivée sur l'antenne, il introduit de nombreuses allusions sexuelles du type : "Qu'est-ce qu'on vent comme beurre depuis *Le Dernier Tango à Paris*"[419]. Il offre surtout des commentaires sur la politique et affirme entre autre :

> "Les hommes politiques on devrait les faire souffler dans le ballon pour savoir s'ils ont le droit de conduire la France au désastre"[420].

Personne n'est épargné, tous les hommes politiques sont en effet la cible de ses commentaires. Il affirme à propos de Pinochet :

---

[418]Voir BOGGIO P., *op.cit.*, huitième partie, "Parasite sur l'antenne", pp.221-244.

[419]*Ibid..*, p.224.

[420]*Ibid.*, p.236.

"Qu'est-ce qu'il est bien Pinochet! Ils ont interviewé sa femme, et tu sais ce qu'elle a dit sa femme? Elle a dit: Il est un peu dominateur. Dominateur commun, sans doute, car tout le monde y a droit!"[421]

Il improvise et provoque souvent la colère des directeurs de la radio dont il se moque de temps en temps. Coluche parvient à être à la fois humoriste et homme de radio. Il adopte la méthode "Jean Yanne", c'est-à-dire *risquer de se faire virer à n'importe quel moment.* D'un restaurant critiqué, il remarque : "Pour manger, c'est pas terrible, mais pour vomir, formidable!"[422]. L'humour décapant de Coluche provoque sur le personnel et la direction de la radio, à la fois de la joie et un certain malaise. Le public est lui aussi partagé; les annonceurs sont bien entendus furieux, et les auditeurs sont divisés entre les "choqués" et les "rieurs". Ses supporters se retrouvent parmi le grand public qui aime sa manière de raconter des histoires, ceux qui l'apprécient pour son côté satirique et une catégorie assez réduite qui s'identifie à lui en tant qu'individu relativement marginal. Ses détracteurs sont irrités par ses commentaires ironiques à l'égard des militaires et de l'Eglise catholique. Concernant cette dernière, la direction d'Europe 1 lui a demandé d'éviter d'aborder tout sujet la concernant. Or, le 27 septembre 1978 le Pape Jean-Paul 1er meurt, un mois après son prédécesseur Paul VI. La station veut empêcher Coluche de commenter l'événement pour ne pas choquer les auditeurs catholiques. La radio lui propose de commenter en échange, la disparition du magazine *Pilote*, interdit par le ministère de l'intérieur. La voix larmoyante, sur un fond de musique funèbre, Coluche commente:

"Ce matin (...) téléscripteurs, crépitant de partout, annonçaient cette nouvelle qui allait bouleverser le monde entier: E morto, il Piloté! Le journal Pilote n'est plus (...). Beaucoup de gens aimaient son sourire lumineux qui restera gravé dans le souvenir de chacun (...) Le directeur du journal Pilote, qui résidait en Italie, va recevoir des amis

---

[421]*Ibid.*, p.237.

[422]*Ibid.*, p.226.

venus du monde entier, ainsi que des télégrammes (..) Nous avons les premières réactions des grands de ce monde, celle de Jacques Chirac qui s'associe au deuil. M.Mitterrand exprime sa stupeur et sa tristesse devant l'événement."[423]

Coluche a contourné la censure. Il ne commente pas la mort de *Pilote*, mais offre toutes les allusions possibles au décès du pape. Quelques jours après, quand il n'est plus sous la contrainte de la censure, il ne se gêne plus pour parler ouvertement du décès de Jan-Paul 1er.

"Le pape aussi est mort? Ah merde! Et vous me l'avez pas dit? Il était tout neuf celui-là (...) Alors, ça y est, les sept millions de catholiques ont perdu leur chef de file? Tu me diras, sur quatre milliards, ça fait encore trois milliards six millions qui s'en foutent".[424]

Coluche s'attaque sans retenue à un sujet tabou, il ridiculise la mort du pape, il ôte à l'événement son caractère sacré et montre par-là qu'il est au-delà de la censure.

Après quelques incidents de ce genre, Coluche n'anime plus tous les jours entre 16 heures et 17 heures, mais une fois par semaine, le dimanche matin à dix heures. Le 24 juin 1979, il est licencié, la radio réclame un peu de répit. Coluche a battu tous les records d'audience, tout en maintenant l'anxiété aux étages réservés à la direction. Il a brisé les normes en parlant de sujets qui n'entraient pas à la radio, ou en exagérant sur la politique et la scatologie. Il a pris conscience également, qu'en poussant les limites du concevable le plus loin possible, il gagnait une écoute et un appui considérable de la part du public. Philippe Boggio souligne à ce sujet :

"Coluche a compris qu'il avait, désormais, la capacité d'obtenir un impact plus profond qu'un simple comique de music-hall. Que ses mots, ses jugements, son insolence emportait une adhésion d'une autre nature. Que beaucoup commençaient à voir en lui un

---

[423]*Ibid.*, p.238.

[424]*Ibid.*, p.239.

catalyseur."[425]

Ces quelques notes sur le passage de Coluche à Europe 1, nous éclaire davantage sur le comédien, quelques mois avant la présentation de sa candidature aux élections. En effet, nous comprenons déjà à quel point Coluche refusait toute contrainte ou censure extérieure sur son humour. Mais aussi, que la particularité de son humour était de forcer et parfois briser les limites du cadre dans lequel il s'exprimait (dans ce cas, celui d'une radio publique) et les règles qui lui étaient associées. Ses employeurs - les patrons de la radio - et le public avaient compris que cet animateur était totalement imprévisible. Nous remarquons également que son humour était caractérisé par l'ambivalence des sentiments qu'il occasionnait sur ses auditeurs, puisque l'éclat de rire était souvent associé à un certain choc, et parfois au dégoût. Il provoquait la fureur de certains et un enthousiasme débridé chez les autres[426]. Coluche était déjà incontrôlable et les dirigeants d'Europe1 n'étaient pas parvenus à le canaliser, ce qui explique leur anxiété permanente durant un an et demi, pour aboutir à la fin au licenciement de l'artiste.

---

[425]*Ibid.*, p.244.

[426]Il a battu les records d'audience de la radio.

2. LA PRESIDENCE

Pour décrire et analyser les événements qui vont suivre, je me suis penchée sur les biographies écrites sur Coluche[427], mais surtout sur la presse écrite dont *Le Monde, Libération, Le Figaro* et *Charlie Hebdo. Le Monde* pour l'objectivité de l'information. *Charlie Hebdo,* parce que c'était le journal "officiel" de la candidature de Coluche. Et enfin *Libération* et Le *Figaro,* pour leurs tendances politiques divergentes. Notons que *Libération* était clairement - du moins au début de la campagne - en faveur de la candidature de Coluche, contrairement au *Figaro* qui s'est, depuis toujours, montré très critique envers le comédien.

2.1. Description des faits

Fin du mois d'octobre 1980, Coluche présente sa candidature aux élections présidentielles de 1981. Le contexte est le suivant : l'opinion publique est convaincue que la gauche va perdre les élections. A deux reprises, Mitterrand a échoué et Giscard semble favori pour les gagner. La campagne s'annonce morose, plusieurs personnes encouragent même Coluche à se présenter aux élections. Lui-même avoue :

> "Le public m'a donné une position de vedette, de révélateur de connerie humaine et si j'en profite pas pour ouvrir ma gueule et tourner en ridicule cette sinistre campagne électorale, je serais un vrai salaud"[428].

Coluche se fait le porte-parole des minorités et critique le gouvernement. Très vite il rassemble les mécontents et les abstentionnistes. La foule se presse chez lui: les journalistes français et étrangers, les télévisions, les radio, etc., et bien sûr

---

[427] BOGGIO P., *op.cit.*
ALDO, JEAN-MI, LUDO, *Coluche à coeur et à cris*, Edition°1, 1987.
TENAILLE F., *Coluche*, Paris, Editions Seghers, 1986.

[428]Tiré de *Les Nouvelles littéraires*, 6 novembre 1980, cité par P.BOGGIO, *op.cit.*, p.291.

ses amis. Ses premières déclarations sont les suivantes:

> "Je veux aller jusqu'au bout et foutre la merde. Il y des mecs qui ne sont jamais représentés par les partis politiques, les homosexuels, les chauffeurs de taxis, les coiffeurs, les agriculteurs, ...Je suis donc le candidat des minorités"[429].

Sur son affiche électorale est écrit :

> "J'appelle les fainéants, les crasseux, les drogués, les alcooliques, les pédés, les femmes, les Arabes, les Français à voter pour moi. TOUS ENSEMBLE POUR LEUR FOUTRE AU CUL."[430]

Par un langage cru, Coluche dénonce avec humour et virulence, la dégradation des libertés et la situation en France. Rapidement certains réagissent en affirmant:

> "Avant Coluche, j'avais peur de mourir d'ennui ou de dégoût, avec les présidentielles, maintenant au moins on a une chance de mourir de rire"[431]

une autre personne témoigne:

> " En voilà un au moins qui va leur dire leurs quatre vérités, à tous ces pourris de la politique"[432].

Guy Bedos, un autre comique, affirme:

> "C'est culotté, violent, marrant! Sa candidature est un gag, et en cela elle est subversive"[433].

Coluche, en tournant en dérision les institutions, ramène à lui le désarroi et les déceptions de nombreuses personnes. Rapidement il gagne l'appui du

---

[429]Cité dans *le Monde*, 20 novembre 1980.

[430]Cité dans *Le Nouvel Observateur*, 17-23 novembre 1980, p.24.

[431]*Ibid*.

[432]*Ibid*.

[433]Cité dans *Le Monde*, 3 décembre 1980.

syndicat des petits artisans et celui des intellectuels dont Deleuze, Guattari, Faye, et même Bourdieu[434]. Coluche ne se contente dès lors pas de rallier le monde du show-business, mais le corps social tout entier. Les intellectuels pensent qu'il peut véhiculer l'espoir de gens désorientés et dénoncer les problèmes de la société française. "Ce qui est important dans cette candidature", souligne un journaliste du *Monde*, "n'est pas d'avoir Coluche comme président, ou même comme député - ce n'est pas son intention, et d'ailleurs il n'a pas de programme - mais plutôt sa démarche de contestataire, de dénonciateur agitant l'arme de l'humour". Coluche dénonce la complicité des partis politiques, même si, dit-il, en apparence ils semblent s'opposer. De la gauche il affirme :

> "Elle n'énonce pas toutes les dégueulasseries de la droite parce qu'un jour elle voudra en faire autant. Il y aurait de quoi rire".[435]

Sur la police, il commente :

> "L'année dernière j'ai fait le compte: les flics ont tué plus que les gangsters. Personne ne le dit, ça les arrange tous. Que les flics en trop deviennent pompiers."[436]

Son intention est de présenter les élections françaises comme un événement ou une institution dérisoire. Nous lisons dans le journal *Libération*[437] que la candidature de Coluche peut remettre en question le jeu électoral. La popularité, l'humour et la virulence avec laquelle il dénonce la dégradation des libertés et les injustices en France, peut avoir comme conséquences que des millions d'abstentionnistes ou de déçus votent pour lui. Ce journal encourage ses lecteurs à voter pour le comédien.

Dès le mois de novembre, apparaissent dans tous les coins de la France

---

[434]Le sociologue, sans avoir participé aux réunions organisés par les intellectuels en faveur du comédien, a signé la pétition pour le droit de la candidature de Coluche à la présidence.

[435] Cité dans *Le Nouvel Observateur*, 17-23 novembre 1980.

[436] *Ibid.*

[437]*Libération*, 19 novembre 1980.

des comités de soutien en faveur de la candidature de Coluche. *Libération*[438] consacre plusieurs articles sur les "coluchiens". Qui, et pourquoi soutient-on sa candidature. Une partie des "coluchiens" pensent que sa candidature doit rester une blague et se limiter à rassembler les rieurs.

> "Quelle tête feraient ces messieurs en costard et noeuds papillons! Quel coup à leur prestige! Une salopette rayée à la tête du gouvernement."[439]

Certains ne sont donc pas convaincus par Coluche comme homme politique, mais en désespoir de cause préfèrent rigoler. D'autres en revanche, croient réellement en lui comme homme politique :

> "Coluche a intérêt à aller jusqu'au bout. L'humour, la dérision peut-être, mais uniquement comme arme contre "eux"" [440]ou "Coluche c'est vachement sérieux, il faut bien comprendre, ça ira très loin."[441].

Le mécontentement vis-à-vis de la politique et des politiciens rassemble différents groupes de "coluchiens".

> "Je vote Coluche le subversif, celui qui casse le système (...) c'est le règlement de compte de toute une génération, on a l'impression que tout le monde peut rire pour la dernière fois" [442].

Certains pensent toutefois que Coluche doit rester clown et s'en aller au dernier moment. Ses partisans se retrouvent dans différents milieux, des artisans aux médecins. Même le *Figaro* - ouvertement opposé à sa candidature - compte des "coluchiens" parmi ses lecteurs.

En ridiculisant la campagne électorale, Coluche ne provoque pas l'unanimité, il s'attire également les foudres des autres candidats à la présidence. De nombreux politiciens sont indignés :

---

[438]Voir 26 et 27 décembre 1980.

[439]*Libération*, 26 novembre 1980, p.9.

[440]*Libération*, 28 novembre 1980, p.4 ou 10.

[441]*Libération*, 2 décembre 1980, p.9.

[442]*Libération*, 26 décembre 1980, p.6.

"Des gens se sont battus longtemps pour conquérir des institutions démocratiques, affirme un proche de Mitterrand. Je suis écoeuré de les voir galvaudées. Coluche? C'est bon pour Giscard, c'est bon pour les adversaires de la démocratie. Moi aussi, j'aime bien rire mais la lutte politique n'est pas une plaisanterie. C'est la vie des gens. Il y en a qui meurent on n'en rit pas."[443]

D'un bout à l'autre de l'échiquier politique, les représentants des partis politiques sont dans l'indignation, ils méprisent et condamnent l'humoriste[444]. La classe politique réagit soit par l'indignation, soit par le silence. Nous pouvons lire dans le *Figaro*[445], que Giscard d'Estaing tout comme les autres candidats dits sérieux, considère que la candidature de Coluche ridiculise la démocratie. D'ailleurs, il ne tient pas à apparaître à la télévision avant ou après lui.

Les élections sont une affaire sérieuse et les grands candidats, remarque Philippe Boggio, ne tolèrent pas la dérision de la campagne à laquelle se prête le comédien. Plus l'ascension de Coluche progresse dans les sondages, plus les réactions hostiles se succèdent. Selon Philippe Boggio[446], l'Elysée et Matignon envoient des télex dans toutes les préfectures, avec ordre de faire pression sur les élus qui voudraient donner leurs voix au clown. La consigne est la suivante: Coluche est un dangereux agitateur qui ridiculise les institutions de la république.

Le problème de Coluche est de réunir les 500 signatures nécessaires pour participer aux élections. Tout candidat a en effet besoins de ces signatures pour être éligible. De nombreux maires sont séduits par la candidature de Coluche, mais comme le souligne un journaliste du *Figaro*:

"Si les 500 signatures requises devaient rester confidentielles, Coluche les recueillerait sans peine; mais elles sont rendues publiques, et l'on

---

[443]Cité dans *Le Monde*, 22 novembre 1980.

[444]*Libération*, 24 novembre 1980, p.9 et p.23.

[445]*Figaro*, 20 novembre 1980, p.6.

[446]Voir également *Le Figaro*, 20 novembre 1980, où il est précisé que l'on attend des élus qu'ils ne donnent pas leur signature à Coluche.

voit mal un élu garder de la crédibilité alors qu'il a choisi Coluche pour représenter ses lecteurs à la tête de l'Etat".[447]

Cavanna signale à ce sujet dans *Charlie Hebdo*, que les noms des signataires seront publiés dans le "journal officiel". Ceci pour limiter le nombre de candidat et s'assurer de leur "sérieux".

"On instaure en fait une élection préliminaire extrêmement sournoise, et terriblement efficace. Quel maire prendra le risque de donner caution à un non-conformiste, comme Coluche, sachant que aux prochaines municipales, son concurrent n'aura rien de plus pressé que d'ameuter les populations contre ce pignouf, cet anarchiste qui veut donner la France à un petomane".[448]

Le phénomène Coluche prend de l'ampleur, il atteind jusqu'à 16% des intentions de vote dans les sondages.

Ses ennuis commencent, le 25 novembre 1980 son régisseur de tournée est retrouvé assassiné. On précise que ce dernier a été condamné en 1960 pour vol. Dès lors, des hypothèses circulent et la cote de popularité de Coluche - qui n'est pas impliqué dans l'affaire - baisse. Quelques jours plus tard, il reçoit une lettre de menace de mort d'un groupe d'extrême droite nommé "Honneur de la police". Certains journalistes cherchent à ternir son image de marque. En effet, le journal *l'Express*[449], lui consacre un dossier très critique, alignant tous ses défauts et le décrivant comme un homme immoral. Un quotidien d'extrême droite insiste sur les démêlées qu'il a eues avec la justice en 1963[450]. Après s'être pressée à son domicile, la presse commence à l'ignorer. Il est interdit sur les ondes d'Europe 1, plus particulièrement au *Club de la presse*, parce que plusieurs journalistes se sont opposés à sa venue. La direction ne veut pas risquer la crédibilité de la radio et refuse d'inviter Coluche après Kissinger et

---

[447]*Figaro*, 1er novembre 1980, p.1.

[448]Cavanna dans *Charlie Hebdo*, 5 novembre 1980, p.3.

[449]*L'Express*, 27 novembre 1980, pp.35-41.

[450]*Minute* , 31 décembre 1980.

Mitterrand. La présidence de Radio 7 impose également son veto quant à sa participation dans une émission, le jeune directeur refuse la censure et se voit forcé de démissionner. La séquence prévue avec Coluche dans le *Collaro Show* est elle aussi supprimée par la direction.

Au fil des mois, la plaisanterie de Coluche n'est plus aussi bien tolérée que durant les premières semaines. Le soutien de la population reste cependant très présent. Comme il est interdit sur les ondes, Coluche fait appel aux autres petits candidats pour qu'ils se regroupent et lui apportent leurs signatures. Au mois de février, Antenne 2 l'invite à une émission, il ne s'y rend pas pour cause de censure préalable.

Sachant qu'il n'aura pas les cinq cent signatures, il décide le 16 mars 1981 de renoncer à sa candidature. Il exprime dans *Charlie Hebdo*, sa déception de ne pas avoir été suivi jusqu'au bout par les journalistes :

> "j'avais voulu m'amuser et amuser les autres dans une période d'une très grande tristesse et d'un grand sérieux. C'est le sérieux qui vient de gagner. Eh bien tant pis. Des gens sont déçus, je le suis aussi (...) je rencontre beaucoup de journalistes qui voudraient m'aider mais ils n'en n'ont pas les moyens, parce que leurs chefs bloquent tout. Aujourd'hui, je me demande comment j'ai pu croire que ma candidature ferait rire les média et les hommes politiques (...) si j'avais fait 2% dans les sondages, on aurait trouvé ça rigolo, mais 10% c'était trop."[451] .

Le Figaro répond à son désarroi de la manière suivante :

> "Au lieu de reprocher aux journalistes de l'abandonner, Coluche devrait plutôt s'émerveiller d'avoir retenu si longtemps leur attention."[452]

La candidature de Coluche a été remise en question parce qu'il a perdu l'aide des médias, et parce que les maires qui voulaient lui apporter leur

---

[451]Coluche cité dans *Charlie Hebdo*, 8 avril 1981, p.3.

[452]*Le Figaro*, 17 mars 1981, p.1.

signature ont reçu des pressions pour ne pas le faire.

2.2. Analyse

Fin octobre 1980, lorsque Coluche présente sa candidature, il cherche avant tout à égayer une campagne présidentielle qui s'annonce morose, et à dénoncer le jeu électoral. En effet, il offre une image dérisoire des élections présidentielles, car il est convaincu que Valéry Giscard d'Estaing va être réélu. Il pense que malgré les apparences, il n'existe pas de réelle bataille entre les partis politiques et que le vainqueur est désigné à l'avance. Par l'humour, il exprime son mécontentement et dénonce le fait que des groupes marginaux ne sont ni entendus, ni représentés.

2.2.1. Le comique de sa démarche

L'effet comique provient des mots et des phrases qu'il utilise, ainsi que de l'image qu'il renvoit de lui-même ou de son personnage. Comme nous l'avons souligné à divers moments de la thèse, le comique provient en grande partie, de la surprise. Celle-ci est provoquée au début de sa "campagne", par un slogan inattendu. En effet, il se propose comme le candidat, non pas des groupes classiques de la société, tels les bourgeois, les aristocrates, les ouvriers, les classes moyennes, etc., mais des drogués, des homosexuels, des arabes, etc. Dans son apparence et dans son discours, il a recourt au grotesque[453]. Physiquement, il est petit, gros et vêtu d'une salopette rayée. De sa bouche sortent des mots grossiers, rappelant le bas matériel carnavalesque décrit par Bakhtine[454]. Coluche insère en effet de nombreuses références scatologiques et des mots crus comme : "merde, pipi, cul, pourri, gueule, péter, chier, couille, con, caca, salaud, dégueulasserie, etc." Au symbole prestigieux de la fonction présidentielle, il associe les besoins humains (et animaux), les plus élémentaires. Ainsi, il trône sur un W.C., portant

[453]Selon Mikhaïl Bakhtine, l'aspect principal du grotesque est le difforme, ou encore tout ce qui franchit les limites de l'unité et de l'harmonie.

[454]Voir le chapitre "L'humour dans l'histoire".

l'écharpe tricolore des élus et la croix de la légion d'honneur[455]. Cette image a été considérée comme un outrage à la république. Il ramène vers le bas son objet (la politique française et les élections présidentielles), pour le déprécier. Il a également recourt à la parodie pour tourner en dérision la campagne électorale et le jeu politique. En effet, lors de l'annonce de sa candidature, il reprend la forme de l'Appel du 18 juin 1940 du général de Gaulle, mais il en modifie le contenu[456]. Il ne s'adresse plus aux Français et aux Françaises, mais d'abord aux fainéants, aux crasseux, aux drogués, etc. Il provoque donc une rupture par rapport aux attentes des électeurs et au caractère élevé et respectable de l'élection présidentielle, il y associe le bas et le vulgaire. Comme logo pour sa campagne, il reprend la structure du logo du parti socialiste et avec la complicité du dessinateur Siné, il remplace la rose par des fesses et la main par un pied[457].

Dès lors, l'humour "pipi, caca" de Coluche se positionne à l'encontre de l'idéologie dominante associée à l'éducation et à la sophistication. Il réinstaure le bas matériel , le positionne au coeur de sa campagne et par-là transgresse un tabou, celui du style "noble" associé à la campagne présidentielle.

2.2.2. Les réactions suscitées par sa démarche

Au départ, la candidature de Coluche est considérée, dans l'ensemble, comme un événement amusant et sans grande importance. Mais lorsque le comique obtient des chiffres favorables dans les sondages, les attitudes à son égard deviennent de plus en plus hostiles.

a) La population

Il obtient d'emblée 8% dans les sondages, puis 11%, jusqu'à 16%. De plus, de nombreux comités de soutien se forment à travers la France. Le support de la population est hétérogène, puisqu'il a gagné l'appui des intellectuels, des

---

[455]Voir en annexe.

[456] *Le Nouvel Observateur* du 17-23 novembre 1980, précise que l'affiche où est reproduit ce texte, est le sosie de l'Appel du 18 juin 1940 du général de Gaulle.

[457]Voir en annexe.

gauchistes déçus, des marginaux, des étudiants, etc., c'est-à-dire tous ceux qui ressentent de l'amertume vis-à-vis de la politique.

b) Les médias

Dans un premier temps, la télévision et les autres médias réagissent, dans l'ensemble, de manière positive et la majorité considère sa démarche amusante. Il obtient l'appui d'une partie de la presse dont *Libération* et bien sûr *Charlie Hebdo*, qui devient le journal "officiel" de sa campagne électorale. Cependant le journal *Figaro*, peu amateur de son humour, condamne d'emblée sa candidature.

> "Coluche artiste réussira peut-être un jour sa sortie, mais Coluche à la présidence de la République, a déjà raté son entrée (...) il se prétend différent, et voilà qu'il ressemble déjà à tous les mauvais candidats."[458]

Ce même journal dira un mois plus tard:

> "D'inspiration bouffonne, l'entreprise n'en est pas moins d'intention destructrice (...) la dérision devient l'arme politique, et d'autres régimes en sont morts."[459]

La presse d'extrême gauche n'est pas plus tendre à son égard, le journal *Avant-Garde* soutient:

> "Celui qu'on s'évertue à nous présenter comme anti-conformiste et subversif est en fait un archimilliardaire, bien intégré, cynique et méprisant, qui cache ses vieilles idées derrière une salopette, des lunettes rondes et des chaussures jaunes.[460]"

Les critiques sont en général formulées au sujet de sa grossièreté, son manque d'éducation apparente et son mauvais goût. Un journaliste du *Figaro* affirme même :

> "par la dérision et la négation de tout ordre, ce manipulateur

---

[458]*Le Figaro*, 30 octobre 1980, p.4

[459]*Le Figaro*, 24 novembre 1980, p.6.

[460]Cité in HALIMI A., *op.cit.*, p.27.

d'excrément annonce la fin du monde civilisé."[461].

c) La classe politique

Il suscite auprès de la classe politique, le mépris et l'indignation. Les politiques craignent ce personnage provocateur. Ils sont choqués par l'irrespect de Coluche vis-à-vis de la fonction présidentielle et de la politique en général. Sa démarche met en péril leur crédit auprès de la population.

d) Les intellectuels

Au mois de novembre 1980, un groupe d'intellectuels engagent leur prestige auprès du comédien. Nous apprenons, à travers des interviews que certains d'entre eux nous ont accordées[462], qu'ils voyaient dans la candidature de Coluche une démarche gauchisante pouvant servir les intérêts de Mitterrand. Félix Guattari[463] l'a clairement exprimé:

> "Nous pensions que la gauche - d'autant qu'elle était annoncée par les sondages largement perdante - avait tout à gagner à ce que les abstentionnistes se manifestent d'une manière ou d'une autre au premier tour, étant convaincus que, par une pirouette, Coluche, s'il arrivait à se présenter au premier tour, ferait le ralliement au deuxième sur la gauche."[464]

Guattari remarque qu'il n'y avait qu'un spécialiste en communication, un "creveur d'écran", qui pouvait se faire entendre et donc émettre certaines de leurs prérogatives. Pour Jean-Pierre Faye[465], le soutien des intellectuels consistait non à soutenir la candidature de Coluche, mais son droit à présenter sa

---

[461]*Le Figaro*, 25 novembre 1980, p.1.

[462] Voir HALIMI A., *Coluche victime de la politique*, Edition°1, 1994.
Interview avec Jean-Pierre Faye à l'Institut Universitaire Européen, Florence, le 31 mars 1995.

[463]Cité dans HALIMI A., *op.cit.*, p.141-151.

[464]*Ibid.*, p.82.

[465]*Ibid.*, pp.159-166.

candidature. Cependant, dit-il, "nous lui avons fait des réclamations insensées or Coluche se moquait de nous". En effet, souligne Guattari, "Coluche était flatté de notre intérêt à l'égard de sa candidature, mais ne pouvait s'empêcher d'avoir une attitude moqueuse à notre égard". Pour Deleuze, Coluche a apporté l'idée selon laquelle il ne faut pas s'adresser uniquement au peuple souverain, mais également à toutes les catégories sociales et son langage touchait l'ensemble de la population.

Ce que Coluche considérait comme une vaste blague, était donc pris très au sérieux par les intellectuels qui l'ont appuyé. Coluche fut d'ailleurs d'autant plus ressenti comme une menace et attaqué, qu'il était soutenu par ce prestigieux comité.

2.2.3. L'ambiguïté de Coluche

Il s'est produit une profonde confusion quant à l'interprétation de son geste. D'une part, Coluche a voulu être considéré comme un candidat à part entière, être invité à des débats politiques, se proposer comme le porte-parole des petits commerçants, des marginaux ou des intellectuels déçus. Mais d'autre part, il ne possédait aucun programme et n'avait pas l'intention d'en élaborer un. Son discours n'a pas évolué, il est resté contestataire et empreint de dérision.

Certains ont vu en lui essentiellement un homme de gauche. Pour Jacques Attali, la démarche de Coluche était clairement à gauche, en faveur de Mitterrand et contre la politique de Giscard. Dans une interview, Jacques Attali[466] affirme que Coluche a été en partie responsable de l'échec de Giscard, parce qu'il a stimulé les abstentionnistes à voter. Le comédien, dit-il, était clairement du côté des pauvres et contre les riches. Il a redonné de l'espoir à ceux qui n'en avaient plus, il a introduit de l'humour et de l'indignation. Pourtant, soutient Attali, il n'a jamais eu un mot gentil pour Mitterrand, même s'il pensait beaucoup de bien de lui. Comme Guy Bedos, il a montré que le monde de la droite était vieux et devait laisser la place à la gauche.

---

[466] *Ibid.*, pp. 153-157.

"Il y a eu chez ces comiques une force d'indignation et une volonté de faire qu'un monde qui gouverne la France depuis trente ans laisse la place à d'autres."[467]

Les intellectuels qui ont soutenu la candidature de Coluche, pensaient également que sa démarche était clairement politique, c'est-à-dire pour la gauche de Mitterrand.

Il semble, cependant, que même s'il existait chez le comique un réel souci de justice pour les démunis (qui s'exprimera clairement en 1985 lors de la création des "Restos du coeur"), sa démarche était avant tout une expression comique, de dérision, contre la politique et le discours sérieux qui lui étaient associés. Et certaines personnes, dont Yves Levaï, directeur de l'information à France Inter, pensaient que la politique était pour Coluche, avant tout, un objet de dérision. De même Jean-Pierre Faye qui l'a reconnu lors de la mort de Coluche:

"A l'époque, on voulait introduire dans le champs de gravité politique un peu d'ironie. C'était une sorte de moment pantagruélique avant une campagne qui s'annonçait triste. Ni lui, ni nous ne le faisions sérieusement. Mais ça peu de gens l'ont compris (...) il se moquait des intello qui le soutenaient. A un moment c'est devenu très sérieux. Certains ont voulu lui proposer une plate forme, lui faire signer des pétitions. Il a dit "J'aurais dû mettre mon nez rouge, comme ça ils auraient compris"".[468]

L'ambiguïté du geste de Coluche s'est accrue davantage lorsque sa cote de popularité a augmenté dans les sondages. De nombreuses personnes ont cru en sa candidature et l'ont prise très au sérieux. Coluche lui-même, semble-t-il, s'est vu un peu dépassé par les événements et s'est senti responsable envers ceux qui lui avaient accordé leur crédit. A ce propos, Serge July a signé dans

---

[467]Attali cité dans HALIMI A., *op.cit*, p.157.

[468]J-P. Faye cité dans *Libération*, 20 juin 1986, p.4.

Libération un article intitulé :"Si Coluche paniquait?"[469]:

> ""Alors qu'il était parti pour une bonne blague", affirme le journaliste, "le voilà à la tête d'un phénomène politique. Coluche s'interroge, veut-il être porteur de messages? "Mais aujourd'hui c'est sérieux Coluche! Il a envie et n'a pas envie. Il ne sait même pas s'il se battra pour avoir les 500 signatures.""[470]

Qu'il l'ait voulu ou non, inévitablement son geste a pris une dimension politique. Et cette dimension politique a été renforcée et pourquoi pas créée par le public - représenté par les instituts de sondage - qui lui a apporté un soutien considérable (16% des intentions de vote).

Son intention de départ fut de ridiculiser la campagne électorale, et sa démarche peut être envisagée comme étant subversive[471] dans la mesure où Coluche a discrédité la campagne électorale. Il a en effet remis en cause - dans une certaine mesure - le système idéologique qui la sous-tend. D'ailleurs, cet élément de subversion a été perçu par ceux qu'il a directement ou indirectement critiqués. Nous pouvons lire en effet dans *Le Figaro*[472], au moment de sa mort, qu'il a essayé de détruire des valeurs comme le travail, le devoir, la famille et les responsabilités, en les tournant au ridicule. L'autre question est de savoir si la démarche de Coluche est davantage démagogique que subversive. Bouleverse-t-il l'ordre des choses, essaye-t-il de saper les valeurs et les institutions établies? Ou bien flatte-t-il les aspirations et les préjugés d'un grand nombre de personnes, dans le but d'accroître sa popularité et d'obtenir plus de pouvoir. Certains sont en effet tentés de voir en Coluche, plus de démagogie que de subversion. C'était un comique très populaire et il est indéniable que sa

---

[469]*Libération*, 2 janvier 1981, p.22.

[470]*Ibid.*

[471]En quelques mots, l'Encyclopaedia Universalis définit la subversion comme : "un phénomène social dans tous ses aspects : c'est l'art de désagréger le pouvoir, de miner l'autorité (...) C'est arracher les esprits de l'emprise du pouvoir en place pour les dresser contre lui (...) remettre en cause les valeurs et les croyances dont le système en place tire sa légitimité".
Encyclopaedia Universalis, France, 1985, corpus 17, p.323-325.

[472]*Le Figaro*, 21-22 juin 1986.

candidature à la présidence a été une publicité formidable pour lui, pendant des mois il fut à la une des médias. Coluche, comme la plupart des comédiens, a recherché la reconnaissance du public. Il a d'ailleurs affirmé le jour où il a annoncé son retrait: "Je me fous de la politique. J'ai fait ça pour me faire de la pub gratuitement, et qu'est-ce que ça marche bien!".[473] Le moment où il a fait cette déclaration était particulier, parce qu'il était très déçu d'avoir été abandonné par les médias et les personnes qui autrefois le soutenaient. Il a donc voulu provoquer une dernière fois, avant de disparaître de la scène politique. Nous ne devons dès lors pas rejeter l'hypothèse de la démagogie dans le sens où l'humoriste était conscient du fait que sa démarche pouvait lui accroître sa popularité.

Flatte-t-il les aspirations et les préjugés de certains? Coluche a repris à son compte la colère et les paroles de plusieurs personnes comme par exemple *ces pourris de la politique*. On pourrait penser que Coluche a utilisé ce désarroi dans le seul but d'attirer des électeurs, et pour valider sa candidature. Cependant, nous avons appris à cerner le personnage, Coluche s'il était choqué par les injustices ne se gênait pas pour les exprimer ouvertement, à la télévision ou dans la presse.

Quant à savoir si Coluche a voulu accroître son pouvoir, il n'avait pas d'autre pouvoir que de faire rire des milliers de personnes. Il n'avait en tous les cas aucun pouvoir politique, et, d'après les témoignages de ses proches, il apparaît assez clairement que ce n'était pas l'intention de sa démarche. Si Coluche avait récolté les cinq cents signatures, et avait acquis une reconnaissance politique, il aurait été plus facile de répondre à une telle question. Dès lors, malgré le fait que sa candidature ait été perçue avec une certaine ambiguïté, il semble tout de même que sa motivation principale fut de semer le désordre, d'amuser, de manifester sa présence et pourquoi pas d'augmenter sa popularité.

2.2.3.1. Coluche, le bouffon

Comme le bouffon, Coluche était un amuseur professionnel qui

---

[473]Cité dans *le Monde*, 17 mars 1981.

divertissait le peuple français. Au départ anarchiste et contestataire opposé à tout parti politique, il a constamment exprimé avec franchise son opinion, affirmé à voix haute ce qu'il jugeait être la vérité. Il a malmené les politiciens, par le biais d'un langage enrobé de gros mots, de plaisanteries basses et vulgaires. Physiquement, il a pris l'apparence du bouffon : petit, gros, habillé en clown ou de manière grotesque et s'est distingué clairement des autres candidats, vêtus en costume deux pièces.

Il a donc offert une image non conventionnelle du candidat à la présidence. Son discours lors de sa candidature, par moment empreint de sagesse et de raisonnements rationnels, a inversé les images traditionnelles du bouffon-folie et du roi-sagesse. Il a, en effet, soulevé de véritables problèmes que traversait la société française. Et ceci explique la raison pour laquelle une partie de son électorat potentiel a cru en lui comme homme politique. Mais à la dénonciation des dysfonctions de la société française, fut mêlée la dérision, et malgré la volonté de dénoncer les injustices sociales et la pauvreté qui régnaient en France, il n'a proposé aucun programme ou aucune alternative concevable. Il a offert au jeu politique, à l'homme et à la femme politique son double grotesque.

Il a dès lors semé le désordre, puisqu'il a effacé les distinctions par son apparence grotesque et son langage cru, au sein d'un cadre rigide, codifié et hiérarchisé. En ne respectant pas les règles et donc les limites du cadre de la politique, il a marqué les limites du pouvoir incarné par la présidence. En dévoilant les faiblesses du jeu politique, il a - pour reprendre une expression célèbre - mis le roi à nu. Il l'a dit lui-même : "je suis le semeur de merde"[474].

Contrairement au bouffon, et c'est une distinction importante, il n'appartenait à aucun roi. Comme tout comédien, il était théoriquement limité au cadre du spectacle ou de la scène de théâtre, mais pouvait, s'il le désirait, le quitter à sa guise. Et Coluche n'a pas respecté cette convention tacite acceptée par les autres comiques, puisqu'il a manifesté sa dérision au-delà des planches, provoquant le trouble et la censure.

---

[474]*Le Nouvel Observateur*, 17-23 novembre 1980, p.25.

Comme le bouffon, le citoyen Michel Colucci fut confondu avec son personnage Coluche, porteur de dérision. A ce propos Guy Bedos souligna un jour: "Coluche, il est vingt-quatre heure Coluche. Il n'enlève jamais sa salopette."[475]

Nous avons vu tout au long de la thèse que l'humour provoque des sentiments ambivalents. Ces ruptures successives et ces associations contradictoires introduites par Coluche tout au long de sa campagne, furent à la fois comiques, mais également ressenties par certains comme étant un blasphème au prestige du monde de la politique. Dès lors, même si au départ il ne s'agissait que d'une grande farce, par la dérision et la parodie, son acte possédait une dimension politique. En effet, en provoquant une rupture dans notre système de pensée, il a fait prendre conscience au public qu'il existait effectivement des inégalités sociales et que certains groupes sociaux étaient marginalisés. Par le biais de la dérision, il a désacralisé le discours politique, les lois et les valeurs. Le mélange de comique et de politique n'a pas été toléré et a débouché sur la censure.

Coluche croyait que sur le ton de l'humour, tout pouvait être dit, et c'est précisément parce qu'il a utilisé l'humour pour exprimer sa contestation qu'il a connu tous ces problèmes.

2.2.4. La censure

Au cours des mois, des efforts ont été mis en oeuvre pour ternir l'image du comédien et pour le censurer. Le magazine *l'Express*[476], a publié un article où il est présenté comme un personnage dangereux et immoral. La presse et les dirigeants des partis politiques ont fait pression sur les élus pour qu'il ne puisse pas accéder au premier tour. Coluche a été trop loin. En effet, sa candidature a été soutenue à plus de 10%, ce qui signifie qu'elle a acquis une dimension

---

[475]*Le Monde*, 3 décembre 1980, p.10.

[476]27 novembre 1980, pp.35-41. Notons que ce magazine environ un mois plus tôt, le peignait comme un personnage sympathique. Il apparaît clairement que ce magazine a cherché à ternir son image au sein de l'opinion publique. La revue *Esprit*, janvier 1981, a également signé une note critique sur le comédien, voir pp.155-156.

sérieuse. Coluche s'est rendu compte que les autres candidats ne toléraient pas qu'il recueille jusqu'à 16% des intentions de vote, ce succès ne faisant plus de lui un candidat marginal mais un arbitre. En effet, au deuxième tour quel parti aurait profité les voix de Coluche?

La censure, en lui ôtant tous ses moyens "médiatiques", devenait la seule arme que possédait le pouvoir politique pour lutter contre Coluche. En effet, les politiciens ont compris qu'ils ne pouvaient attaquer Coluche de front, qu'un face-à-face télévisé leur serait fatal.

Pourquoi censurer Coluche et pas les autres petits candidats? Parce que sa candidature a remis en question les institutions politiques et a tourné en dérision la campagne électorale. Une seule candidature emmerde les hommes politique, affirme Cavanna, c'est celle de Coluche.

> "Ce sale con qui s'amène avec tout programme "on se fout de notre gueule, ne jouons pas le jeu, votons pour la dérision", et qui, d'emblée, groupe autour de ce mot d'ordre 11% des intentions de vote perturbe salement la mécanique. "[477]

Pierre Bourdieu a souligné à ce propos que :

> "les professionnels, hommes politiques et journalistes, tentent de refuser au "casseur de jeu" le droit d'entrée que les profanes lui accordent massivement (ils sont favorables pour les deux tiers au principe de sa candidature). Sans doute parce que, sans le prendre au sérieux, sans se prendre au sérieux, ce joueur extraordinaire menace le fondement même du jeu, c'est-à-dire la croyance et la crédibilité des joueurs ordinaires."[478]

En raison de l'ambiguïté de sa démarche, de nombreuses personnes se sont demandées si Coluche faisait de la politique ou de l'humour. Il s'est en effet produit une confusion entre le cadre réservé à la politique et celui propre au

---

[477]CAVANNA dans *Charlie Hebdo*, 11 février 1981, p.3.

[478]BOURDIEU P. cité dans HALIMI A., *op.cit*, p.114 et 115.

spectacle, et dès lors ce qui a surtout perturbé la société française de l'époque, c'est ce changement de cadre : Coluche a quitté la scène du music-hall, pour la scène politique et a utilisé le langage du spectacle dans la sphère politique.

Goffman[479], rappelons-le encore, a défini la notion de cadre comme un principe d'organisation qui structure les événements sociaux. Chaque cadre possède ses propres règles, implique des attentes normatives et pose la question de savoir jusqu'à quel point et avec quelle intensité nous devons prendre part à l'activité cadrée.

Coluche provient du cadre du music-hall, de la scène de spectacle, c'est-à-dire d'un espace ludique où les contraintes normatives sont souples. Tant que l'humoriste critique et dénonce sur la scène d'un théâtre, il est dans une certaine mesure contrôlable, parce qu'il est limité à un espace : il s'adresse à un nombre restreint de personnes, son discours appartient à l'univers du jeu et non au monde réel. Or l'humoriste a dépassé les règles inhérentes à son rôle, il a exprimé son mécontentement sur la scène politique et a utilisé un langage "vulgaire", non approprié au cadre politique. Goffman remarque que les expressions informelles, argotiques ou obscènes, ne sont acceptées que dans certains cadres et entre des locuteurs bien définis, en général avec lesquels le l'acteur a une relation familière. Le langage de Coluche, approprié lors de ses spectacles parce qu'il s'inscrivait dans un contexte humoristique de la satire ou de la parodie, ne l'était plus dans le cadre de la politique où les règles sont rigides et les rituels définis de manière scrupuleuse. Dès lors, il s'est produit une confusion dans l'esprit du public. S'agissait-il d'une plaisanterie ou d'une manière non conventionnelle d'exprimer des idées politiques? Il s'est produit ce que Goffman nomme un conflit entre les cadres et plus exactement une erreur de sous-modalisation puisque les événements ne pouvaient plus être traités dans la limite de leur cadre, et que ceux-ci ont été perçus par une partie du public - dont les politiciens - comme un événement au sérieux, alors qu'il ne s'agissait que d'une plaisanterie. En effet, l'acte de dérision de Coluche fut perçu par ses

---

[479] GOFFMAN E., *Les cadres de l'expérience, op.cit.*

adversaires comme une action visant à déstabiliser le monde politique, ou encore à subtiliser l'électorat des partis traditionnels. De même, parmi ses supporters, son geste a été pris au sérieux et fut interprété comme un espoir politique.

Nous avons vu également dans la théorie de Goffman, que des ruptures mineures ne posent pas de problème aussi longtemps qu'elles ne remettent pas en question la viabilité du cadre considéré. Les actes hors cadre sont autorisés tant qu'ils restent dans le champ de distraction du cadre, c'est-à-dire s'ils se maintiennent dans la limite tolérée par le cadre. Coluche a ce que Goffman appelle discrédité ou décontenancé l'adversaire; il a transgressé les règles de cadrage de l'interaction que ce dernier contribue à maintenir. Il a d'une part passé les frontières entre le spectacle et la politique, et d'autre part, dans le cadre-même de la politique, il a transgressé ses règles, discréditant par là l'expérience politique et le système de normes sur lequel il était fondé. Coluche s'est en effet servi de la liberté du langage permise par le cadre du spectacle pour s'adresser au monde politique. Il a vulnérabilisé l'expérience cadrée parce qu'il n'a plus respecté les règles du cadre de la politique. Il a ainsi dépossédé les politiciens de leurs outils nécessaires pour combattre sa verve, son discours et son geste. Ce malaise s'est traduit dans la presse, dans le *Figaro* principalement, qui a affirmé que la parole peut être libre quand elle s'adresse à des spectateurs, mais pas lorsqu'elle s'adresse à des militants.

> "Un spectacle n'est pas un meeting, (...) Coluche a le triste privilège de mélanger cyniquement les genres, et de confondre l'acteur avec le candidat (...) Ce dangereux clown politise le rire. C'est ainsi qu'on glisse vers un système à la Staline et à la Mao: quand on confond l'exercice de la liberté avec une partie de plaisir."[480]

Cette déclaration quelque peu extrême, résume tout le problème de la candidature de Coluche. Ce ne fut pas tant le contenu de son discours qui a dérangé la classe politique française, que la forme dans laquelle ce contenu fut

---

[480]*Le Figaro*, 28 novembre 1980.

englobé. Coluche aurait pu, en effet, émettre des propos offensants s'il respectait les règles du jeu du cadre politique. Yvan Levaï a souligné à ce sujet, qu'on a empêché Coluche à participer au "Club de la presse", alors qu'on l'a permis à Jean-Marie Le Pen. C'est une émission institutionnelle, dit-il, or Coluche ne l'était pas, il était habillé en clown. De même Guattari a formulé une conclusion semblable :

> "On est arrivé à un point où le rire et l'humour sont devenus plus dangereux qu'une insurrection politique".[481]

Dès lors, ne pouvant pas utiliser les mêmes armes que Coluche sans risquer de perdre toute crédibilité, et sachant que leur propres offensives seraient incapables de détruire le comédien, les responsables du jeu politique ont cherché à rétablir l'ordre et leur souveraineté en faisant pression sur les médias et sur le système politique dans son ensemble (les élus surtout) pour qu'ils empêchent Coluche d'accéder au premier tour des élections. En effet, les détenteurs du jeux politiques, ceux qui le dominent, ont utilisé leur pouvoir pour réduire ce désordre et se débarrasser de cet intrus perturbant.

Chez Coluche, comme pour le bouffon, l'ambiguïté du discours s'est transposée sur le personnage, mais également sur le cadre de l'expérience dans lequel il s'est produit.

Dès lors, ce qui a perturbé le monde politique, n'est pas tant la contestation, et la dénonciation des injustices, que l'image de la politique associée à un personnage en salopette, aux propos directs, provocants et pleins d'humour.

2.2.5. Epilogue

Après son échec à la présidence, Coluche, le clown subversif gênant et perturbateur, meurt. Il n'apparaîtra plus jamais sur une scène de music-hall. Michel, l'homme déçu par lui-même et par les autres, déprimé par des

---

[481]GUATTARI F., "Pourquoi Coluche", in *Les années d'hiver 1980-85*, Barrault, 1986.

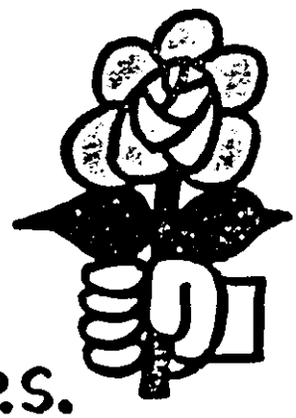
problèmes familiaux, entame une longue traversée du désert. Il est dépressif, se drogue et vit son ennui en Guadeloupe. Pour subvenir à ses besoins, il se consacre au cinéma et un rôle, celui d'un pompiste à la dérive, lui vaudra le César du meilleur acteur.

Après une cure de désintoxication, il réapparait à la télévision. Sa démarche changera sensiblement, du contestataire niant le système politique et les institutions françaises, il sera moins critique et cherchera à aider les démunis. Il participe à une action pour le Sahel avec les "chanteurs sans frontière". Il soutient le mouvement "S.O.S racisme". En septembre 1985, il lance l'idée et plus tard fonde des "Restos du coeur". Coluche, l'ancien anarchique, soutient la politique de Mitterrand, les deux hommes se rencontrent de temps en temps. A part quelques écarts à "la bonne conduite", le nouveau Coluche cherche d'abord à aider les plus faible plutôt que semer la dérision. Coluche sérieux, contrôlé et contrôlable est sanctifié.

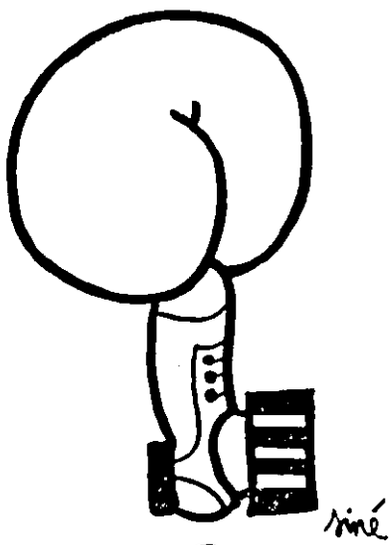
ANNEXE


COLUCHE: UN PRESIDENT
BLEU-BLANC-MERDE


BURP!
PROUT!
cabu



P.S.
LA ROSE AU POING



COLUCHE :
LE PIED AU CUL

CONCLUSION GENERALE

CONCLUSION GENERALE

1. Lenny Bruce - Coluche : une analyse comparative des deux cas

Je tiens tout d'abord à insister sur un point pour éviter toute confusion sur le choix des deux comédiens. Coluche et Bruce n'ont pas été sélectionnés parce qu'ils étaient subversifs, mais d'abord et surtout parce qu'ils présentèrent un cas de censure, c'est-à-dire une situation de non-tolérance vis-à-vis de l'humour. Dès lors, comme il a été souligné à plusieurs reprises, il ne s'agit pas d'une thèse sur l'aspect subversif de l'humour, mais plutôt sur les divers variantes de désordre propres à ce phénomène. Le désordre est à la fois nécessaire à la création de l'humour et est la conséquence de son expression.

Précisons également que l'humour n'est pas révolutionnaire, dans le sens où il ne propose pas une nouvelle alternative et surtout pas un nouvel ordre avec ses normes, ses règles et ses limites[482]. D'ailleurs, nous avons constaté dans "l'affaire Coluche", que ceux qui croyaient en ses capacités politiques, c'est-à-dire celles de "révolutionner" la politique française, n'étaient pas très enthousiastes vis-à-vis de son langage et de l'attitude dérisoire qu'il avait adoptés.

Ce chapitre théorique sur Bruce et Coluche couvre en quelque sorte la thèse, puisqu'il reprend la plupart des développements théoriques que nous avons abordés précédemment. En effet, les études de cas, nous l'avons vu, ont analysé l'ambiguïté de l'humour à plusieurs niveaux : celui du langage, du personnage (et donc du rôle) et de la situation dans laquelle il s'exprimait.

---

[482]Notons, même si cela peut paraître évident, qu'un système ordonné, politique ou religieux, ne se base pas sur l'humour. Si celui-ci intervient, par exemple au sein d'un discours politique, ce n'est dû qu'à une volonté de détente ou de souplesse.

Si Bruce et Coluche[483] n'étaient attachés à aucun parti politique particulier, leur humour était motivé par des raisons politiques (dans leur sens large). Tous deux furent indignés par les injustices sociales, les "bonnes valeurs" en matière de langage, le racisme et l'hypocrisie qui entourait les mécanismes du pouvoir. Ils l'ont exprimé dans les commentaires satiriques qu'ils produisirent sur leur société ou dans la parodie qu'ils dressèrent des puissants et des valeurs de leur entourage social. Ils se situaient dès lors au-delà des partis et prônaient en quelque sorte une société meilleure et plus juste[484].

L'élément le plus singulier de ces études de cas - et qui constitue un point de départ à notre discussion - est la censure dont les deux comiques ont été victimes[485]. Il apparaît en effet clairement, que les groupes de l'ordre et du pouvoir (la police, le procureur général et les groupes de pression religieux dans le cas de Bruce; certains hommes et femmes politiques et ceux qui contrôlaient les médias, dans le cas de Coluche, ont utilisé leurs propres ressources pour mettre fin à leur discours. Il y a eu une pression sur les médias et les maires pour censurer Coluche et le contournement d'une loi pour empêcher Bruce d'exercer son art. La partie adverse a donc utilisé des méthodes fortes, peu démocratiques, pour se débarrasser des deux comiques. Comme il était souligné

---

[483]Il s'agit de Coluche lors de sa candidature bouffonne et non pour l'ensemble de sa carrière. J'insiste encore sur le fait que lors des élections présidentielle de 1981, le comédien se présentait comme une sorte d'anarchiste qui n'adhérait à aucun parti.

[484]Malgré leur côté idéaliste, Coluche et Bruce ne se présentèrent pas comme étant des "saints". Tous deux étaient conscients de leur propres excès, de leur faiblesse pour les drogues notamment.

[485]Notons que les cas de censure dont Coluche et de Bruce furent l'objet, ne sont pas les seuls dans le monde de la comédie. L'Italie, par exemple, compte également des cas de censure de comédiens comiques. Dario Fo fut censuré entre autre par la télévision d'Etat, la RAI, pendant quinze ans. Il était interdit d'autre part de jouer dans divers théâtres italiens. Récemment, le spectacle d'un comique italien célèbre, Beppe Grillo, a été censuré par la RAI, parce qu'il a attaqué indirectement Cesare Romiti, président de la compagnie automobile Fiat. Une des possibles explications données par les journaux est que la RAI est liée au pouvoir économique et politique que représente la compagnie Fiat. Voir *La Republica* et *L'Unita*, 6 janvier 1996.

dans l'ouvrage de Mary Douglas, *Purity and Danger*[486], la société - et plus justement des groupes au pouvoir - ont choisi d'éliminer "l'anomalie", l'ambigu, par des moyens juridiques et politiques.

Pourquoi?

Parce que tous deux ont introduit le **désordre**. Tout d'abord par le détour du langage : ils ont utilisé des mots crus, jugés vulgaires[487] par certains et ont pratiqué le langage ambigu de l'humour. Mais aussi, par la distance qu'ils ont opérée par rapport à leur rôle et par le bouleversement des règles et des limites qui structuraient le cadre dans lequel ils évoluaient.

Avant d'expliquer plus en détail ce dernier point, rappelons les divers niveaux de désordre provoqués par l'humour que nous avons rencontrés au cours de la thèse et comment ils s'expriment dans les deux cas présentés ci-dessus.

1.1. le désordre du langage, l'ambiguïté interprétative et l'ambivalence des sentiments propres à l'humour.

Nous avons vu dans la première partie du travail, lorsqu'il était question du langage, comment l'humour sème le désordre et transgresse les règles linguistiques. Le comique joue en effet sur la forme, mais également sur le sens des énoncés par l'utilisation de sous-entendus, de double et triple sens, ou encore en ne respectant pas les normes de la vraisemblance (par l'exagération notamment). Il se produit toujours une ambiguïté - variable - quant à la signification d'un énoncé de type humoristique. En effet, un événement ou un

---

[486]DOUGLAS M., *op.cit.*, p.39. Mary Douglas affirme que la loi qui empêche les événements anormaux, renforce les définitions auxquelles ces événements ne se conforment pas. Dans l'exemple de Lenny Bruce, aucune loi ne l'interdisait d'exercer son art. Dès lors, il a fallu contourner voire manipuler une autre loi, pour l'empêcher de pratiquer son humour.

[487]Précisons que ce qui était considéré vulgaire à l'époque de Lenny Bruce, ne l'était plus dans la France de Coluche. Et donc la vulgarité ou la grossièreté ne s'évalue qu'en fonction des normes en vigueur dans une société donnée et à un moment particulier.

énoncé comique est soumis à diverses lectures et si nous ne possédons pas une connaissance suffisante du contexte (dans son sens large) nous aboutissons à des interprétations erronées. Le public est dès lors en possession de diverses interprétations et doit discerner celle privilégiée par le locuteur. Si l'interprétation retenue ne correspond pas à celle voulue par l'émetteur, il se produit un malentendu, par exemple quand une plaisanterie est prise au premier degré alors que le sens voulu est le second degré. Ainsi, les différents membres du public sont susceptibles de choisir diverses interprétations suivant la manière dont ils ont compris l'événement ou l'énoncé. De plus, comme nous l'avons souligné à l'issue de la première partie, une même forme comique suscite des sentiments qui varient suivant le système de valeur du récepteur, et des propos jugés comiques par certains sont, pour d'autres, intolérables. Le degré de tolérance vis-à-vis de l'humour, remarquons-le, varie également suivant les circonstances. Je reviendrai sur ce point quand je parlerai du problème de cadre.

Coluche et Bruce, nous l'avons noté à travers un échantillon de leur travail (leurs sketches, leurs plaisanteries, etc.), jouent avec les règles linguistiques, sur le sens des mots et la vraisemblance de la situation. Nous avons également constaté, au niveau de la réception, les diverses interprétations que leur travail suscita.

Bruce a mêlé le comique au politique et il est apparu, pour certains, un doute quant au ton de ses sketches : était-ce du divertissement ou un discours critique? Dans *Religion Inc.*, nous nous demandons ce qui prévaut : la critique ou le comique. Le sketch *How to relax...* satirise un raciste, mais Bruce utilise des mots choquants tel *nigger*. Dès lors, si nous ne savons pas que Bruce utilisait de tels termes pour ôter leur connotation négative, il réside une ambiguïté quant à sa réelle opinion sur les Noirs américains. La connaissance du contexte permet ainsi au récepteur de comprendre qu'il doit interpréter les énoncés au second degré.

Dès lors, en raison de la complexité du langage et du système de référence auxquels Bruce avait recourt, il réside une ambiguïté au niveau du décodage de son humour. Ce fut un des grands sujets de controverse lors du

procès de New York, puisque les avis étaient très partagés sur le sens qu'il fallait donner à son travail. En effet, le noeud du procès fut de savoir si oui ou non ses sketches possédaient une valeur sociale justificative, c'est-à-dire si les mots et les phrases qu'il prononçait avaient un sens.

Suite à l'analyse du procès et des réactions qui se manifestèrent durant les témoignages, nous comprenons que même s'il y avait une volonté de la part de la partie civile à ne pas reconnaître une quelconque valeur satirique au travail de Bruce, parmi ses accusateurs certains n'ont rien compris à son humour. Plus précisément, j'ai constaté lors de mon interview avec Richard Kuh que celui-ci dans sa persécution, mis à part le fait que son rôle était d'accuser le comédien, il n'y avait pas que de la mauvaise volonté de sa part à ne pas reconnaître les qualités satiriques du comédien, mais également une totale incompréhension de son travail. Pour Kuh, Bruce n'était pas drôle, mais incohérent et vulgaire[488]. D'autres personnes, comme Marya Mannes, on vu dans les sketches de Bruce davantage de grossièreté, de provocation, que de l'humour. En revanche, les mêmes sketches furent perçus par des journalistes d'art et des professeurs d'université comme étant de la satire de grande finesse. Ceux-ci jugèrent les propos de Bruce non seulement sensés, mais en plus comme étant le résultat d'un regard critique sur la vie sociale telle qu'elle était aux Etats-Unis à l'époque. Et selon eux, les mots crus auxquels le comédien avait recours étaient motivés par une intention critique et non pas par un intérêt malsain pour le sexe.

Ainsi, l'analyse du procès nous démontre comment le même travail et la même série d'énoncés comiques peuvent être compris et perçus différemment suivant le système culturel (incluant la connaissance du contexte) et les valeurs privilégiées par les membres du public. En effet, la perception du travail de Bruce varia sensiblement suivant les personnages et le rôle qu'ils occupaient dans la société américaine de l'époque (par exemple pour reprendre les acteurs principaux: la police et Kuh qui défendaient la moralité publique, Allen Ginsberg qui combattait le puritanisme ambiant). Mais également au sein d'un même

---

[488] Notons tout de même que Kuh n'a jamais vu jouer Bruce en personne et que les cassettes enregistrées étaient de mauvaise qualité, ce qui ne facilitait pas le processus de compréhension.

groupe social, les points de vue divergèrent : Marya Mannes et Dorothy Kilgallen, toutes deux critiques d'art et personnages "moraux", perçurent les spectacles de Bruce de manière fort divergente. En ce sens, le cas Bruce illustre de manière éclairante les diverses lectures suscitées par le comique.

Pour la présidence de Coluche, ses mots et l'ensemble de sa démarche furent ambigus. D'une part, son discours fut empreint de contestation et de dérision qui se manifestaient dans des répliques comme : "je me fous de la politique, c'est de la merde!". Et d'autre part, il chercha à rallier les contestataires, les abstentionnistes et inévitablement posséda un impact et une dimension politique. L'ambiguïté de sa démarche fut renforcée par le soutien populaire qu'il gagna, politisant son acte de dérision. Dès lors, ses mots et son geste possédaient une double dimension : comique et politique; l'une privilégiée par certains et la deuxième par d'autres. Ainsi, il est apparu comme un bouffon, alliant la dérision et les propos vulgaires à des revendications sensées qui séduisirent une partie de l'électorat.

Cette ambiguïté s'est traduite par les diverses interprétations que la population française attribua à son acte. S'agissait-il d'un "coup" publicitaire, l'expression d'un mécontentement, d'une action politique ou d'une farce?

Parmi les supporters de Coluche, deux tendances se détachèrent. D'abord ceux qui ont interprété son acte comme étant politique. Une tranche de la population - dont les intellectuels qui le soutenaient - pensait en effet que Coluche pouvait contribuer à réparer les injustices sociales, ou encore - ce fut l'opinion d'Attali - de permettre à la gauche de gagner les élections. Ensuite, il y avait ceux qui n'ont vu dans son geste qu'une grosse farce, une manière de se moquer de la politique, des politiciens et de l'institution présidentielle. Ceux-là étaient amusés par la dérision et le désordre que l'artiste avait créés. Cette catégorie de personnes était celle qui avait le mieux perçu et le mieux compris le geste de Coluche.

Ses détracteurs, quant à eux, n'ont pas jugé son geste comique. Au contraire, pour eux, Coluche était vulgaire et inspirait la crainte. En effet, il était vu comme un individu susceptible de déstabiliser, voire détruire les symboles

et les valeurs de la politique et de la société française. Il incarnait le désordre au sein du jeu politique, celui de l'élection présidentielle française.

Comme nous l'avons souligné plus haut, même si le geste de Coluche était de prime abord ambigu, le sens de sa démarche - le témoignage de Jean-Pierre Faye l'a confirmé - était la dérision et le comédien exprimait la volonté de semer le désordre. Or cette interprétation ne fut privilégiée en fin de compte que par un nombre restreint de personnes. Son geste occasionna diverses émotions et des sentiments ambivalents : l'enthousiasme, la joie comique, ou au contraire l'indignation, la peur, la colère et la haine.

Dans le cas Coluche, comme dans celui de Bruce, un même événement ou une série d'événements comiques (un spectacle, un sketch, la présidence, etc.), furent l'objet de diverses lectures, parfois antagonistes, et suscitèrent des sentiments partagés suivant la compréhension de l'événement, le rôle du spectateur dans la société et les valeurs privilégiées. La différence entre les deux artistes réside sans doute dans le fait que les intentions et les idées de Bruce, qui étaient politiques et cherchaient à dénoncer les tares de sa société mais aussi à produire une réflexion critique sur le sens que nous attribuons aux mots, semblaient plus claires que celles de Coluche. Celui-ci, même s'il dénonçait le système politique et les injustices de la société française, cherchait par son attitude principalement à tourner toute opinion et valeur politiques en dérision.

L'humour de Bruce était clairement mélangé au discours politique; par l'usage de certains mots et sujets, il a enfreint les limites de la morale en vigueur à l'époque. En ce sens, il a suscité sur son public des sentiments ambivalents, mais contrairement à Coluche, ces émotions diverses n'étaient pas toujours partagées suivants les individus, mais prenaient également place au sein-même d'une personne. Nous avons vu que Coluche avait d'une part ses supporters et d'autre part ses détracteurs. Bien que le public de Bruce était partagé entre ceux qui le soutenaient et ceux qui cherchèrent à l'inculper, la distinction n'était pas aussi nette que chez Coluche. Bruce ne provoquait pas un rire gras tel que suscita la campagne "Bleu, Blanc, Merde" de Coluche. Son discours faisait

davantage réfléchir le public sur ses propres valeurs. La joie éprouvée par ses admirateurs n'était pas douce et tranquille et les forçait toujours à réfléchir sur les valeurs de leur société. De même, ses détracteurs, tout en n'adhérant pas entièrement à ses idées politiques, ne furent pas tous insensibles à son humour et à son esprit. Gerald Harris, nous l'avons vu précédemment, qui devait poursuivre Bruce en justice, a témoigné qu'il n'avait pas pu remplir sa tâche, parce que Bruce le faisait trop rire. Rhue, le policier qui devait se limiter à contrôler le spectacle de Bruce au "Go, Go", a appris ses sketches par coeur et les a joués - non sans un certain plaisir - devant la Cour. Dès lors, nous pouvons penser que ce mélange de comique et de politique devint tellement ambigu qu'il ne fut plus possible de le catégoriser dans un genre ou dans un autre.

1.2. Au niveau du rôle et des interactions

Comme le soulignait Goffman[489], l'entourage s'attend à ce que l'acteur contribue au bon fonctionnement de l'interaction et s'insère dans les limites - déterminées par des sanctions positives et négatives - qui l'entourent. Si ces règles ne sont plus respectées, il se produit une confusion au niveau de l'ordre de l'interaction. L'acteur peut décider que les règles ne sont plus valides, ou ne plus être d'accord avec l'ordre dans lequel il évolue et éprouve parfois le besoin de se distancer du rôle qui lui a été attribué au niveau de l'interaction.

L'humour, à travers des genres comme la parodie ou la satire, occasionne dans l'esprit du public une mise à distance par rapport à l'objet ciblé, qu'il s'agisse d'un modèle ou d'un système de valeur particuliers. De plus, nous l'avons vu dans la seconde partie de la thèse, l'humour peut exprimer la volonté de se distancer des règles de l'interaction ou signifier le refus de se conformer à une image stéréotypée, en introduisant une contradiction par rapport à l'attente que nous avons vis-à-vis de cette image. Ainsi, nous avons noté que l'humour à motivation politique, et celui de certaines femmes en particulier, brise l'attente du public par rapport aux stéréotypes véhiculés à leur sujet, et vis-

[489]Voir GOFFMAN E., *Encounters, op.cit.*

à-vis des normes - à prédominance masculine - qui régissent notre environnement social.

Durant le carnaval, il se produisait une inversion des rôles et des images, et les règles interactives présentes dans la vie courante, étaient suspendues. Le peuple se moquait des personnages sacrés : politiques et religieux, et les hiérarchies sociales étaient inversées ou tout simplement supprimées. Cet événement comique offrait dès lors l'occasion aux acteurs qui y participaient, de se distancer de leur rôle habituel, des images et des contraintes qui y étaient associées.

Comme le carnaval, le bouffon incarnait l'institutionnalisation du désordre, de la transgression et du non-respect des normes et des règles sociales qui étaient en vigueur à la cour, ou dans la société dans laquelle il vivait. Il brouillait les images qu'on pouvait lui associer et ne respectait pas les normes et les règles interactives, comme celles du langage et de la bienséance.

Au niveau des règles interactives, Coluche a appliqué au monde politique, un vocabulaire et un comportement "inadaptés" à celui-ci, qui était celui de la scène de cabaret. Il a rompu avec l'image commune d'un politicien et les conventions associées au rôle de candidat à la présidence de la République, en utilisant notamment un langage vulgaire empreint de scatologie. De même, l'image qu'il a offerte d'un candidat fut à l'antipode de celle dont le public était généralement habitué. A l'image prestigieuse de la candidature à la présidence, il a offert un discours et des comportements bouffons et vulgaires. Vis-à-vis de ses interlocuteurs, il n'a pas respecté les règles interactives du cadre dans lequel il évoluait. On lui a d'ailleurs reproché à ce sujet d'avoir mauvais goût et de manquer d'éducation. A l'image du Président, il a renvoyé une image inversée, c'est-à-dire burlesque, basse et grotesque.

Ce trouble fut accentué par la distance qu'il a opérée par rapport à la définition classique d'un comédien comique qui formule ses opinions sur la scène d'un théâtre, mais pas dans la vie réelle. Non seulement Coluche s'est distancé de l'image associée à un comédien et à celle d'un politicien, mais en plus il a semé la confusion par rapport à ce qu'il était lui-même réellement. En

effet, il s'est produit ce que Goffman appelle un dédoublement rôle-personnage, puisqu'il a introduit le trouble entre lui-même et son personnage : était-il un amuseur public ou un homme qui défendait ses propres convictions? Son discours fut un mélange de propositions politiques, de dénonciations sociales et de propos bouffons. La preuve en est que certains "coluchiens" ont interprété sa démarche comme une grosse farce, alors que d'autres - dont des intellectuels - ont vu en lui, un leader politique.

Lenny Bruce s'est distancé du rôle "traditionnel" - selon les normes de l'époque aux Etats-Unis - du comédien de cabaret. Il a introduit un nouveau langage, teinté d'expressions crues, et par le ridicule a attaqué certains "piliers sacrés" américains[490]. Par l'usage de certains mots et de sujets, il a efreint les limites de la morale en vigueur à l'époque.

Par leur langage, le choix des sujets et par leur comportement, Bruce et Coluche ne semblaient être affranchis d'aucune limite. Les deux comédiens semblaient imprévisibles et donc incontrôlables.

Dès lors le problème ou la vulnérabilité de l'humour qui s'est posé pour les deux comédiens, est le suivant : le comique peut introduire le désordre (il en est contraint pour exister) par l'ambiguïté, l'ambivalence, par des ruptures par rapport à nos valeurs, à l'image d'un rôle, aux règles interactives, etc., tant qu'il ne remet pas en cause les limites du cadre dans lequel il s'exprime. Ainsi, un discours comique, même considéré comme subversif, est contrôlable et donc toléré, s'il s'inscrit dans un cadre clairement défini et s'il ne remet pas en cause la définition de la situation. Or l'ambiguïté comique des deux comédiens a transgressé les limites du cadre dans lequel ils s'exprimèrent.

Pendant le carnaval, nous avons déjà constaté que la transgression des normes et des rôles des jours ordinaires était tolérée, dans la mesure où elle ne prenait place que dans un cadre particulier : celui d'un événement ludique et

---

[490]Il existait des comiques qui se moquaient des personnalités politiques, comme Mort Sahl par exemple, mais Bruce ne semblaient ni émettre des limites à sa critique, ni tenir compte, dans son humour, des menaces qui pesaient sur lui.

limité dans le temps. Ces manifestations n'étaient autorisées que pour cette raison[491] et devaient rester un rituel comique, sans conséquence sur les macro-structures[492]. L'exemple de Romans illustre une situation dans laquelle un événement social comique n'était plus symbolique et folklorique, mais est devenu politique. Les symboles ont dépassé l'imagerie carnavalesque et furent perçus comme des insultes et des menaces contre les riches. L'événement a basculé de son cadre pour aboutir à une situation tragique.

De même si le bouffon bafouait les règles du langage et de la bienséance, il était obligé d'évoluer dans le cadre étroit qui lui avait été assigné. Les limites de son cadre étaient celles des sanctions de son maître : s'il n'obéissait pas, il était chassé de la cour ou encore était supprimé. Par l'intermédiaire de la fiction (la pièce de Ghelderode), nous avons été mis en présence d'une situation où le bouffon s'est affranchi des barrières de son cadre. Follial qui aimait la reine et voulait prendre la place du roi a été supprimé par ce dernier.

Dès lors nous devons considérer plus en détail le rapport entre l'humour des deux comédiens et le cadre dans lequel ils s'exprimèrent.

1.3. Vulnérabilité, débordement et rupture de cadre

Fin des années cinquante, la démarche de Bruce fut surprenante et le comédien a, par son langage, choqué de nombreuses personnes. Si, physiquement, il était sur une scène de cabaret, ses commentaires comiques ont dépassé le divertissement pur, puisqu'il a remis en cause le discours socio-politique qui dominait à l'époque aux Etats-Unis.

---

[491]A ce sujet, j'ai expliqué en détail pourquoi l'interprétation fonctionnaliste de ce phénomène ne cernait pas la complexité du phénomène.

[492]Goffman souligne à ce sujet, que les événements populaires pluri-ethniques qui se déroulaient à Notting Hill à Londres se sont mués en organisation politique des londoniens originaires des Indes occidentales. (GOFFMAN E., "L'ordre de l'interaction" in *Les Moments et leurs Hommes, op.cit.*, WINKIN Y., p. 211) Cependant dans les années 90, le carnaval de Notthing Hill s'est davantage institutionnalisé et est redevenu un événement populaire à moindre conséquence politique.

Tout d'abord, comme le témoigne Kuh[493], le garant des bonnes moeurs, Bruce a, par son langage, dépassé les limites propres aux standards de l'époque en matière de moralité. En effet, Lenny Bruce a utilisé des mots qui ne s'exprimaient qu'en privé et a parlé de sujets que peu de gens osaient aborder. Il offrait des commentaires sur la manière dont le sexe était perçu aux Etats-Unis à une époque dominée par le puritanisme, mais aussi sur l'homosexualité, les problèmes d'intégration, etc. Il a donc brisé les limites imposées au langage de scène et celles propres aux normes qui lui étaient associées. Pour des personnes comme Kuh, il fallait dès lors empêcher Bruce de continuer cette "transgression" des bonnes moeurs. Comme il n'existait pas de loi empêchant les artistes de bafouer les standards américains en matière de moralité, les juges et la partie civile ont utilisé un article de loi sur l'obscénité - qui, il est important d'insister sur ce point, ne s'appliquait pas au travail de Bruce - pour protéger les conventions et les normes sociales.

Bruce a également transgressé la frontière entre la scène et le public, et plus particulièrement l'espace qui protège l'auditoire du comédien. Le cadre théâtral, comme le souligne Goffman, est sensé être fictif[494], le problème des limites se pose quand le discours n'appartient plus à la scène de théâtre, et lorsqu'il se produit une confusion entre le personnage en scène et l'acteur en tant qu'individu. Dans le cas de Bruce, la distance théâtrale fut affaiblie ainsi que le cadre ludique de la scène, puisque au sein-même du cadre théâtral, il se déroulait un événement réel et des commentaires sociaux qui impliquaient directement le public. En effet, le discours de Bruce était ambigu, mélangeant le comique à la critique socio-politique, ce qui a eu pour effet de percuter directement le public dans ses valeurs les plus profondes. Il s'est produit ce que Goffman appelle une manipulation ou encore une **rupture** du cadre théâtral,

---

[493]Richard Kuh a soutenu lors de notre entrevue à New York en février 1994 et dans son livre *Foolish figleaves?, op.cit.*, qu'à cette époque, les gens n'utilisaient pas en public un tel langage et de telles images.

[494]GOFFMAN E., *Les cadres de l'expérience, op.cit.*, voir en particulier le chapitre sur "le cadre théâtral", pp. 132-159.

puisqu'il s'y est passé quelque chose de réel[495]. Les spectateurs pensaient se divertir et se voyaient attaqués et questionnés sur leurs valeurs. Ceci explique la raison pour laquelle il a provoqué des sentiments ambivalents et fut qualifié, par certains, de malsain et d'écoeurant. En effet, le public qui assistait au spectacle de Bruce ne savait plus à quoi s'en tenir, était-ce de la comédie ou bien Bruce utilisait le comique pour faire passer ses idées politiques[496].

Dès lors, Bruce a affaibli, voire même brisé la limite entre le cadre de la fiction et de la réalité, telle qu'elle était définie à l'époque. Sur une scène de théâtre, le comédien est sorti du répertoire classique de comédien. Or comme le remarque Goffman:

> "Un acteur peut sortir du répertoire classique mais il ne peut pas vouloir de ressource hors cadre pour la bonne raison qu'il essaye justement de monter une représentation"[497]

Pour les adversaires de Bruce, les garants de la moralité, c'est également l'ampleur du choc qui compta, c'est-à-dire **l'impact** de ses mots. Kuh était conscient de la portée considérable et de la force des mots de Bruce, non pas sur l'ensemble de la population américaine, mais sur des groupes porteurs de nouvelles valeurs et d'idéologies, comme des artistes célèbres et les intellectuels les plus en vogues et admirés, tels Henri Miller, Arthur Miller, Bob Dillan, Allen Ginsberg, etc., qui l'écoutaient et adhéraient à ses idées.

Il s'est produit un changement de mode, plus précisément une sous-modalisation, puisque le mode comique a fait place au mode sérieux (sous-modalisation). En effet, au niveau de la réception, certains ont jugé le comédien comme étant malsain, et ses spectacles qui se voulaient drôles ont été qualifiés d'obscènes. Bruce, l'humoriste, a été condamné par les autorités américaines pour

---

[495]Par rupture de cadre, Goffman signifie l'affaiblissement de la distance entre l'ère scénique et l'assistance.

[496] C'est ce que Goffman nomme une expérience négative puisque le public ne parvenait plus à adhérer à la vision du cours des choses qui était la sienne. Voir *Les cadres de l'expérience, op.cit.*, chapitre 11, p.370-429.

[497]GOFFMAN E., *Ibid.* p.380.

obscénité.

L'effet de son humour est d'avoir en quelque sorte étendu les limites du cadre de cabaret, puisqu'il a introduit un nouveau style dans la comédie américaine. De nombreux changements se sont produits après sa mort en matière de discours comique, ainsi qu'une libération dans le choix des sujets et des mots.

Dès lors, le cas de Bruce illustre de manière éclairante comment l'ambiguïté du comique et l'ambivalence des sentiments qu'il a suscitée, eurent des conséquences sur la manière dont le cadre de l'expérience fut organisé.

Pour Coluche, l'ambiguïté de son langage et de son comportement, ainsi que l'ambivalence des émotions suscitées sur le public, eurent des conséquences sur le cadre de l'expérience.

Il n'a pas respecté les limites du cadre du jeu parce qu'il a transgressé les limites spatiales et temporelles : il est sorti de l'espace réservé à la comédie et s'est produit sur la scène publique et sérieuse. De plus, son geste s'est étendu dans le temps, allant au-delà des limites du jeu, transformant le comique en sérieux. Si Coluche avait voulu signifier clairement qu'il s'agissait d'une plaisanterie, il aurait dû renoncer à sa candidature quand le cours des événements est devenu ambigu et quand son geste fut considéré par certains comme étant sérieux. Plus précisément, lorsque les réactions positives ou négatives se sont politisées, il aurait dû, pour rester dans le cadre ludique, affirmer : "c'était une blague, j'arrête tout". Or il a laissé planer le doute pendant des mois, provoquant des réactions très violentes à son sujet. La plaisanterie de Coluche aurait dû être de courte durée pour être appréciée comme telle par la population française, or nous avons vu que la majorité des gens ne l'ont pas perçue de cette manière.

Il a transgressé les normes du cadre politique. En effet, tout en se présentant comme un homme politique, Coluche ne respectait pas les normes et les conventions de ce cadre. Ce qui était accepté au music-hall, ne l'était plus dans l'arène politique et Coluche a sciemment rompu les règles du langage

politique par son discours "pipi, caca" et son apparence de bouffon.

Comme chez Bruce, le facteur de l'impact fut très important. Coluche l'a d'ailleurs souligné lui-même, s'il avait fait 1% ou 2% dans les sondages, sa candidature n'aurait pas posé de problème, elle aurait pu rester drôle. Or, à 10% son geste prenait inévitablement une dimension politique. Ainsi, il s'est produit, comme dans le cas Coluche, une sous-modalisation puisqu'un acte comique s'est mué en un événement sérieux et politique.

Dès lors, pour reprendre ce qui a été souligné lors de l'analyse du cas Coluche, le comédien a enjambé la frontière entre le monde ludique et le monde réel. Non pas parce qu'il s'est présenté comme candidat à la présidence de la République[498], mais parce qu'il a appliqué au monde politique un langage et un comportement non adapté, réservé au cadre du music-hall. Mais comme il avait, par ce comportement, néanmoins gagné une crédibilité non-négligeable aux yeux du public, sa démarche a remis en question le comportement "normal", adopté par les candidats les plus puissants. Mais aussi, du fait qu'il fut reconnu par une partie des électeurs, tout en ne respectant pas les règles du jeu, ces dernières ont perdu leur force, voire leur raison d'être. C'est pourquoi Coluche a été considéré par une partie de la population et de la classe politique, comme un être dangereux, susceptible de déstabiliser la démocratie française.

Bruce n'était pas sensé impliquer ses auditeurs de manière aussi politique dans le cadre d'un spectacle tel qu'il était perçu à l'époque, ni Coluche d'adopter un langage scatologique au sein du discours politique.

L'acte de Bruce, comme celui de Coluche, a menacé l'intelligibilité du cours des événements et donc du cadre. Dans les deux cas, comme à Romans, il s'est produit une sous-modalisation, parce qu'il s'est produit une confusion entre l'univers du jeu et celui de la politique, plus précisément un événement au

---

[498]Pour reprendre un exemple connu, la candidature de Reagan aux Etats-Unis, n'a pas posé de problème parce que l'ex-acteur a respecté les règles et les normes de la politique. Dès lors, ce qui importe n'est pas tant l'origine du candidat ou de la candidate, ni les idées qu 'il/elle profère, que du respect qu'il/elle affiche vis-à-vis des règles du cadre politique.

départ comique et ludique a été pris au sérieux, et a eu des conséquences tragiques.

Le discours des deux comédiens fut mal vécu par leurs détracteurs qui ne possédaient plus les "armes" adéquates pour répliquer à leurs attaques. Ils apparaissaient à leurs yeux imprévisibles et le public, quant à lui, ne savait plus comment adhérer au cours des choses. Il s'agit, pour reprendre Goffman, d'une expérience négative.

> "Qu'un cadre soit ébranlé, qu'il devienne problématique, et c'est l'ensemble des engagements antérieurs (...) qui s'effondrent en provoquant, quoiqu'il arrive par ailleurs, un changement de ce dont nous faisons l'expérience (...) Nous ne savons plus comment adhérer à la vision du cours des choses."[499]

Coluche et Bruce ont tous les deux donné de l'espoir à ceux qui n'adhéraient plus entièrement aux valeurs dominantes de leur société, en leur montrant que les limites établies par les groupes dominants n'étaient pas immuables, comme par exemple celles du langage (par un vocabulaire nouveau ou des mots qui s'utilisaient dans d'autres cadres). Ils leur offraient en quelque sorte, la possibilité d'entrevoir une solution alternative, et pourquoi pas celle de modifier le cours des événements. Ils ont semé le désordre et ont laissé leurs adversaires dans un premier temps, sans arme pour répondre. Leur côté "menaçant" fut renforcé par l'impact qu'ils ont eu sur la population de leur société. 16% d'intention de vote pour Coluche, fut un chiffre énorme, qui rendait inévitablement sa démarche politique. Bruce, quant à lui, parvenait à mobiliser des personnalités prestigieuses autant dans le milieu du show-business, que dans les milieux intellectuels. Sans l'impact qu'ils ont occasionné et la réaction qu'ils ont suscitée, ils n'auraient probablement pas été censurés de la sorte.

Dès lors, pour Bruce comme pour Coluche, l'intolérance vis-à-vis de leur humour fut générée par le fait qu'ils ont introduit un désordre, non seulement au niveau du langage et du rôle, mais également au niveau du cadre-même dans

---

[499]GOFFMAN E., *Les cadres de l'expérience, op.cit.*, p.374.

lequel prenait place leur humour. C'est donc le désordre suscité à différents niveaux qui n'a plus été toléré par les autorités. Comme l'a souligné Goffman:

> "Les institutions ne se préoccupent pas seulement de reproduire des normes, elles s'inquiètent également de sauvegarder la clarté des dispositifs de cadrages".[500]

Ces études de cas soulèvent par ailleurs les remarques suivantes :

Bruce et Coluche ont été "supprimés" pour leurs paroles. Dans le cas de Coluche, il est apparu que la candidature à la présidence n'était ouverte qu'à ceux ou celles qui se conformaient scrupuleusement aux règles de la politique, elles-mêmes instituées par ceux et celles qui détenaient les rênes du pouvoir. Le langage de Bruce était protégé par le 1er et le 14ème amendement de la constitution américaine et il pouvait théoriquement s'exprimer en toute liberté. Mais, parce qu'il dérangeait des groupes puissants, telles les organisations religieuses et certains membres de la police des grandes villes, une loi qui ne s'appliquait pas à son cas a été appliquée pour le censurer. Dès lors, le principe de l'égalité de tout citoyen devant la loi n'a pas été respecté.

D'autre part, l'étude des deux cas, présentés dans l'ordre chronologique, confirme l'idée selon laquelle les limites en matière de langage et de comportement propre à un cadre particulier sont muables et évoluent avec le temps. Ce qui était obscène pour les adversaires de Bruce, ne pouvait plus l'être à l'époque de Coluche. Pour citer à nouveau Goffman :

> "Défendues becs et ongles pendant longtemps, les limites sont ensuite tranquillement transgressées, puis remplacées par des limites nouvelles".[501]

Notons également que dans les deux exemples, l'"effet surprise" a joué un rôle important. En effet, autant le geste de Coluche que le langage satirique de

---

[500]GOFFMAN E., *Ibid.*, p.329.

[501]GOFFMAN E., *Ibid.*, p.82.

Bruce, furent des événements nouveaux, sans précédent, laissant leurs adversaires dans un premier temps, sans arme pour répondre.

Ces deux cas nous mènent vers un problème sur lequel nous ne nous sommes pas arrêtés à proprement parler, mais qui mérite d'être mentionné, il s'agit de la relation entre l'humour et le pouvoir.

1.4. L'humour et le pouvoir

Le problème des limites du cadre porte sur l'organisation sociale, mais leur mise à l'épreuve concerne également le pouvoir, ou plus précisément ceux à qui profitent l'ordre, la clarté de la situation ou plus communément ce que l'on appelle l'état des choses. Nous avons en effet signalé dans l'introduction de la première et de la deuxième partie que l'ordre social se maintient par l'exercice du pouvoir, qui lui-même est fondé - en partie - sur un système de normes et de valeurs.

Si nous nous référons à la troisième dimension du pouvoir développée par Steven Lukes[502], les dominants assurent notamment leur pouvoir par des mécanismes qui influencent, utilisent, manipulent des symboles et des mythes. Mais aussi, par le langage qui inculque des croyances et des rôles aux dominés. Les processus qui sous-tendent la troisième dimension du pouvoir, comprennent des constructions sociales et des significations :

> " *A may exercise power over B by getting him to do what he does not want to do, but he also exercises power over him by influencing, shaping or determining his very wants.*"[503]

Le pouvoir façonne la conception et les préférences des individus, de manière à ce qu'ils acceptent leur position dans le système, ou en leur donnant le sentiment qu'ils ne peuvent pas changer la situation telle qu'elle se présente. Lukes souligne également que la forme la plus insidieuse de pouvoir est d'empêcher l'émergence de conflit et donc de faire accepter par les dominés l'ordre des choses, de telle sorte qu'ils n'envisagent aucune alternative ou qu'ils

---

[502]LUKES S., *Power : A Radical View*, Macmillan, 1974.

[503] *Ibid.*, p.23.

considèrent cet ordre comme étant naturel[504]. Mais Lukes ajoute qu'il existe néanmoins un conflit latent :

> "*which consists in a contradiction between the interests of those exercising power and the real interests of those they exclude.*"[505]

Le conflit n'apparaîtra que si les dominés prennent conscience de leur situation de subordination, mais également s'ils ont les moyens et la volonté de se révolter. En cas de conflit, divers instruments seront mis en oeuvre pour remettre en cause les limites imposées par un système de normes et de valeurs. Notamment, la brisure du silence et du compromis[506], c'est-à-dire par la contestation directe, ou encore la rébellion qui est une manière de s'insurger contre les autorités établies et le système de normes qui sous-tend leur pouvoir[507].

L'humour parce qu'il produit le désordre au niveau du langage, des interactions et du cadre de l'expérience, est une forme de remise en question,

---

[504]Sans nous lancer dans un débat socio-philosophique, nous pouvons voir une convergence entre la troisième dimension du pouvoir introduite par Steven Lukes et ce que Bourdieu nomme la violence symbolique. "La violence symbolique" dit-il "est, pour parler aussi simplement que possible, cette forme de violence qui s'exerce sur un agent social avec sa complicité (...) dans la mesure où on la méconnaît comme violence; c'est le fait d'accepter cet ensemble de préposés fondamentaux, pré-reflexifs, que les agents sociaux engagent par le simple fait de prendre le monde comme allant de soi." BOURDIEU P., *Réponses*, Paris, Seuil, 1992, pp.142-143.

[505]LUKES S., *op.cit* , p.25.

[506]Cette situation a été longuement expliquée par Vaclav Havel qui, à partir d'une situation de totalitarisme telle qu'elle était en Tchécoslovaquie en 1977, nomme le pouvoir libérateur de la parole, et plus précisément : "vie dans la vérité", la manière de briser le silence et de renoncer à cette domination passive.
HAVEL V., "Le pouvoir des sans-pouvoir" in *Essais politiques*, Calmann-Levy, 1989, pp.65-157.

[507]De manière plus indirecte, le refus du discours dominant peut s'exprimer par un discours utopique, c'est-à-dire la promotion d'une réforme visionnaire, qui présente un système de société alternatif. Les démarches historiques et anthropologiques offrent également au lecteur ou au scientifique, un système alternatif de société, d'idéologies et de normes. L'anthropologie inévitablement stimule le lecteur à réfléchir sur ses propres valeurs, à s'ouvrir à d'autres systèmes de valeurs et d'organisations sociales. A ce sujet le beau livre de Claude Lévi-Strauss, *Race et Histoire*, fait le point sur la question.
LEVI-STRAUSS C., *Race et Histoire*, Denoël, 1961.

mais celle-ci est indirecte en raison de l'ambiguïté des messages véhiculés. D'autre part, sa particularité n'est pas de proposer un modèle alternatif, mais plutôt de déclencher un choc, une rupture plus ou moins longue dans le modèle de pensée du public[508]. Notons tout de même que cette rupture peut être de très courte durée, parfois quelques secondes ou même fractions de seconde, et que le modèle original retrouve souvent sa place dans l'esprit du récepteur. Mais, quand le public perçoit le comique, il se produit toujours une rupture dans son esprit qui lui permet d'acquérir, comme nous l'avons vu à maintes reprises, une **mise à distance** par rapport à l'objet représenté. Si l'ordre est affaiblit, inévitablement le pouvoir de ceux qui en profitent.

Dès lors, si le pouvoir puise une partie de ses ressources dans l'acceptation docile de l'ordre des choses et du système par les dominés, le comique s'il est motivé par une intention critique, ne se limite pas à contester ces valeurs, mais introduit une distance, une liberté, une indépendance - relative et souvent limitée dans le temps - par rapport à un système de domination symbolique qui s'exerce sur eux.

Coluche et Bruce ont vulnérabilisé certains piliers sur lesquels s'appuyaient les groupes au pouvoir et les garants de l'ordre (les élites politiques et religieuses). En effet, en instaurant le désordre à certains niveaux du système social, et en ne respectant plus les limites de leur cadre et de leur discours, leur démarche a inévitablement affaiblit ceux qui puisaient leur pouvoir sur cet ordre-là.

Dès lors, Coluche a été éliminé par les détenteurs du pouvoir, non seulement parce qu'il offrait une image dégradante de la fonction présidentielle, mais parce qu'il parvenait à remettre en cause les règles et les définitions propres au jeu politique dont il était question. En bouleversant les définitions propres aux rôles et au cadre de la présidence, il remettait en cause son sérieux, voire même dans une certaine mesure sa viabilité. Il menaçait tous ceux qui avaient bâti leur pouvoir sur les règles de ce jeu-là. Comme la société française

---

[508]Ce choc ne se produira rappelons-le que si le récepteur décèle l'effet comique.

s'organise autour d'un système politique basé sur l'élection présidentielle, remettre en cause son prestige, ses règles et ses normes, pouvait être ressenti comme un trouble dans l'organisation sociale.

Le bouffon désobéissant a été puni pour avoir semé le désordre au sein des règles du jeux et d'avoir voulu voler le trône du roi. Le degré d'ambiguïté intolérable comme à Romans, a basculé dans l'élimination de l'élément perturbateur[509].

Par leur art, Coluche et Bruce avaient en effet la faculté de faire émerger dans la conscience de leurs admirateurs un sens critique, un regard nouveau par rapport aux valeurs, aux symboles et à la "normalité" des événements qui les entouraient. Si Bruce n'a pas transgressé les limites de son cadre, comme ce fut le cas de Coluche, il les a étendues et a affaibli (dans une certaine mesure) les normes, les idéologies et les valeurs sur lesquelles les classes dominantes basaient - en partie - leur pouvoir. L'humour des deux artistes a perturbé un bon nombre de spectateurs dans leur acceptation docile de l'ordre des choses, puisqu'ils ont montré que celui-ci n'était pas immuable et que les limites du possible en matière de langage, de comportement, etc., pouvaient être franchies.

Au niveau du langage, Coluche et Bruce par les jeux sur les mots et l'utilisation de genres comme la parodie et la satire, ont opéré une distance entre l'objet ciblé - les normes et les valeurs dominantes - et les spectateurs. Ils n'offraient pas une critique ouverte, mais affaiblissaient l'aura et le prestige de leurs victimes (par exemple les organisations religieuses et le mythe américain pour Bruce, la fonction présidentielle et le monde politique dans son ensemble chez Coluche).

---

[509]A Romans, rappelons-le, les événements ont basculé dans la tragédie parce que l'ambiguïté des symboles comiques a déteint sur la situation-même, ou plus précisément sur le cadre de l'expérience puisque la définition du carnaval - c'est-à-dire un événement populaire, joyeux - a été remise en question.

1.5. Résurrection des deux artistes

Après la mort de Lenny et la suppression du méchant bouffon-Coluche, la société, comme si elle s'était reprochée d'avoir censuré deux artistes tant aimés du public, les a édifiés. Cependant, cette résurrection ne s'est produite que lorsque les deux artistes ne purent plus les atteindre par leur humour.

Pour Bruce, les juges ont attendu sa mort pour reconnaître qu'il n'était pas obscène et que son travail avait une valeur sociale justificative. Mais aussi, pour en faire un héros, un martyr incompris et un exemple pour une nouvelle génération d'artistes et de comédiens comiques. Coluche après avoir disparu de la scène publique pendant quelques années, après avoir en quelques sorte enterré l'imprévisible bouffon, s'est fait pardonner de son insolence. Il a été salué par les hommes politiques - qui quelques années plus tôt avaient exprimé tant de haine à son égard - pour ses bonnes actions sociales, telles son support à "SOS racisme" et à la création des "Restos du coeur". La fonction de Coluche s'est au cours du temps transformée, d'amuseur imprévisible et dérangeant il est devenu conseiller en affaires sociales. Une mort soudaine ne lui a pas laissé le temps de refaire jaillir en lui le côté perturbateur.

Les personnes au pouvoir ont censuré les deux artistes parce qu'ils avaient introduit le désordre par l'utilisation de mots crus et ambigus, par la distance au rôle, et en brisant les limites du cadre. En mélangeant le comique à la contestation, ils ont imposé tous les deux un bouleversement dans la manière d'envisager le cadre de l'expérience. Ils sont parvenus dans une certaine mesure, à bouleverser le cadre qui avait trait à leur propre discours, mais également à celui de leur adversaire. En effet, les deux comédiens, par leur humour, ont montré que les limites du langage, d'un rôle, d'un système de valeurs et d'un cadre particulier n'étaient pas immuables et qu'elles pouvaient être modifiées. Ce choc fut à la fois rejeté par ceux qui ne toléraient pas ce désordre mais fut en revanche reconnu, voire encouragé par ceux qui l'ont accepté. En effet, Bruce a été considéré comme le premier comédien comique de sa génération à dénoncer les injustices qui régnaient aux Etats-Unis, à utiliser un discours libre et "révolutionnaire" et à contrecarrer l'apathie idéologique qui régnait dans son

pays dans les années cinquante. Il est reconnu comme un des précurseurs des mouvements contestataires[510] qui ont pris formes fin des années soixante.

Coluche a provoqué un enthousiasme considérable parmi ceux qui ne croyaient plus à la politique mais aussi chez ceux qui se sentaient définitivement exclus par le système social dans lequel ils vivaient. Ainsi, il a rassemblé à la fois ceux qui étaient en "manque" de dérision et un groupe qui voyait en lui un potentiel de changement. Cette rupture a permis à certains membres du public d'envisager le cours de leur existence avec du recul[511], et pourquoi pas sous un angle critique.

Bruce et Coluche pouvaient donc mettre en péril un des piliers sur lequel les autorités appuyaient leur pouvoir, puisqu'ils ont fait naître chez leur public, la possibilité d'établir une distance critique entre eux-mêmes et les valeurs dominantes de la société ou de manière plus générale l'ordre des choses.

2. Les limites de l'humour

Les limites de l'humour résument toute la problématique de ce travail. Nous sommes en effet partis de l'hypothèse - démontrée à partir de nombreux exemples - que l'humour joue avec les règles linguistiques et de manière plus générale avec celles de la communication. Nous avons découvert que le comique est généré notamment par la surprise, mais aussi par l'ambiguïté des messages. Les messages humoristiques sont, en effet, soumis à des interprétations multiples et parfois contradictoires. Le comique est donc provoqué par une contradiction et une remise en question de l'ordre linguistique et des routines de la pensée. Il transgresse donc les règles - elles-même fixant les limites - qui ont trait à la structure et au contenu des énoncés.

---

[510]Ceux qui se sont exprimés pour la paix, le féminisme, etc., fin des années soixante.

[511]Rappelons encore que certains spectateurs ne percevront pas ce choc s'ils n'ont pas saisi les effets comiques.

Ensuite, il fut question des limites d'un système de valeurs donné. L'humour joue avec les valeurs qui dominent un groupe social ou une structure sociale définie et provoque parfois - dans l'esprit du public - une distance par rapport à celles-ci.

Ainsi, nous avons noté comment l'humour fonctionne par la transgression des règles et par le désordre qu'il occasionne dans notre système de pensée. Le comique a également comme particularité de provoquer, sur le récepteur, des sentiments ambivalents. Non seulement il est impossible de déterminer comment une oeuvre comique sera reçue par le public, mais encore une même manifestation comique peut être perçue différemment suivant les diverses personnes composant le public. De plus, des sentiments divers peuvent se manifester au sein-même d'un individu.

Les limites de l'interprétation sociologique de l'humour ont également été mises en évidence, montrant par là qu'une explication univoque ne peut cerner la complexité de ce phénomène. L'humour en situation sociale - en particulier l'étude des blagues à caractère ethnique et sexuel, et le comique carnavalesque - transcende la dichotomie contrôle-résistance sociale. Ainsi, il fut conclu que le comique doit être envisagé plutôt pour la rupture ou le désordre (même si celui-ci est momentané) qu'il crée au sein d'un système social considéré, que pour sa fonction sociale.

Cette conclusion nous a mené aux limites de la tolérance vis-à-vis de l'humour, elle-même liée au problème des limites propres à la définition d'un cadre social défini. Plus précisément, quand l'ambiguïté du comique dépasse le langage et sème le désordre dans la définition d'une situation, celui ou celle qui en fait usage, est perçu(e) comme "dangereux (se)". Le carnaval de Romans, ainsi que les deux études de cas, ont montré que le comique pouvait rendre vulnérables les limites d'un cadre donné et les définitions qui le structurent, en particulier les limites entre le fictif et le réel. A Romans, le carnaval n'était plus toléré parce que les messages comiques qui s'y manifestaient ne semblaient plus symboliques, mais étaient perçus comme de véritables menaces. Les deux études

de cas ont présenté une situation dans laquelle la distinction entre le cadre théâtral et le cadre réel fut brouillée.

C'est pourquoi, une des manières de réagir face au désordre comique, fut la censure. En effet, nous avons vu, à Romans et au cours des deux études de cas, que ceux qui contrôlèrent le cadre qui était mis en péril, ont eu recours à diverses ressources - parmi lesquelles la répression sanglante, des mesures légales et la censure - pour rétablir l'ordre et donc la définition de la situation.

Dès lors ce travail, consacré au comique, nous mène vers des questions qui s'appliquent à toute forme d'expression publique (c'est-à-dire susceptible d'avoir un impact sur une population donnée) à caractère ambigu, et qui vont au-delà du problème de l'humour. Il s'agit du problème de la confusion des cadres, des limites et des définitions qui leur sont propres et les problèmes de censure qui en résultent.

Il est en effet commun de penser que l'art, parce qu'il véhicule des messages implicites, bénéficie d'une liberté d'expression plus importante. Or, il existe une tendance à imposer au discours artistique, la limite de l'esthétique contre une volonté, chez certains artistes, d'émettre des messages politiques. De manière concrète, cette problématique fut relevée lors d'une discussion entre le sociologue Pierre Bourdieu et l'artiste "politique" Hans Haacke[512]. Ce dernier, en refusant de limiter l'art à une fonction ou à un rôle purement esthétique, affirme que son travail doit avoir la liberté d'offrir des commentaires critiques sur la société qui l'entoure. Bourdieu abonde dans ce sens puisque selon lui, l'art peut être au service des luttes symboliques contre la violence symbolique parce qu'il peut faire entrer le public dans l'action. Tous deux sont conscients du fait que l'on cherche à exclure les artistes du débat public. Comme l'explique Haacke à propos de son propre travail, quand l'art sort de son domaine propre - c'est-à-dire du cadre qui lui a été assigné - et s'aventure un peu trop dans celui de la politique, il est victime de censure.

---

[512]BOURDIEU P. & HAACKE H., *Libre-Echange*, Paris, Seuil/Les presses du réel, 1994.

"Si un artiste sort de son milieu (...) il agit simultanément dans deux sphères sociales différentes. Les catégories de classification auxquelles nous sommes accoutumés sont brouillées"[513].

Haacke, par son travail, plonge le public dans un discours politique et refuse dès lors la dichotomie entre ce que nous nommons communément le "fictif" et le réel. Par cette démarche, il cherche à étendre les limites du discours artistique. Ce faisant il est, lui aussi, victime de censure et comme il le dit lui-même :

"les tentatives de censures démontrent au moins que les censeurs pensent que l'exposition de mes oeuvres peuvent avoir des conséquences."[514]

Ainsi se pose à nouveau le problème de confusion entre cadre sérieux et cadre ludique.

Coluche a franchi les limites qui séparaient deux sphères distinctes de la vie sociale : celles de la comédie et de la politique. Bruce a étendu les limites du langage de la scène (au niveau des mots et des sujets) et a libéré en quelque sorte le langage de la comédie, puisque ses successeurs ont repris, dans leurs spectacles, les mots pour lesquels il fut condamné. Les deux artistes ont ainsi montré que leur discours - pourtant "ludique" - était, lui aussi, soumis à des limites, celles imposées par ceux qui contrôlaient le discours dominant du cadre dans lequel ils interagissaient.

Ainsi nous retournons à Baudelaire qui disait : "aux yeux de Celui qui sait tout et qui peut tout, le comique n'est pas"[515], ou encore : "le comique disparaît sous le poids de la science et de la puissance absolue"[516]. D'une part, le comique, parce qu'il introduit le hasard et l'incertitude, brise les classifications et montre

---

[513]*Ibid.*., p.101.

[514]BOURDIEU & HAACKE H., *op.cit.*, p.92.

[515]BAUDELAIRE C., "De l'essence du rire", in *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.371.

[516]*Ibid.*

que les limites (entourant une idée ou une vérité) peuvent être modifiées. Il est dès lors incompatible avec un discours qui se veut absolu. D'autre part, ce qui se veut absolu - et donc limité parce que figé - refuse le comique et toute expression qui en découle. Quand cette puissance est divine et que l'ordre des choses est régit par la religion, nous rejoignons la problématique illustrée dans *Le Nom de la Rose*[517]. Dans cet ouvrage, où la vérité est divine et "défendue" dans le roman par Jorge, le vieux moine, le comique - incarné par l'ouvrage d'Aristote - est éliminé. En effet, comme le dit Jorge, le comique est dangereux parce qu'il ôte la peur de Dieu, c'est-à-dire la puissance absolue qui justifie l'ordre des choses. Le comique est perçu, ici encore, comme étant la source du désordre parce qu'il ôte la peur de l'ordre divin, et donc les limites d'une vérité (d'ordre divine) imposée aux hommes.

Mais, comme le souligne si justement Guillaume de Baskerville :

> "Le devoir de qui aime les hommes est peut-être de faire rire de la vérité, *faire rire la vérité*, car l'unique vérité est d'apprendre à nous libérer de la passion insensée pour la vérité."[518]

L'absolu et le figé rejettent le comique et le comique montre que les limites ne sont pas immuables, mais aussi que le réel peut être susceptible de modification. L'humour doit donc être associé au mouvement.

---

[517]ECO U., *Le Nom de la Rose*, Paris, Grasset, 1982.

[518]*Ibid.*, p.496.

BIBLIOGRAPHIE

DOCUMENTS INÉDITS

Manuscrit d'une émission sur Frank Hogan, 30 novembre 1971 - Channel 13.

Compte rendu du procès de Lenny Bruce, 5 novembre 1964 - Cour de la ville de New York.

Texte du spectacle de Lenny Bruce joué au "Go, Go", Greenwich Village, 1er avril 1964 - Police de la ville de New York.

Lettre écrite à John M.Murtach, 10 septembre 1964 - Lenny Bruce.

ARTICLES DE PRESSE

Charlie Hebdo, 29 octobre 1980
Charlie Hebdo, 5 novembre 1980
Charlie Hebdo, 19 novembre 1980
Charlie Hebdo, 26 novembre 1980
Charlie Hebdo, 3 décembre 1980
Charlie Hebdo, 10 décembre 1980
Charlie Hebdo, 17 décembre 1980
Charlie Hebdo, 24 décembre 1980
Charlie Hebdo, 7 janvier 1981
Charlie Hebdo, 14 janvier 1981
Charlie Hebdo, 21 janvier 1981
Charlie Hebdo, 28 janvier 1981
Charlie Hebdo, 4 février 1981
Charlie Hebdo, 11 février 1981
Charlie Hebdo, 18 février 1981
Charlie Hebdo, 25 février 1981
Charlie Hebdo, 4 mars 1981
Charlie Hebdo, 11 mars 1981
Charlie Hebdo, 18 mars 1981
Charlie Hebdo, 25 mars 1981
Charlie Hebdo, 1er avril 1981
Charlie Hebdo, 8 avril 1981
Charlie Hebdo, 29 avril 1981

L'Express, 11-22 octobre 1980
L'Express, 22 décembre 1980 au 2 janvier 1981

Le Figaro, 30 octobre 1980

Le Figaro, 1er novembre 1980
Le Figaro, 20 novembre 1980
Le Figaro, 22 novembre 1980
Le Figaro, 24 novembre 1980
Le Figaro, 25 novembre 1980
Le Figaro, 26 novembre 1980
Le Figaro, 28 novembre 1980
Le Figaro, 2 décembre 1980
Le Figaro, 5 décembre 1980
Le Figaro, 10 décembre 1980
Le Figaro, 12 décembre 1980
Le Figaro, 30 décembre 1980
Le Figaro, 31 décembre 1980
Le Figaro, 9 janvier 1981
Le Figaro, 24 janvier 1981
Le Figaro, 28 janvier 1981
Le Figaro, 6 mars 1981
Le Figaro, 16 mars 1981
Le Figaro, 17 mars 1981
Le Figaro, 16 mai 1981
Le Figaro, 3 décembre 1981
Le Figaro, 21-22 juin 1986

Libération, 23 octobre 1980
Libération, 31 octobre 1980
Libération, 13 novembre 1980
Libération, 19 novembre 1980
Libération, 24 novembre 1980
Libération, 25 novembre 1980
Libération, 26 novembre 1980
Libération, 28 novembre 1980
Libération, 29-30 novembre 1980

Libération, 2 décembre 1980

Libération, 3 décembre 1980

Libération, 15 décembre 1980

Libération, 18 décembre 1980

Libération, 26 décembre 1980

Libération, 27-28 décembre 1980

Libération, 31 décembre 1980 et 1er janvier 1981

Libération, 2 janvier 1981

Libération, 7 janvier 1981

Libération, 9 janvier 1981

Libération, 15 janvier 1981

Libération, 19 janvier 1981

Libération, 20 janvier 1981

Libération, 23 janvier 1981

Libération, 4 février 1981

Libération, 10 février 1981

Libération, 20 juin 1986

Le Monde, 1er novembre 1980

Le Monde, 20 novembre 1980

Le Monde, 22 novembre 1980

Le Monde, 31 décembre 1980

Le Monde, 1 décembre 1980

Le Monde, 2 décembre 1980

Le Monde, 3 décembre 1980

Le Monde, 12 décembre 1980

Le Monde, 21 janvier 1981

Le Monde, 11 février 1981

Le Monde, 13 mars 1981

Le Monde, 17 mars 1981

Le Monde, 18 mars 1981

Le Monde, 21 juin 1986,

Le Nouvel Observateur, 17-23 novembre 1980

Le Nouvel Observateur, 24-30 novembre 1980

Le Nouvel Observateur, 1-7 décembre 1980

Le Nouvel Observateur, 8-14 décembre 1980

Le Nouvel Observateur, mai 1985

Life, 11 avril 1955

Nation, 17 août 1974

National Review , septembre 1966

Newsweek, 2 janvier 1961

Newsweek, 20 juillet 1964

New Yorker, 20 août 1966

New York Times, 3 mai 1959, section VI

New York Times, 9 avril 1963

New York Times, 14 avril 1963

New York Times, 27 mars 1963

New York Times, 4 avril 1964

New York Times, 5 avril 1964

New York Times, 14 juin 1964

New York Times, 17 juin 1964

New York Times, 18 juin 1964

New York Times, 4 juillet 1964

New York Times, 6 octobre 1964

New York Times, 5 novembre 1964

New York Times, 25 novembre 1964

New York Times,19 décembre 1964

New York Times, 20 décembre 1964

New York Times, 22 décembre 1964

New York Times, 24 décembre 1964

New York Times, 30 mars 1965
New York Times, 2 juin 1965
New York Times, 6 juin 1965
New York Times, 21 juillet 1965
New York Times, 14 octobre 1965
New York Times, 2 février 1966
New York Times, 4 avril 1966
New York Times, 4 août 1966
New York Times, 20 février 1968
New York Times, 19 septembre 1990

Newsweek, 20 juillet 1964

Playboy, août 1991
Playboy, août 1991

Rampart, mars 1975

San Francisco Examiner&Chronicle, 31 octobre 1971

Saturday Review, 24 novembre 1962

Village Voice, 16 juillet 1964
Village Voice, 19 février 1991
Village Voice, 5 février 1991

Washington Post, décembre 1990

BIBLIOGRAPHIE

ALDO, JEAN-MI, LUDO, *Coluche à coeur et à cris,* Edition°1, 1987.

APTE Mahadev, *Humor and Laughter, An Anthropological Approach,* Cornell University Press, 1985.

ATTARDO Salvatore, "Violation of conversational maxims and cooperation : The case of jokes", in *Journal of Pragmatics,* n.19, 1993, pp.537-558.

AUGE Marc, *Le sens des autres, Actualité de l'anthropologie,* Librairie Arthème Fayard, 1994.

AUSTIN John Langshaw, *How to do things with words,* Oxford, Oxford Paperback University Press, 1962.

BAKHTINE Mikaïl, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance,* Paris, Editions Gallimard, 1970.

BALANDIER Georges, *Le désordre,* Paris, Fayard, 1988.

BALANDIER Georges, *Le pouvoir sur scène,* Paris, Editions Balland, 1992.

BARRECA Regina, *They used to call me Snow White...but I drifted,* New York, Viking Penguin, 1991.

BATESON Gregory, "A theory of Play and Fantasy", in *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Ballantine Books, 1972, pp. 177-193.

BAUDELAIRE Charles, "De l'essence du rire" in *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, pp. 370-378.

BAUMAN Zygmunt, *Modernity and Ambivalence*, Cambridge, Polity Press, 1991.

BAUDIN Henri, FEUERHAHN Nelly, BARRIAUD F., and STORA-SANDOR Judith, "Humor in France", in *National Styles of Humor*, Ed. by ZIV Avner, New York, Greenwood Press, 1988, pp. 53-84.

BERCE Yves-Marie, *Fêtes et Révoltes, des mentalités populaires du XVIe au XVIIIe siècle*, Librairie Hachette, 1976.

BERGER Arthur, "Humor, An Introduction" in *American Behavioral Scientist*, vol.30, January-February 1987, pp.6-15.

BERGER Arthur, "Anatomy of the Joke", in *Journal of Communication*, n.26, pp.113-115.

BERGSON Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, P.U.F., 1940.

BILLINGTOON Sandra, *A Social History of the Fool*, New York, St.Martin's Press, 1984.

BLOOM Edward A. & BLOOM Lillian D., *Satire's Persuasive Voice*, Ithaca, Cornell University Press, 1979.

BOGGIO Philippe, *Coluche*, Editions Flammarion, 1991.

BOOTH William, *A Rethoric of Irony*, Chicago, University of Chicago Press, 1975.

BOUDON Raymond & BOURRICAUD François, *Dictionnaire critique de sociologie*, Paris, P.U.F., 1982.

BOURDIEU Pierre, *Réponses*, Paris, Seuil, 1992.

BOURDIEU Pierre & HAACKE Hans, *Libre-Echange*, Paris, Seuil / Les presses du réel, 1994.

BOYD Tom W., "Clowns, Innocent Outsiders in the Sanctuary : A Phenomenology of Sacred Folly" in *Journal of Popular Culture*, vol.22, n.3, pp. 101-109.

BRETON André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Editions du Sagittaire, 1950.

BREWER John, "Theater and Counter-Theater in Georgian Politics: The Mock Elections at Garrat", in *Radical History Review*, n.22, hiver 1979-1980, pp. 7-40.

BROSSAT Alain, "Lénine le bouffon", in *Critique Communiste*, n°3, printemps 1994, pp. 65-71.

BRUCE Lenny, *How to Talk Dirty and Influence People*, New York, Simon&Schuster, 1992.

BRUNE FRANCOIS, "La politique du ricanement" in *Esprit*, février 1981, pp.138-142.

BURKE Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe*, London, Temple Smith, 1978.

BURMA J, "Humor as a technique in race conflict" in *American Sociological Review*, vol.1, n.6., 1946, pp.710-715.

CHAPMAN Robert L. (Edited by), *American Slang*, New York, Harper & Row Publishers, 1987.

CHARTIER Pierre & DHOQUOIS Guy, "Pour une politique de l'humour *les voyages de Gulliver* de Jonathan Swift" in *Les Temps Modernes*, n°512, 1989, pp.1-41.

CHEATWOOD D., "Sociability and the Sociology of Humour", in *Sociology and Social Research*, vol.67, n.3, pp.324-338.

CLASTRES Pierre, *La société contre l'Etat*, Paris, les Editions de Minuit, 1974.

COHEN John, *The Essential Lenny Bruce*, New York, Ballantine Books, 1967.

COHEN Sarah Blacker, *Jewish Wry*, Indiana Univerity Press, 1987.

COHEN Stephen, *The Language of Power, the Power of Language : the Effects of Ambiguity on Sociopoltical Structures as Illustrated in Shakespeare's Plays*, Cambridge, Harvard University Press, 1987.

COLLECTIF, *L'Humour d'Expression Française*, Actes du colloque international de Paris 1988, Tome 1, Nice, Z'éditions, 1990.

COLLECTIF, *L'humour d'Expression Française*, Actes du colloque international, Paris 1988, Tome 2, Nice, Z'éditions, 1990.

COLLECTIF, *Coluche Président*, Paris, Editions Michel Lafon, 1993.

COLLECTIF, *The Builders Joke Book*, Beckenham, Kent, Fivecrown L.t.d., 1994.

COLLECTIF, *Coluche : pensées et anecdotes*, Paris, le cherche midi éditeur, 1995.

COX Harvey, *La fête des fous, essai théorique sur les notions de fête et de fantaisie*, Editions du Seuil, Paris, 1971.

CURRIE SMITH E., "Jokes, Status and Power: A Theorical Note", in *The Journal of Innovative Sociology*, vol.7, n.1-2, 1977, pp.58-63.

DANIELS Arlene K. & DANIELS Richard R., "The Social Fonction of the Career Fool", in *Psychiatry*, 1964, pp.219-229.

DARWIN Charles, *The Expression of Emotion in Man and Animals*, Chicago, Chicago University Press, 1965.

DAVIES Christie, "Stupidity and Rationality : Jokes from the Iron Cage", in *Humour and Society : Resistance and Control*, Ed. by POWELL C. and PATON George, Macmillan, 1988, pp.1-32 .

DAVIES Christie, "Ethnic Jokes, Moral Values and Social Boundaries", in *British Journal of Sociology*, vol.33, 1982, 383-408.

DAVIES Christie, "Commentary on Zijderveld's trend Report on Sociology of Humour and Laughter", in *Current Sociology*, vol.32, 1984, pp.1-32

DAVIS Murray, *What's so funny : the comic conception of culture and society*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

DAVIS Natalie Z., *Les cultures du peuple, rituels, savoirs et résistances au 16ème siècle*, Paris, Editions Aubier-Montaigne, 1979.

DAVIS Natalie Z., "The Reason of Misrule : Youth Groups and Charivari in Sixteenth-Century France", in *Past and Present*, n.50, 1971, pp.41-75.

DEFAYS Jean-Marc, *Raymond Devos*, Bruxelles, Editions Labor, 1992.

DE GHELDERODE Michel, *Escurial*, Bruxelles, Editions Labor, 1984.

DESCOTILS Gérard, "Ainsi parlait Zarathoustra" in *La Nouvelle Revue socialiste*, n.51, décembre 1980-janvier 1981.

DINES-LEVY & SMITH W.H., "Representation of Women and Men in Playboy Sex Cartoons", in *Humour and Society: Resistance and Control*, Ed. by Powell C. and PATON George, Macmillan, USA, 1988, pp.143-157.

DORINSON Joseph, "The Gold-Dust Twins of Marginal Humor : Black and Jews.", in *Maledicta 8*, 1984-1985, pp.163-192.

DORINSON Joseph, "Lenny Bruce, A Jewish Humorist in Babylon", in *Jewish Currents*, February 1981, pp. 14-32.

DOUGLAS Mary, *Implicit Meanings*, London, Routledge & Kegan Paul, 1975.

DOUGLAS Mary, *Purity and Danger*, London, Ark Paperback, 1984.

DOUGLAS Mary, "The Social Control of Cognition : Some Factors Perception" in *Man*, n.s.3, 1968, pp.361-376.

DUCROT Oswald, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1991.

DUISIT Lionel, *Satire, Parodie, Calembour; esquisse d'une théorie des modes dévalués*, Saratoga, Anma Libri, 1978.

DUNDES Alan, "A Study of Ethnic Slurs : The Jew and the Polack in the United States", in *Journal of American Folklore*, Vol.84, n°332, April-June 1971, pp. 183-203.

DUNDES Alan, *Cracking Jokes, Studies of sick humor cycles and stereotypes*, Ten Speed Press, 1987.

DUPREEL Eugène, "Le problème sociologique du rire", in *Essais pluralistes*, Paris, P.U.F., 1949.

DURKHEIM Emile, *Les règles de la méthode sociologique*, Flammarion, 1988.

EAGLETON Terry, *Walter Benjamin : Towards a Revolutionary Criticism*, London, Verso, 1981.

ECO Umberto, *Le Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1982.

ECO Umberto, "The frame of comic 'freedom'", in *Carnival!*, Thomas A.Sebeok (Ed.), Berlin, Mouton Publisher, 1984, pp.1-9.

ECO Umberto, *The limits of interpretation*, Indiana University Press, 1990.

ELLIOTT Robert C., *The Power of Satire : Magic Ritual Art*, New Jersey, Princeton University Press, 1960.

ELSTER Jon, *Explaining Technical Change*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

EMELINA Jean, *Le comique : essai d'interprétation générale*, Paris, Sedes, 1991.

EMERSON J., "Negotiating the Serious Import of Humor", in *Sociometry*, XXXII, 1969, 169-181.

EMPSON William, *Seven Types of Ambiguity*, London, Chatto and Windus, 1947.

Encyclopedia of American Humorists, Ed by Gall S., 1988.

Encyclopaedia Universalis, corpus 17, France, 1985.

ESCARPIT Robert, *L'humour*, Paris, P.U.F., 1963.

FABRE Daniel, "Le monde du carnaval", in *Annales*, n°2, mars-avril 1976, pp.389-405.

FLEMING Jacky, *Falling in Love*, London, Penguin Humour, 1993.

FOX Stephen, "The Ethnography of Humor and the Problem of Social Reality", in, *Sociology*, vol.4, n°3, August 1990, pp. 431-446.

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

FRY William F., *Sweet Madness, A study of Humor*, Palo Alto, Pacific Books, 1968.

FRYE Northrop, *The Anatomy of Criticism*, New Jersey, Princeton University Press, 1957.

GADFIELD N.J., GILES H., BOURHIS R.Y., TAJFEL H., "Dynamics of Humour in Ethnic Group Relations, in *Ethnicity. An Interdisciplinary Journal of the Study of Ethnic Relations*, vol.6, n.4, pp.373-382.

GAIGNEBET Claude, "Le combat de Carnaval et de Carême de P. Bruegel (1559)", in *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 1972, pp.313-345.

GAIGNEBET Claude & FLORENTIN Marie-Claude, *Le carnaval: essai de mythologie populaire*, Paris, Payot, 1974.

GARBUS Martin, *Ready for the defense*, New York, Farrar Straus and Giroux, 1971.

GILMORE David, "Carnaval" in *Agression and Community, Paradoxes of Andalusian Culture*, New Heaven, Yale University Press, 1987, pp.96-125.

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, 1. La présentation de soi*, Paris, Les Editions de Minuit, 1973.

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, 2. Les relations en public*, Paris, 1973.

GOFFMAN Erving, *Encounters*, Penguin University Books, 1961.

GOFFMAN Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Les Editions de Minuit, 1991.

GOFFAMN Erving, "L'ordre de l'interaction" in *Les Moments et leurs Hommes*, textes rassemblés et présentés par Yves Winkin, Seuil/Minuit, 1988, pp.186-230.

GOFFMAN Erving, "L'ordre social et l'interaction, in *Les Moments et leurs Hommes*, textes rassemblés et présentés par Yves Winkin, Seuil/Minuit, 1988, pp.95-103.

GOLDMAN Albert, "The Comedy of Lenny Bruce", in *Commentary*, vol.36, octobre 1963, pp.312-317.

GOLDMAN Albert, "The Trial of Lenny Bruce", in *New Republic*, vol.151, 12 septembre 1964, pp.13-14.

GOLDMAN Albert, *Freakshow*, Atheneum, New York, 1967.

GOLDMAN Albert, "Boy-Man Shlemiel : Jewish Humor", in *Commonweal*, Vol.86, septembre 1967, pp. 605-606.

GOLDMAN Albert, *Lady and Gentlemen Lenny Bruce!!*, New York, Penguin Books, 1974.

GOLDSMITH Robert H., *Wise fools in Shakespeare*, Michigam, Michigam State University Press, 1963.

GUATTARI FELIX, *Les années d'hiver 1980-1985*, Paris, Editions Bernard Barrault, 1986.

HALIMI André, *Coluche victime de la politique*, Edition°1, 1994.

HARING John, "Stereotypes", in *International Encyclopedia of Social Sciences*, Crowell Collier and Macmillan, vol.15, 1968.

HATCH Mary Jo & EHRLICH Sanford B., "Spontaneous Humour as an Indicator of Paradox and Ambiguity in Organizations", in *Organization Studies*, n°14, 1993, pp.505-526.

HAVEL Vaclav, *Essais politiques*, Calmann-Levy, 1989.

HEERS JACQUES, *La fête des fous et carnavals*, Paris, Fayard, 1983.

HIGHET Gilbert, *The Anatomy of Satire*, New Jersey, Princeton University Press, 1962.

HOBBES Thomas, *Leviathan*, London, Penguin Books, 1968.

HODGART Matthew, *Satire*, London, Weindnfeld & Nicolson, 1962.

HOROWITZ D., *Ethnic Groups in Conflict*, Berkeley, University of California Press, 1985.

HUIZINGA Johan, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Editions Gallimard, 1951.

HUSBAND Charles, "Racist humor and racist ideology in British T.V.", in *Humour and Society, Resistance and Control*, Ed. by POWELL C. and PATON George, Macmillan, 1988, pp.149-177.

HUTCHEON Linda, "Ironie et parodie. Stratégie et structure", *Poétique*, n°36, novembre 1978, pp.467-477.

HUTCHEON Linda, "Ironie, satire, parodie, une approche pragmatique de l'ironie", *Poétique*, n°46, avril 1981, pp.140-155.

IONESCO Eugène, *La Cantatrice Chauve*, Théâtre complet, vol.1, Paris, Gallimard, 1954.

JANKELEVITCH Vladimir, *L'Ironie*, Flammarion, Paris, 1964

JARDON Denise, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, De Boeck-Westmael, 1988.

JESSOP Bob, *Social Order, Reform and Revolution*, Exeter, Macmillan, 1972.

KANT Emmanuel, *Critique du jugement*, Paris, Librairie Philosophique, 1951.

KHOURY Robert, "norm Formation, Social Conformity, and the Confederating Function of Humor", in *Social behavior and Personality Research*, vol.13, pp.159-165.

KOESTLER Arthur, *The Act of Creation*, London, The Anchor Press Ltd., 1976.

KOESTLER Arthur, "Humour and Wit", in *Encyclopaedia Britannica* 9, pp.5-11.

KOFSKY Frank, *Lenny Bruce, The Comedian as Social Critic and Secular Moralist*, New York, Monad Press, 1974.

KRASSNER Paul, *Confessions of a Raving Unconfined Nut*, New York, Simon&Schuster, 1993.

KUH Richard, *Foolish Figleaves?*, New York, The Macmillan Company, 1967.

KUNZLE David, "World upside down", in *The reversible world* Edited by Barbara Babcock, Ithaca, Cornell University Press, 1978, pp.39-94.

LABOUNOUX Georges, "La parodie comme instrument de pouvoir symbolique", in *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol.73, Paris, P.U.F., juillet-décembre 1982, pp.165-176.

LA FAVE Laurence & MANNEL Roger, "Does Ethnic Humor Serve Prejudice", in *Journal of Communication*, vol.26, 1976, pp.116-123.

LE ROY LADURIE Emmanuel, *Le Carnaval de Romans, de la Chandeleur au mercredi des Cendres 1579-1580*, Editions Gallimard, 1979.

LEVER Maurice, *Le sceptre et la marotte, histoire des fous de cour*, Paris, Fayard, 1983.

LEVINE Donald, *The Flight from Ambiguity*, Chicago, The University of Chicago Press, 1985.

LEVI-STRAUSS Claude, *Race et Histoire*, Denoël, 1961.

LITTLE Judy, *Comedy and the Woman Writer, Woolf, Spark, and Feminism*, University of Nebraska Press, 1983.

LUKES Steven & GALNOOR Itzhak, *No laughing Matter*, Routledge & Kegan Paul, 1985.

LUKES Steven, *Power : A Radical View*, Macmillan, 1974.

LUKES Steven, *Essays in Social Theory*, London, Macmillan, 1977.

MARCUS R., *A Brief History of The United States Since 1945*, New York, St. Martin's Press, 1975.

MEAD George Herbert, *Mind, Self and Society*, Chicago, Chicago University Press, 1959.

MELOT Michel, *L'oeil qui rit: le pouvoir comique des images*, Fribourg, Office du Livre, 1975.

MERTON Robert K., *Sociological Ambivalence and other Essays*, New York, The Free Press, 1976.

MILLER D. and NOWAK M., *The Fifties : The Way We Really Were*, New York, Doubleday Company Inc., 1975.

MONGUIN O., "Les miroirs du Music-Hall", in *Esprit*, janvier 1981, pp.155-156.

MORREAL John, *The Philosophy of Laugher and Humor*, Albany, State University of New York Press, 1987.

MUECKE Douglas C., *Irony and Ironic*, New York, Methuen, 1970.

MULKAY Michael & GILBERT Nigel, "Joking apart" in *Opening Pandora's Box*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp.172-187.

MULKAY Michael, *On Humour : Its Nature and Its Place in Modern Society*, Cambridge, Polity Press, 1988.

NILSEN Don L.F., "The Social Functions of Political Humor", *Journal of Popular Culture*, v.24, n.3, 1990, pp.35-43.

PEIGNE Jean, *La grande encyclopédie des histoires drôles*, Paris, Editions de Fallois, 1994.

PIDDINGTON Ralf, *The Psychology of Laughter*, London, Figurehead Adelphy, 1933.

PIRANDELLO Luigi, *Ecrits sur le théâtre et la littérature*, Paris, Denoël, 1968.

POLLARD Arthur, *Satire*, London, Methuen, 1987.

POUILLOUX Jean-Yves, *Rabelais, Rire est le propre de l'homme*, Découverte Gallimard, n°181, 1993.

RADCLIFFE-BROWN, *Structure and Function in Primitive Society*, New York, The Free Press, 1965.

RORTY Richard, *Contigency, irony and solidarity*, Cambridge University Press, 1989.

SANDERS Barry, *Sudden Glory. Laughter as Subversive History*, Boston, Beacon Press, 1995.

SCOTT James, *Domination and the Arts of Resistance*, New Heaven, Yale University Press, 1990.

SEARLE John, *Speech Act, An essay in the Philosophy of Language*, London, Cambridge University Press, 1964.

SCRIBNER Bob, "Reformation and the world upside down" in *Social History*, vol.3, n°3, New York, Krauss Reprint, Milwood, 1978, pp.303-329.

SHAKESPEARE William, *King lear*, in *The Plays and Sonnets of William Shakespeare*, vol.2, Ed. by William George Clarcke and William Aldis Wright, London, Encyclopaedia Britannica, 1978.

SHOPENHAUER Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Vol. 1, Paris, P.U.F., 1966.

SIMON Alfred, *La planète des Clowns*, Lyon, La manufacture, 1988.

SIMON Alfred, "Le fou du roi", in *Esprit*, jamvier 1981, p.143 et 144.

SPENCER Herbert, "The Psychology of Laughter", in *Macmillan's Magazine*, col.1, March 1860.

STALLYBRASS Peter & WHITE Allon, *The Politics & Poetics of Transgression*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.

STEINEM Gloria, "If men could menstruate", in *Ms.*, October 1978, pp.110.

STORA-SANDOR Judith, "Les redoutables ridicules", in *L'humour d'expression française*, Actes du collque international, Paris, 1988, pp.141-146.

STORA-SANDOR Judith, "Le rire minoritaire" in *Autrement* série Mutations, n.131, septembre 1992, pp.172-182.

SWAIN Barbara, *Fools and Folly during the Middle Ages and the Renaissance*, New York, Columbia University Press, 1932.

SWIFT Jonathan, *Les voyages de Gulliver*, Gallimard, 1964.

TAJFEL Henry, "Social identity and intergroup behaviour" in *Social Science Information*, vol.13, n.2, 1974, pp.65-95.

TENAILLE Frank, *Coluche*, Paris, Editions Seghers, 1986.

THOMAS Keith, "The place of laughter in Tudor and Stuart England", in *Times Literary Supplement*, January 21 , 1977, pp. 76-83.

TONOME A., "L'effet Coluche", in *Esprit*, janvier 1981, pp.156-158.

TURNER Ralph, "The Role and the Person" , in *American Journal of Sociology*, vol.84, number 1, 1978, pp.1-23.

TURNER Victor, *The ritual process : structure and anti-structure*, London, Routledge & Kegan Paul, 1969.

WELSFORD Enid, *The Fool, his social and literary history*, Gloucester, Peter Smith, 1966.

WILSON Christopher P., *Jokes: Form, Content, Use anf Function*, New York, Academic Press, 1979.

ZENHOFF H.-W.D. and VAN NOPPEN J-P, "Humor in Belgium", in *National Styles of humor*, Avner Ziv (ed.), New York, 1988, pp.31-52.

ZIJDERVELD Anton C., *Reality in a looking-glass, Rationality through an Analysis of Traditional Folly*, London, Routledge & Kegan Paul, 1982.

ZIJDERVELD Anton C., "Trend Report : The Sociology of Humour and Laughter", in *Current Sociology*, vol. 31, 1983, pp. 1-103.

ZIV Avner & DIEM Jean-Marie, *Le sens de l'humour*, Paros, Dunot, 1987.

ZUCKER Wolfgang M., "The Clown as the Lord of Disorder", in *Theology Today*, Vol.XXIV, N°3, pp.306-317.