

Humour et violence symbolique

Sous la direction de Julie Dufort
Martin Roy • Lawrence Olivier

L'humour coïncide d'ordinaire avec les champs de significations de la gaieté, du divertissement, de la liberté et de la cohésion sociale. Sous ce vernis candide et conciliateur, l'humour est pourtant loin d'être une activité humaine dénuée de violence. Alors que certaines productions humoristiques (plaisanteries quotidiennes, stand-up, films, etc.) portent avec elles une violence aisément (re)connaissable, d'autres en couvent une qui se révèle être beaucoup plus subtile, qu'on peine à discerner. À plus forte raison, cette subtilité s'accompagne souvent d'une banalisation des grands systèmes de domination symbolique comme le racisme, l'homophobie, le sexisme, la transphobie, le capacitisme

et plus largement le dédain pour les classes populaires. L'imperceptibilité de cette violence liée aux systèmes de domination est parfois telle qu'elle (pré)dispose certains groupes à en user, (re)produisant par cela les conditions de leur propre marginalisation et/ou minorisation. Ce phénomène, Pierre Bourdieu l'a nommé « violence symbolique ». En adoptant cette notion comme outil de travail, et en la revisitant, ce collectif examine les parts sombres de l'humour, sans pour autant négliger sa puissance critique. Composé de réflexions théoriques et d'études de cas, cet ouvrage a pour but de rendre plus perceptibles ces liens qui unissent humour et violence qu'on peine encore aujourd'hui à discerner.

Humour et violence symbolique



La collection « Monde culturel » propose un regard inédit sur les multiples manifestations de la vie culturelle et sur la circulation des arts et de la culture dans la société. Privilégiant une approche interdisciplinaire, elle vise à réunir des perspectives aussi bien théoriques qu’empiriques en vue d’une compréhension adéquate des contenus culturels et des pratiques qui y sont associées. Ce faisant, elle s’intéresse aussi bien aux enjeux et aux problématiques qui traversent le champ actuel de la culture qu’aux acteurs individuels et collectifs qui le constituent : artistes, entrepreneurs, médiateurs et publics de la culture, mouvements sociaux, organisations, institutions et politiques culturelles. Centrée sur l’étude du terrain contemporain de la culture, la collection invite également à poser un regard historique sur l’évolution de notre univers culturel.

Dirigée par Christian Poirier

Liste des titres parus :

William-J Beauchemin, Noémie Maignien, Nadia Duguay, *Portraits d’institutions culturelles montréalaises. Quels modes d’action pour l’accessibilité, l’inclusion et l’équité ?*, 2020.

Ève Lamoureux et Magali Uhl, *Le vivre-ensemble à l’épreuve des pratiques culturelles et artistiques contemporaines*, 2018.

Benoît Godin, *L’innovation sous tension. Histoire d’un concept*, 2017.

Nathalie Casemajor, Marcelle Dubé, Jean-Marie Lafortune, Ève Lamoureux, *Expériences critiques de la médiation culturelle*, 2017.

Julie Dufort et Lawrence Olivier, *Humour et politique*, 2016.

Myrtille Roy-Valex et Guy Bellavance, *Arts et territoires à l’ère du développement durable : Vers une nouvelle économie culturelle ?*, 2015.

Andrée Fortin, *Imaginaire de l’espace dans le cinéma québécois*, 2015.

Geneviève Sicotte, Martial Poirson, Stéphanie Loncle et Christian Biet (dir.), *Fiction et économie. Représentations de l’économie dans la littérature et les arts du spectacle, XIX^e-XXI^e siècles*, 2013.

Étienne Berthold, *Patrimoine, culture et récit. L’île d’Orléans et la place Royale de Québec*, 2012.

Humour et violence symbolique

Sous la direction de

**Julie Dufort, Martin Roy
et Lawrence Olivier**



Presses de
l'Université Laval

Financé par le gouvernement du Canada
Funded by the Government of Canada

Canada

Nous remercions le Conseil des arts du Canada de son soutien.
We acknowledge the support of the Canada Council for the Arts.



Conseil des arts du Canada
Canada Council
for the Arts

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

SODEC

Québec



Chaire
Fernand-Dumont
sur la culture

Révision linguistique : Marie-Hélène Lavoie
Maquette de couverture : Laurie Patry
Maquette et mise en pages : Danielle Motard

ISBN papier : 978-2-7637-4755-2

ISBN pdf : 9782763747569

© Les Presses de l'Université Laval 2020
Tous droits réservés. Imprimé au Canada
Dépôt légal 2^e trimestre 2020

Les Presses de l'Université Laval
www.pulaval.com

Toute reproduction ou diffusion en tout ou en partie de ce livre par quelque moyen que ce soit est interdite sans l'autorisation écrite des Presses de l'Université Laval.

Table des matières

INTRODUCTION	
LES PARTS SOMBRES DU RIRE : LA VIOLENCE SYMBOLIQUE DANS L'HUMOUR Julie Dufort	1

Partie 1

RÉFLEXIONS THÉORIQUES SUR LES LIENS ENTRE L'HUMOUR ET LA VIOLENCE SYMBOLIQUE

1		
L'humour comme forme de violence socialement et politiquement acceptable		19
Lawrence Olivier, François Gibeault		
2		
L'agonie du rire ou l'autorité de la règle : « <i>Garder sa place est d'un bon citoyen</i> »		39
Martin Roy		
3		
L'idiot-dissident : commencer à dire la violence symbolique par le rire		71
Jérôme Cotte		

Partie 2

L'HUMOUR COMME OBJET ET SUJET POLITIQUE

4

- Un rire agressif qui perce sa cible : L'affect dans la satire
en Russie soviétique et postsoviétique 95
Annie Gérin

5

- « Pour l'abrutissement du monde »
Violence symbolique et comédies cinématographiques
québécoises (1970-1975) 117
Sacha Lebel

7

- « ... Is It Something I said ? » : Richard Pryor et la violence
symbolique dans le *n-word* 147
Julie Dufort

8

- Blasphème et humour : l'autocensure dans *South Park* et la
caricature du Prophète de l'islam 175
René Lemieux

8

- La violence symbolique et les limites de la critique
avec les satiristes du champ de l'infodivertissement :
le cas de *Last Week Tonight* avec John Oliver 195
Marc-Olivier Castagner et David Grondin

CONCLUSION

- COMMENT PEUT-ON PARLER DE L'HUMOUR ? 225
Lawrence Olivier

- BIOGRAPHIES DES AUTEURS 237

Introduction

Les parts sombres du rire : la violence symbolique dans l'humour

Julie Dufort

L'humour [est] la politesse du désespoir.

Chris Marker¹

Faudrait-il se méfier des arts qui nous apparaissent non politiques ? C'est ce que Bertolt Brecht propose lorsqu'il dit que : « [...] pour l'art, être impartial signifie seulement appartenir au parti dominant » (Brecht, 1978 [1948] : 72). Selon le raisonnement de cet auteur et dramaturge, toutes les œuvres artistiques contiendraient une part de politique et il faudrait être tout particulièrement suspicieux face à celles qui ne dévoilent pas au grand jour leur rapport à la domination. Si Brecht n'a pas théorisé spécifiquement les liens entre l'humour et le politique, sa vision des arts amène à réfléchir aux situations où le

1. Aphorisme aussi attribué à travers les époques à Winston Churchill, Victor Hugo, Paul Valéry, Boris Vian et Oscar Wilde (Garcin, 2014).

rire se mélange à l'exercice du pouvoir, et ce, sans nécessairement que leurs liens soient manifestes.

Il s'avère pourtant difficile de constater des jeux de puissance ou des états d'asservissement dans l'humour; le rire est souvent source de gaieté, d'amusement et de divertissement. Plus populaire que jamais, ce jeu de langage est encensé et plusieurs n'y voient que ses côtés réjouissants: il est grandement valorisé dans les relations interpersonnelles; il apaise les tensions et engendre de la cohésion sociale. Dans le milieu des arts au Québec, cette appréciation de l'humour se quantifie: 20 % des billets vendus dans le milieu des arts de la scène le sont pour un spectacle d'humour (Fortier, 2017: 5). La demande y est enracinée et tendrait même à augmenter (Paré, 2016: 4). Aux États-Unis, le stand-up génère quant à lui des revenus annuels croissants, qui atteignaient plus de 300 millions de dollars en 2014 (Waddell, 2014: non paginé). Politiciens, célébrités, chroniqueurs ou professeurs; tous semblent y gagner à employer ce jeu de langage dans leur profession.

S'il existe une prolifération des manifestations humoristiques, la remarque de Brecht suggère de prendre un moment pour y observer les relations de domination. Cet exercice viserait à réfléchir à ce que *fait* l'humour plutôt que de tenir pour acquis qu'il ne remplit qu'une seule fonction, comme le suggèrent les adages populaires « c'est juste une blague » ou « c'est juste pour rire ». Loin d'être simple, il requiert de s'intéresser à l'émetteur de la blague, la cible des rires et les spectateurs afin de déterminer le sens des plaisanteries. Pour ajouter au défi d'analyse, la signification dépend aussi du contexte d'énonciation et de réception, c'est-à-dire autant le lieu immédiat de la performance que le climat sociopolitique. Et que faire lorsque certaines personnes n'interprètent pas une blague de la même manière?

Devant la complexité de l'humour, ses fonctions paradoxales et difficultés d'analyse, les auteurs de ce collectif ont décidé de contribuer aux Études sur l'humour (*Humor Studies*) en concentrant leurs efforts de recherche sur les parts sombres du rire. Notre objectif consiste plus précisément à nous pencher sur les rapports de domination qui se cachent dans l'humour. L'humour peut prendre la forme du

ridicule, de la dérision, de la moquerie, de l'ironie railleuse ou encore du sarcasme. Sous le couvert de l'hilarité, comment les plaisanteries peuvent-elles être d'une quelconque violence ? Comment sont-elles liées à la puissance, l'asservissement et l'oppression ? Comment l'humour s'aligne-t-il avec les intérêts des classes dominantes ?

Nous adoptons donc une approche qui ne s'inscrit pas dans ce que Michael Billig (2001) nomme les « *nice-guy theories* ». Selon ce dernier, le champ des Études sur l'humour comporte souvent un biais qu'il nomme l'« *ideological positivism* », c'est-à-dire que les analyses scientifiques portent principalement sur la dimension bienheureuse de l'humour au détriment d'autres aspects jugés négatifs (Billig, 2005). En d'autres termes, les Études sur l'humour s'attardent principalement à étudier les fonctions positives de l'humour ou sa nature « fondamentalement bonne » – l'humour peut être lié à la joie, la créativité, il peut avoir un effet rassembleur, etc. De manière analogue, une autre part importante des recherches se penche sur l'humour comme forme de contre-pouvoir où le rire rebelle permet de s'affranchir des impératifs de la vie sociale. L'humour permet une forme de résistance face à l'ordre établi. En faisant l'éloge de l'humour, les « *nice-guy theories* » oublient trop souvent de regarder ses côtés plus négatifs – il ridiculise, sème la discorde ou la polémique, il provoque l'exclusion de groupes minoritaires, etc. (Billig, 2005).

Si l'objectif du collectif consiste à débusquer les rapports de domination dans le rire, il est important de noter que nous ne nions pas l'existence de ses dimensions plaisantes, libératrices et porteuses de changements. En tant que mode rhétorique qui permet de déroger aux normes et conventions – qu'elles soient linguistiques, sociales ou morales –, l'humour a démontré qu'il peut être complice de dissidences. Cela dit, l'humour est fort complexe dans ses fonctions : il est subversif et conservateur ; il unit et divise ; il endort les foules et engendre un engagement social. Si l'humour est paradoxal, car il peut exercer l'ensemble de ces fonctions, nous jugeons essentiel pour ce collectif de nous pencher sur une particularité, soit son lien à la violence symbolique. Le but consiste donc à diriger notre attention vers les rapports de domination qui s'y retrouvent afin d'enrichir les nouvelles recherches des « critiques de l'humour » (*critiques of humor*)

(Billig, 2005 ; Kuipers, 2011 ; Lewis, 2006 ; Lockyer et Pickering, 2008). Par différentes analyses théoriques et études de cas, nous souhaitons ainsi démontrer toute la complexité de l'humour lorsqu'il entre en relation avec les dynamiques de pouvoir.

Plus particulièrement, ce collectif s'organise autour du concept de « violence symbolique » popularisé par Pierre Bourdieu (1980, 1997, 2001) et son collègue Jean-Claude Passeron (Bourdieu et Passeron, 1970). Si nous partons de leur définition pour cerner les pourtours des rapports de domination qui se cachent dans l'humour, une marge de manœuvre est laissée aux auteurs pour manier et actualiser ce concept en fonction de leurs réflexions théoriques et études de cas. Ce collectif n'est donc pas un effort pour approfondir la pensée bourdieusienne, mais celle-ci offre un point de départ pour aborder l'humour autrement que dans sa dimension bienheureuse. Avant de présenter le contenu des chapitres, examinons brièvement ce que Bourdieu entend par violence symbolique, et précisons les liens particuliers de ce concept avec l'humour.

1. La violence symbolique chez Pierre Bourdieu

Le sociologue Pierre Bourdieu a développé le concept de violence symbolique afin de penser la persistance de certaines inégalités d'ordre structurel. Contrairement à la violence physique, celle qui est symbolique s'applique à toutes les formes de domination invisibles qui s'exercent dans la sphère des significations. Il en donne la définition suivante :

[...] cette coercition qui ne s'institue que par l'intermédiaire de l'adhésion que le dominé ne peut manquer d'accorder au dominant (donc à la domination) lorsqu'il ne dispose, pour le penser et pour se penser ou, mieux, pour penser sa relation avec lui, que d'instruments qu'il a en commun avec lui (Bourdieu, 1997 : 245).

Nous relevons deux éléments de cette définition. D'une part, Bourdieu souligne la contribution des dominés à leur propre domination. Pour s'exercer, la violence symbolique nécessite donc la complicité

de l'agent social qu'elle a pour cible. S'il n'est manifestement pas le premier auteur à souligner cet aspect important des rapports d'oppression (Marx et Engels, Durkheim, Mauss, Weber ou encore La Boétie l'ont fait auparavant), Bourdieu est celui qui a créé l'oxymore *violence symbolique* pour le théoriser. D'autre part, cette forme de violence crée un monde où les dominés tendent à accepter leur situation comme inscrite dans l'ordre des choses. La domination n'est donc pas consciente; elle n'est pas une relation de « servitude volontaire ». Le pouvoir de la violence symbolique consiste à parvenir à « imposer des significations et à les imposer comme légitimes en dissimulant les rapports de force [...] » (Bourdieu et Passeron, 1970, p. 18). L'individu « intériorise l'extériorité » (Bourdieu, 1980 : 214); les structures sociales s'impriment dans les corps et forgent les manières de penser et d'agir. Les dominés n'arrivent donc pas à se penser en dehors du langage qu'imposent les classes dominantes. Le rapport de soumission est plutôt inconscient et involontaire, car il prend « sa source à l'intérieur de schèmes de perception conditionnés à l'avance » (Landry, 2006 : 86).

La notion de violence symbolique s'inscrit chez Bourdieu dans tout un champ de réflexion plus vaste portant sur la symbolique : il accole en effet l'adjectif à d'autres concepts comme le pouvoir, le capital, la représentation, la lutte et la domination. La violence symbolique s'avère ainsi un moyen d'exercer un pouvoir symbolique, c'est-à-dire un pouvoir de :

[...] constituer le donné par l'énonciation, de faire voir et de faire croire, de confirmer ou de transformer la vision du monde et, par là, l'action sur le monde, donc le monde, pouvoir quasi magique qui permet d'obtenir l'équivalent de ce qui est obtenu par la force (physique ou économique), grâce à l'effet spécifique de mobilisation qui ne s'exerce que s'il est reconnu, c'est-à-dire méconnu comme arbitraire (Bourdieu, 2001 : 210).

Le pouvoir symbolique suppose donc la méconnaissance de la violence qui s'exerce à travers lui (Bourdieu, 2001 : 266). Cette méconnaissance s'explique entre autres par une valorisation du capital symbolique qui repose cette fois-ci sur des distinctions par

l'accumulation du prestige et des honneurs tels que les titres scolaires, nobiliaires et professionnels (Bourdieu, 2001 : 309).

Cette lutte proprement symbolique vise à imposer une définition du monde social légitime et la plus conforme possible aux intérêts de classes (Bourdieu, 2001 : 206-207). La domination est si puissante qu'il est quasi impossible pour les groupes dominés de mener une lutte subversive. Les propriétés sous-jacentes à la domination se renouvellent sans cesse permettant de maintenir un écart entre les classes (Bourdieu, 2001 : 98).

Si l'analyse bourdieusienne se penche principalement sur les inégalités entre les classes sociales pour penser la violence symbolique, un bon nombre d'auteurs ont repris ce concept pour réfléchir à d'autres formes d'oppression telles que les discriminations subies par les femmes (Coy, Wakeling et Garner, 2011 ; McRobbie, 2004), par la communauté LGBTQ (Samuel, 2013) ou encore par les personnes vivant en situation de handicap (Swartz *et al.*, 2018). Comme nous le verrons dans ce collectif, le concept de violence symbolique se prête effectivement très bien à l'étude d'autres formes d'oppressions, qu'elles soient identitaires, culturelles ou autres.

2. La violence symbolique dans l'humour

Suivant cette définition de la violence symbolique, il importe de se pencher sur la possibilité que l'humour participe insidieusement aux formes de domination. Bourdieu reconnaît que, dans certaines circonstances, le talent de « boute-en-train » ou de « type marrant » est une forme approuvée de sociabilité et donc de capital très précieux (Bourdieu, 2001 : 147). Deux philosophes ayant étudié les rapports de pouvoir dans l'humour, Thomas Hobbes (2006 [1640]) et Henri Bergson (1912 [1900]), peuvent nous éclairer sur ces liens entre le rire et la violence symbolique.

Hobbes affirme que le rire génère une forme de violence qui se traduit par un sentiment de supériorité ou d'agression. Les plaisanteries, et les rires qui s'ensuivent, dénigrent nécessairement des personnes ou

des idées. Le rire permet de se sentir momentanément supérieur à l'objet ridiculisé. Il observe dans les blagues la malice et la cruauté des humains. Dans les *Éléments de loi*, Hobbes (2006 [1640]) soutient que :

La passion du rire n'est rien d'autre qu'une gloire soudaine, et dans ce sentiment de gloire, il est toujours question de se glorifier par rapport à autrui, de sorte que lorsqu'on rit de vous, on se moque de vous, on triomphe de vous et on vous méprise².

Cette conception hobbesienne de l'humour met en évidence les rapports de domination qui peuvent se présenter de manière ludique. Les moqueries possèdent un potentiel de violence symbolique parce qu'elles peuvent être une forme de défoulement social ; elles permettent de libérer une agressivité de manière socialement acceptable. Cela dit, pour retrouver l'aspect tacite et invisible de la violence symbolique qui engendre des comportements de soumission et d'obéissance, les écrits de Bergson s'avèrent plus instructifs.

Bergson partage la thèse de Hobbes, mais ajoute l'idée selon laquelle le rire doit se comprendre avant tout comme un châtiment. Il conçoit le ricanement comme une correction sociale qui amène les personnes à entrer dans la norme. Il soutient :

Mais un défaut ridicule, dès qu'il se sent ridicule, cherche à se modifier, au moins extérieurement. [...] [C]'est en ce sens que le rire « châtie les mœurs ». Il fait que nous tâchons tout de suite de paraître ce que nous devrions être, ce que nous finirons sans doute un jour par être véritablement (Bergson, 1912 [1900] : 15).

2. Dans le *Léviathan*, Hobbes raffine son analyse :

La soudaine gloire est la passion qui produit ces grimaces qu'on nomme le RIRE. Elle est causée soit par quelque action soudaine dont on est content, soit par la saisie en l'autre de quelque difformité, en comparaison de laquelle on s'applaudit soudainement soi-même. Elle touche surtout ceux qui sont conscients qu'ils possèdent le moins de capacités, et qui sont obligés, pour se conserver leur propre estime, de remarquer les imperfections des autres hommes. Et donc, rire beaucoup des défauts des autres est un signe de petitesse [d'esprit]. Car l'une des tâches des grandes âmes est d'aider les autres et de les libérer du mépris, et de se comparer seulement aux plus capables (Hobbes, 2002 [1651], tome I chap. VI).

Ainsi, pour éviter d'être la cible des rires, une personne peut modifier ses comportements et attitudes ou encore dissimuler, voire dénier ses valeurs, croyances et même sa propre identité. Par les craintes qu'ils inspirent, les rires d'humour qui sanctionnent ce qui est hors-norme participent à maintenir certaines dynamiques de pouvoir.

Nous pouvons donc dire que la violence symbolique en humour se présente chaque fois que ce jeu de langage oblige quelqu'un, à son insu, à respecter certaines normes. Elle s'insinue également dans ces moqueries qui reproduisent, sans remise en question, des stéréotypes sexistes, racistes, capacitistes, homophobes, grossophobes, etc. Elle explique ainsi pourquoi une personne en situation de domination joue dans l'autodérision ou se bidonne devant des railleries sur son groupe d'appartenance. La violence serait particulièrement insidieuse : la cible des rires doit rigoler sinon elle est accusée de ne pas avoir le sens de l'humour. Pour ne pas être la risée, la seule réponse acceptable aux jeux de langage de l'humour revient à utiliser le même registre (Mercier, 2001 : 11). La dérision constituerait donc une forme de violence politiquement correcte (Feuerhahn, 2001). C'est entre autres ce que condamne Hannah Gadsby (2018) dans son spectacle de stand-up intitulé *Nanette*. Elle parle du cheminement qui l'a amenée à prendre conscience du rôle qu'a joué l'humour dans l'acceptation de son homosexualité, et surtout de ce moment où elle a découvert toute la violence symbolique qui s'y glissait. Si elle ne mentionne pas directement ce concept théorique, son explication résume parfaitement la définition bourdieusienne :

I have built a career out of self-deprecating humor and I don't want to do that anymore. Do you understand what self-deprecation means when it comes from somebody who already exists in the margins? It's not humility, it's humiliation. I put myself down in order to speak, in order to seek permission to speak, and I simply will not do that anymore, not to myself or anybody who identifies with me. If that means that my comedy career is over, then, so be it (Gadsby, 2018).

Son spectacle est construit de manière à livrer le point de vue d'une personne qui vit l'oppression et qui prend conscience du rôle néfaste qu'a joué l'humour dans l'acceptation de sa position de dominée.

Bourdieu entrevoit aussi la possibilité que l'humour puisse être une réelle forme de contre-pouvoir, c'est-à-dire une arme efficace pour dénoncer les rapports de domination. Il regrette même de ne pas avoir utilisé l'humour plus souvent : « [...] j'ai eu plus d'une fois envie d'employer, contre la violence symbolique qui s'exerce souvent, et d'abord sur les philosophes eux-mêmes, au nom de la philosophie, les armes les plus communément utilisées pour contrecarrer les effets de cette violence – ironie, pastiche ou parodie » (Bourdieu, 1997 : 10). Pour générer cet effet, il faudra repérer des exemples concrets, car les contestations humoristiques ne sont pas sans failles. Elles peuvent également avoir des effets contre-productifs en renforçant le système de pouvoir en place, comme ce fut le cas avec le bouffon de la cour royale ou durant le carnaval au Moyen Âge et pendant la Renaissance. Par un effet d'exutoire, ces formes d'humour maintiennent la critique au sein du système et, paradoxalement, empêchent les sociétés de se mobiliser. Les contestations restent discursives et ritualisées, ce qui garantit d'une certaine façon la pérennité de la violence symbolique et donc du pouvoir en place (Mercier, 2001 : 15). Cela dit, et comme nous le verrons dans ce collectif, il existe aussi des exceptions où l'humour réussit efficacement à faire voir et à dénoncer la violence symbolique.

3. Présentation du collectif

Ce collectif vise donc à se pencher sur les rapports de domination fort complexes qui se cachent dans l'humour. Par une analyse aux angles politiques et sociologiques, ce livre permettra de voir comment l'humour témoigne de l'intériorisation ou de la dénonciation de la domination. Il ne faudra donc pas y voir le procès de l'humour, mais plutôt le désir des auteurs d'approfondir une des multiples avenues pour comprendre les liens entre l'humour et le politique. Nous avons déjà entamé un débroussaillage sur cette thématique dans la publication intitulée *Humour et politique : de la connivence à la désillusion* (Dufort et Olivier, 2016). Notre objectif était alors de participer à défaire l'étiquette du « manque de sérieux » souvent attribuée aux

Études sur l'humour. En effet, la plupart des chercheurs, quand ils prennent connaissance de ces recherches, affichent une incrédulité. L'humour semble si facile et simple qu'il n'y a pas lieu de croire qu'il puisse être un objet de recherche scientifique.

Pour ce deuxième ouvrage, nous souhaitons pousser plus loin la réflexion en nous focalisant sur les liens de l'humour avec la violence symbolique. L'objectif est donc de mieux comprendre comment il peut être difficile de concevoir l'humour comme outil de domination, en raison de la nature même de la violence symbolique. Pour ce faire, il nous apparaît nécessaire de multiplier les points de vue sur notre objet de recherche en valorisant la multidisciplinarité. Ce collectif est ainsi le fruit d'auteurs provenant d'expertises disciplinaires multiples : science politique, philosophie, histoire de l'art, communication et études cinématographiques. Les chapitres amènent également à considérer la violence symbolique dans divers lieux et époques (Russie soviétique, cinéma québécois des années 1970, etc.) et supports de l'humour (dessins animés, stand-up, émissions d'infodivertissement, etc.). L'ouvrage a donc le potentiel d'intéresser les chercheurs en sciences sociales qui réfléchissent aux discours et représentations politiques sous des formes aussi banales et populaires que l'humour.

Si des réflexions plus conceptuelles s'imposent d'emblée, nous croyons que l'étude de l'humour exige aussi la méthode de l'étude de cas. La première section aborde les aspects plus théoriques des liens entre humour et violence symbolique. Lawrence Olivier et François Gibeault entament la réflexion en traitant de la difficulté de lier humour et violence symbolique. Pour eux, le pari de traiter de l'humour comme forme de violence symbolique est double : d'une part, il n'y a rien d'évident à considérer l'humour comme faisant partie des rapports de domination et, d'autre part, comment définir la violence symbolique si l'humour fait autre chose que seulement conduire les individus à adhérer aux formes de pouvoir ? Le défi est de taille. On peut cependant envisager l'humour comme forme de violence nécessaire à la vie sociale. Ainsi, grâce aux différents procédés humoristiques – sarcasme, ironie, absurde, moquerie, etc. –, l'humour crée de la violence visant directement des individus ou des situations.

Et cette violence alimente la dynamique sociale, la lutte et le combat politiques, par exemple en laissant croire qu'elle relève d'une forme de liberté fondamentale nécessaire à la vie des sociétés démocratiques. L'humour, c'est de la violence socialement acceptable parce qu'elle appartient à la sphère de la liberté.

Le deuxième chapitre, rédigé par Martin Roy, est destiné à présenter, éclaircir et défendre l'expression « rire de force », tel qu'on la trouve chez Victor Hugo dans *L'homme qui rit* publié en 1869. Le sens de cette expression se fonde sur une construction narrative particulière, où le sujet qui rit n'apparaît désormais plus comme le souverain de son propre rire. Mais comment peut-on affirmer que le rire puisse ne plus appartenir au sujet, qui pourtant le porte au bout de ses propres lèvres ? Roy propose d'éclaircir ce point à l'aide des outils développés en philosophie de l'action, héritière des travaux de Ludwig Wittgenstein. Contre l'autorité des discours qui subordonnent le champ symbolique de l'humour à la seule logique de la « liberté d'expression », il s'agit ici de se donner les moyens cognitifs de voir le rire comme étant parfois le signe d'un rite particulier : le rite de la violence symbolique.

Jérôme Cotte s'intéresse de son côté à la possibilité de commencer à nommer ou à faire sentir la violence symbolique même si celle-ci n'apparaît jamais comme telle. Selon l'auteur, l'humour n'est pas suffisant pour démasquer les rouages de cette forme de violence insidieuse, mais il peut toutefois faire ressortir ce qui cloche dans notre rapport habituel au monde et aux autres. Si l'humour de l'industrie est, bien souvent, un écho de ce qui existe déjà, l'humour convoqué par l'auteur a le potentiel d'ébranler nos certitudes rassurantes et de faire résonner la souffrance sociale enfouie dans l'apparente fatalité de l'ordre des choses. Jérôme Cotte associe cet humour à la posture de l'idiot-dissident.

La deuxième section du collectif traite des enjeux de la violence symbolique qui se manifestent par les arts, l'esthétique et la culture populaire. Il s'agit cette fois de procéder par études de cas pour mieux déceler les rapports de domination dans le rire. Le chapitre d'Annie Gérin aborde la question de la violence symbolique par la propagande.

Il nous transporte dans les années qui suivent la révolution d'Octobre en Russie, alors que le jeune gouvernement soviétique met en place de vastes campagnes vouées à l'acculturation de la population russe. Ces campagnes comportent souvent un volet satirique, qui vise à discrediter les ennemis du peuple et à éradiquer les pratiques culturelles jugées désuètes ou dommageables à l'établissement du régime soviétique. La propagande créée dans ce contexte inflige à ses cibles une violence qui se déploie dans le domaine symbolique de la représentation. Cet essai s'intéresse particulièrement au rôle que les arts ont joué dans ces campagnes. Il conclut en se demandant si la tradition satirique des années 1920 et 1930 n'est pas en train de se poursuivre dans la Russie postsoviétique, et si oui, dans quelles conditions.

Le chapitre de Sacha Lebel, « “Pour l'abrutissement du monde” : Violence symbolique et comédies cinématographiques québécoises (1970-1975) », explore les mécanismes de la violence symbolique dont ont été victime les comédies populaires de l'époque. L'auteur montre que l'intelligentsia moderne du cinéma québécois s'est alors investi dans une « lutte symbolique » : elle tentait de consolider son statut de nouvelle élite face à l'ancienne garde cléricale. En découle un processus de sélection culturel où elle encense les « bons objets » et pourfend les « mauvais ». De cette violence symbolique résulte un effacement des comédies de l'histoire du cinéma québécois et une amnésie qui persiste encore aujourd'hui.

Le texte de Julie Dufort porte sur la réappropriation du *n-word* par l'humoriste noir américain Richard Pryor et les débats sur le racisme qu'elle a soulevés (1968-2017). L'emploi de cette épithète a suscité une controverse portant sur les limites entre les jeux de langage de l'humour et du politique. Pour certains, l'usage du *n-word* par Pryor doit être compris comme un outil subversif et d'émancipation qui déconstruit le langage. Pour d'autres – et pour Pryor lui-même qui adopte ce point de vue en fin de carrière –, l'utilisation du *n-word* est tellement associée au racisme que le contenu péjoratif et la violence y sont exprimés chaque fois, et ce, peu importe le contexte d'énonciation. L'humour est alors perçu comme un procédé contre-productif puisqu'il engendre une forme de violence symbolique en ne permettant pas de s'émanciper du langage des oppresseurs.

René Lemieux revient par la suite sur un cas d'autocensure, celle des épisodes « 200 » et « 201 » de la série animée américaine *South Park*, diffusés en 2010. Dans ces épisodes, on avait d'abord prévu de « caricaturer » le Prophète de l'islam, Muhammad. Après avoir reçu des menaces, les créateurs de la série ont choisi de censurer l'« image » du Prophète en la recouvrant d'un grand rectangle noir sur lequel était écrit « *censored* ». Lemieux analyse cette autocensure comme un objet esthétique solidaire de ses effets politiques, principalement à partir des notions d'ironie et d'humour telles que les conçoit le philosophe Gilles Deleuze. Ce qu'on y découvre, c'est l'usage subversif de l'autocensure comme dispositif humoristique qui bouleverse à la fois les prétentions des partisans d'une liberté d'expression sans contraintes et celles des partisans d'un respect sans failles de la dignité des religions. La violence symbolique de la caricature (celle-là même qui s'incarne par l'autocensure) devient paradoxalement ce par quoi l'infigurabilité est protégée, car elle attaque ce que prohibe l'interdiction de la représentation, à savoir l'idolâtrie.

Le dernier texte, celui de Marc-Olivier Castagner et David Grondin, explore la violence symbolique reproduite par et dans les émissions de *fake news*, en prenant pour point d'appui le cas de *Last Week Tonight* (LWT) (depuis 2014) avec John Oliver diffusé de manière hebdomadaire sur la chaîne de télévision payante américaine HBO. Après avoir situé LWT dans le champ de l'*infodivertissement* et discuté de la manière dont l'émission reproduit la violente « guerre culturelle » aux États-Unis, le chapitre aborde le (sous-) champ de la satire. Il explore la façon dont l'*infotainer* John Oliver tend à reproduire la violence symbolique et il examine les limites de la critique qu'expriment les satiristes du champ de l'*infodivertissement*. Le chapitre s'efforce ainsi de montrer comment John Oliver, même s'il ne peut pas *ne pas* jouir de son privilège d'homme blanc éduqué, peut jouer comme *infotainer* satiriste un rôle d'allié que l'on pourrait qualifier de *parrésiasique*.

En terminant, Martin Roy, Lawrence Olivier et moi-même souhaitons remercier quelques personnes qui ont été essentielles à la réalisation de cet ouvrage. Un immense merci à tous les auteurs qui ont contribué intellectuellement – mais aussi humoristiquement – à ce projet. Nous remercions également Karine Carbonneau qui nous a aidés à organiser un premier atelier de réflexion à l’UQAM en 2016, ainsi que Christelle Paré pour la réflexion concernant la conceptualisation de deux ateliers à l’édition de 2017 de l’International Society for Humor Studies.

Références bibliographiques

- Bergson, Henri. 1912 [1900]. *Le rire: essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan.
- Brecht, Bertolt. 1978 [1948]. *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L’Arche.
- Billig, Michael. 2001. « Humour and Embarrassment: Limits of “Nice-Guy” Theories of Social Life », *Theory, Culture & Society*, 18, 5, p. 23-43.
- Billig, Michael. 2005. *Laughing and Ridicule: Towards a Social Critique of Laughter*, Londres, SAGE Publications.
- Bourdieu, Pierre. 1980. *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre. 1997. *Méditations pascaliennes*, Paris, Éditions du Seuil.
- Bourdieu, Pierre. 2001. *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Éditions Fayard.
- Bourdieu, Pierre et Jean-Claude Passeron. 1970, *La Reproduction*, Paris, Éditions de Minuit.
- Coy, Maddy, Josephine Wakeling et Maria Garner. 2011. « Selling Sex Sells: Representations of Prostitution and the Sex Industry in Sexualised Popular Culture as Symbolic Violence », *Women’s Studies International Forum*, 34, 5, Pergamon, p. 441-448.
- Dufort, Julie. 2016. « Le développement du champ des Études sur l’humour en sciences sociales », dans Julie Dufort et Lawrence Olivier (dir.), *Humour et politique: de la connivence à la désillusion*, Québec, Presses de l’Université Laval, p. 1-35.

- Feuerhahn, Nelly. 2001. « La dérision, une violence politiquement correcte », *Hermès*, 1, 29, p. 185-197.
- Fortier, Claude. 2018. *La fréquentation des arts de la scène au Québec en 2017* (Optique Culture 61), Québec, Observatoire de la culture et des communications, disponible à l'adresse web suivante : <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/bulletins/optique-culture-61.pdf> (consultée le 13 septembre 2019).
- Gadsby, Hannah. 2018. *Nanette*, États-Unis, Netflix.
- Garcin, Jérôme. 16 juin 2014. « “L’humour est la politesse du désespoir”... mais qui l’a dit le premier? ». *Le Nouvel Observateur*, disponible à l'adresse web suivante : <https://bibliobs.nouvelobs.com/la-tendance-de-jerome-garcin/20140616.OBS0599/l-humour-est-la-politesse-du-desespoir-mais-qui-l-a-dit-le-premier.html> (consultée le 13 septembre 2019).
- Hobbes, Thomas. 2002 [1651]. *Léviathan: Traité de la matière, de la forme et du pouvoir ecclésiastique et civil*, Chicoutimi, Classiques UQAC.
- Hobbes, Thomas. 2006 [1640]. *Éléments de loi*, Paris, Allia.
- Kuipers, Giseline. 2011. « The Politics of Humour in the Public Sphere: Cartoons, Power and Modernity in the First Transnational Humour Scandal », *European Journal of Cultural Studies*, 14, 1, p. 63-80.
- Landry, Jean-Michel. 2006. « La violence symbolique chez Bourdieu », *Aspects sociologiques*, 13,1, p. 85-92.
- Lewis, Paul. 2006. *Cracking Up: American Humor in a Time of Conflict*, Chicago, University of Chicago Press.
- Lockyer, Sharon et Michael Pickering. 2008. « You Must Be Joking: The Sociological Critique of Humour and Comic Media », *Sociology Compass*, 2, 3, p. 808-820.
- McRobbie, Angela. 2004. « Notes on “What Not to Wear” and Post-Feminist Symbolic Violence », *The Sociological Review*, 52, p. 97-109.
- Mercier, Arnaud. 2001. « Introduction : Pouvoirs de la dérision, dérision des pouvoirs », *Hermès*, 1, 29, p. 9-18.
- Paré, Christelle. 2016. *L’industrie du spectacle d’humour francophone du Québec contemporain : industrie culturelle et territorialité*, Thèse (Ph. D.) Montréal, Institut national de la recherche scientifique.

Samuel, Chris. 2013. «Symbolic Violence and Collective Identity: Pierre Bourdieu and the Ethics of Resistance», *Social Movement Studies*, 12, 4, p. 397-413.

Swartz, Leslie, Xanthe Hunt, Brian Watermeyer, Mark Carew, Stine Hellum Braathen et Poul Rohleder. 2018. «Symbolic Violence and the Invisibility of Disability», *African Safety Promotion: A Journal of Injury and Violence Prevention* 16, 2, p. 22-30.

Waddell, Ray. 16 mai 2014. «Comedy Issue: Live Comedy Becomes a \$300 Million Punchline», *Billboard*, disponible à l'adresse web suivante: <http://www.billboard.com/articles/events/live/6091827/live-top-arena-comedy-tours> (consultée le 15 octobre 2017).

Partie 1

RÉFLEXIONS THÉORIQUES SUR LES LIENS ENTRE L'HUMOUR ET LA VIOLENCE SYMBOLIQUE

1

L'humour comme forme de violence socialement et politiquement acceptable

Lawrence Olivier,
François Gibeault

L'humour, c'est lorsque l'on rit d'une connerie.
La connerie, c'est lorsque l'on se sent concerné
par cet humour !

Franck Somkine

Si on veut changer radicalement une société, il
faut l'anéantir. C'est une chose que l'humour ne
pourra jamais faire.

W. Y. Czyczebzcyszyn

Traiter de l'humour en termes de violence symbolique présente deux
défis. Poser d'une manière jusqu'ici peu envisagée que l'humour

s'inscrit dans les rapports de domination ne relève pas, c'est certain, de l'évidence. Même si l'on croit que l'humour est politique, dire qu'il participe des rapports de domination comme instrument de celle-ci est une direction assez peu fréquentée. On comprend pourquoi ! La chose demande quelques justifications pas faciles à dénicher. Rares sont ceux qui voient l'humour uniquement du côté des dominants, même si on admet – trop aisément – qu'il est politique. On estime, plus souvent, qu'il sert plutôt à dénoncer des situations, des actions politiques absurdes, ou encore les dominants et qu'il prend le parti des démunis, des faibles, des laissés-pour-compte, lorsqu'on accepte de le qualifier de politique¹. Les humoristes aiment s'attaquer aux plus puissants². L'humour aurait aussi une capacité de *conscientiser*³ et, peut-être, certains effets politiques.

-
1. Ce que nous n'acceptons pas (voir Olivier, 2015).
 2. L'idée est séduisante pour certains, mais l'explication de cette situation est difficile à trouver. Il est possible qu'historiquement les puissants et les dominants aient fait l'objet de moqueries, de sarcasmes, de caricatures. Mais comme l'humour est une chose largement consensuelle, les classes populaires en ont été les premières victimes et les protagonistes. Il est possible que la politisation des sociétés ait fait de l'humour un enjeu politique, pour certains. Ainsi, l'humour pouvait se qualifier de politique, de gauche ou de droite. Cela dit, on n'explique pas ainsi que les puissants fassent souvent l'objet de l'humour, du moins celui que l'on entend dans les médias.
 3. Ces effets politiques demeurent toujours difficiles à mettre en lumière. Il arrive en période de changement politique significatif que l'humour s'inscrive dans les nouvelles dynamiques sociales qui se mettent en place, ou qu'il les accompagne. Ce serait une grave erreur logique de dire que l'humour a anticipé ou provoqué ces changements, ou qu'il a eu un effet quelconque sur ceux-ci. Parler de conscientisation des individus, c'est évoquer une chose invérifiable, c'est-à-dire la conscience du changement, comme argument des effets de l'humour. Dans les périodes de changement, les mentalités, les consciences changent nécessairement parce que de nombreux facteurs contribuent à les modifier. L'humour en serait certainement l'un des derniers, si on accepte qu'il puisse avoir cet effet. Non seulement l'idée de conscience est-elle invérifiable, plus encore elle ne relève pas des problématiques des sciences sociales. L'idée de conscience pose de nombreuses difficultés sur le plan théorique, surtout lorsqu'on l'évoque à propos de la vie politique et sociale. L'idée apparaît toujours en l'absence d'arguments et, lorsqu'on l'utilise, c'est un argument très faible. Il sert surtout à se convaincre soi-même d'un effet indéterminé. Dire de l'humour qu'il fait prendre conscience, c'est supposer deux choses : 1) que les gens qui vont à un spectacle d'humour connaissent

On remarque qu'il est assez difficile d'en limiter la portée à la dénonciation, la satire, la caricature politique des dominants. On a vu, dans toutes les sociétés, de l'humour conservateur, défenseur des valeurs sociales dominantes. Il existe même un humour raciste, xénophobe, homophobe, sexiste, etc. Au Québec, récemment, un humoriste s'en est pris assez brutalement en spectacle à un jeune homme handicapé⁴. Condamner cet humour-là ne doit pas conduire à réprouver toute forme d'humour; et il n'est pas plus facile d'associer ce type d'humour aux rapports de force. Il ne faudrait pas non plus trouver de la violence symbolique partout et dans n'importe quel propos.

On s'entend généralement sur ce premier défi, qui est de poser la question des rapports de domination dans le champ de l'humour. Le deuxième défi tient à la définition de la violence symbolique.

Elle « [...] est cette coercition qui ne s'institue que par l'intermédiaire de l'adhésion que le dominé ne peut manquer d'accorder au dominant (donc à la domination) lorsqu'il ne dispose, pour le penser et pour se penser ou, mieux, pour penser sa relation avec lui, que d'instruments qu'il a en commun avec lui » (Bourdieu, 1997 : 245). La violence symbolique nécessiterait et engendrerait la participation des dominés à leur propre soumission. Ce serait là sa principale particularité et son inquiétante originalité. Puisqu'un ordre « [...] ne devient efficient que par l'intermédiaire de celui qui l'exécute », la violence symbolique requiert, pour s'exercer, la complicité de l'agent social qu'elle prend pour cible (Bourdieu, 1997 : 243). La violence symbolique, pour reprendre le propos du sociologue, n'est une forme de coercition possible que grâce à l'adjonction du dominé. Adhésion, qui n'est

mal l'activité à laquelle ils participent; 2 : qu'ils viennent le plus souvent confirmer leurs préjugés, lorsque l'humour se veut plus politique.

4. Il s'agit de Mike Ward qui s'était moqué en spectacle du jeune Jérémy Gabriel, atteint du syndrome de Treacher Collins. Il a été accusé à la Commission des droits de la personne du Québec pour atteinte à la dignité de la personne. Il a perdu son procès et il doit payer une somme de 35 000 \$ à l'intimé. Il a porté en appel sa cause. La Cour d'appel a entendu la cause et l'a débouté dans un jugement partagé (2 juges contre un) en novembre 2019. Suite à cette décision, son avocat Me Julius Grey et Mike Ward ont décidé de porter la cause devant Cour Suprême du Canada qui doit d'abord se prononcer sur la recevabilité de la demande, si elle accepte de l'entendre.

pas aisément acquise, qui procède par une sorte de subterfuge par lequel le dominé accorde au dominant son agrément parce qu'il ne dispose, pour penser et pour réfléchir son rapport avec lui, que des mêmes instruments que ce dernier utilise. En fait, le dominant institue des formes intermédiaires qui doivent posséder assez d'attraits ou être capables de masquer l'institutionnalisation de celles-ci, pour que l'adhésion soit assez spontanée ou relativement intuitive. Ce processus, à la faveur duquel le sujet soumis devient complice de son propre asservissement, se distingue toutefois d'une relation de « servitude volontaire » puisqu'ici la connivence de l'agent assujéti ne prend pas la forme d'un acte conscient et délibéré. Le rapport de soumission obtenu au moyen de la violence symbolique est plutôt le fruit d'une acceptation machinale, involontaire et intuitive, qui prend sa source à l'intérieur de schèmes de perception conditionnés. Peut-on dire que l'humour relève de ce type d'instrument du pouvoir ? Peut-on même imaginer qu'il soit un type – singulier – de médiation de la violence symbolique ? Le croire, c'est revoir toute notre conception de celui-ci. Répondre par l'affirmative, c'est se condamner à dire que l'humour est politique selon une conception qui, et c'est le danger, risque de réduire l'humour à une chose qu'il n'est pas. Le cas échant, tout procès intenté contre des humoristes serait gagné d'avance.

Deux éléments compliquent énormément cette conviction lorsqu'ils sont associés à l'humour : l'humour comme participant de la coercition ; et comme participant de la domination. *Ce pas de plus* dans la conception politique de l'humour est loin d'aller de soi. L'humour semble le contraire de la coercition ; il peut apaiser, faire réfléchir, conscientiser peut-être, mais dire qu'il contraint, force quelqu'un à agir ou à s'abstenir, c'est complexe à étayer. Trop d'arguments et d'exemples s'opposent à une telle proposition. Par contre, si on accepte la définition de la violence symbolique de Bourdieu, qui écrit qu'elle ne s'institue que lorsque le dominé ne dispose pour penser son rapport avec le dominant que d'instruments, langage, culture, valeurs et symboles, qu'il a en commun avec lui, une ouverture s'opère dans la réflexion sur l'humour, qu'on pourrait formuler ainsi : l'humour est-il un instrument commun entre dominant/dominé ? Si oui, de quelle manière ? Il faudrait poursuivre en se demandant aussi : en

quoi, pour s'engager avec le sociologue français, participe-t-il de la coercition politique alors que tout s'oppose à cette intuition ? Si la coercition politique est bien cette chose qui consiste à contraindre ou forcer quelqu'un à agir ou à s'en abstenir, alors on voit mal l'humour agir en ce sens. La définition de la violence symbolique est précise et renvoie à des réalités observables. On ne peut dire de toute chose qu'elle est coercitive. D'ailleurs, s'il est évident que l'humour est une activité symbolique, activité qui exprime ou évoque, le chemin est long avant de l'associer à la violence symbolique.

Si la difficulté est réelle, elle se complique encore, car nous soutenons que l'humour n'est pas politique. Deux possibilités s'offrent maintenant.

La première est de revenir sur la thèse de l'*apoliticité* de l'humour pour affirmer que, s'il relève de la violence symbolique, l'humour est forcément politique⁵. Il semble qu'en s'appuyant sur Bourdieu, cette conclusion s'impose d'elle-même. Elle est assez trompeuse.

L'autre possibilité consisterait plutôt à travailler sur deux plans. Le premier chercherait à voir comment la définition de la violence symbolique ne conduit pas à retenir une conception politique de l'humour, mais plutôt à la contester sur la base même du statut de la violence symbolique. Est-il possible de penser la violence symbolique hors d'une vision politique ? C'est un défi de taille que de la comprendre d'une manière non politique. La gageure est énorme, presque présomptueuse, puisqu'en prenant la définition bourdieusienne, on s'engagerait nécessairement sur le terrain politique⁶. Le second plan a une exigence propre : comment penser la violence symbolique sans référence à la politique ? Il faut pour y parvenir, si une telle chose est possible, se demander d'abord comment en pratique s'établit la frontière politique/non politique en ce domaine. Le danger ici, ne manqueront pas de souligner les apôtres du *tout est politique*, c'est de

5. Il n'y a aucun risque que nous concluions à la thèse de l'humour comme partiellement politique. On verra pourquoi dans un instant.

6. Est-il obligatoire de suivre Bourdieu dans cette logique ? Notre réponse est négative. Rien n'interdit de faire d'autres usages des rationalisations du sociologue français.

vider la violence symbolique de sa nature propre. Est-il possible de la penser sans référence à la politique ?

Il apparaît au premier regard que non, puisque le terme *violence symbolique* semble supposer cette dimension politique. Le tour de force est énorme et on voit mal le bénéfice escompté⁷. On peut, à titre d'hypothèse, déclarer qu'il sera double. Le premier avantage est qu'il existe dans nos sociétés des phénomènes qui ne sont pas politiques : l'humour en est un, bien qu'on ne prétende pas qu'il n'ait aucun effet sur la société. Nous ne croyons pas que tous les effets – sociaux – soient obligatoirement politiques. L'autre avantage de sortir de la logique du *tout est politique* est que l'on rend possible d'abord une compréhension plus fine des mécanismes sociaux de la vie sociale⁸. On sera alors en mesure de voir à l'œuvre des pratiques sociales sous un jour qui permet de les considérer pour ce qu'elles sont. L'humour a ceci de singulier qu'il a une visée : on imagine que certains, les plus forts et les plus puissants dans la société, voudraient profiter des bénéfices qu'il procure (Dufort et Olivier, 2015). Cette réalité est en partie au cœur du débat qui s'annonce ; on devrait aux termes de l'exercice en comprendre mieux le mécanisme et pouvoir montrer son inanité.

1. L'à-propos de l'humour

L'expression « tout est politique » est forte et très utile à ses tenants. Elle offre un avantage très sérieux : celui de rendre compte d'un

7. On reprochera ce faisant d'évacuer le politique qui a, jusqu'ici, offert une lecture intéressante de l'humour. Nous croyons qu'il est possible, c'est le défi qui est tenté maintenant, de parler de l'humour en termes de violence symbolique sans référence à la politique.

8. On ne manquera pas de dire et de rappeler que ce premier avantage relève clairement du politique. Si on parle de mécanismes sociaux de la vie sociale ; on vient de s'inscrire directement dans la définition du politique. Nous ne le croyons pas, mais attendons de voir où nous mènera notre étude pour en juger. Tout n'est pas politique, et l'humour au premier chef, même s'il a pris une place et une importance considérables dans nos sociétés.

mécanisme social qui consiste à susciter l'adhésion de tout un chacun à ce qui d'emblée heurte un principe essentiel de nos sociétés, soit la liberté. Après tout, l'humour devrait être réfléchi en termes politiques étant donné l'importance qu'il occupe dans nos sociétés. Il est plutôt facile de le considérer ainsi si on pose la question suivante : comment faire accepter la domination des plus puissants ? À cette question, il faut croire que les plus puissants sont prêts à utiliser n'importe quelle arme pour maintenir leur emprise. En ces termes, la question politique devient un peu trop simpliste. On raisonne comme s'il n'y avait qu'un acteur, et que les autres individus, classes ou groupes sociaux ne faisaient que subir l'autorité de ce dernier, comme s'ils n'étaient pas assez intelligents ou conscients pour voir quand l'humour est récupéré politiquement. Dans les événements tragiques qui ont frappé la France en 2016, beaucoup de groupes sociaux ont dénoncé les tentatives de récupération politique. Il faut que la violence symbolique soit quelque chose de plus que la simple récupération politique si on veut lui garder une valeur explicative. Elle l'est déjà d'emblée si on accepte que la connaissance, la représentation du monde que l'on donne fassent partie de la violence symbolique. Il n'y a pas de raison d'en douter.

Comment faut-il comprendre l'humour ? Il est dans la plupart de nos sociétés largement institutionnalisées. Au Québec, l'École de l'humour, un festival renommé, de nombreuses émissions de télévision et de radio lui font une large place. Tout cela ne suffit pas pour prétendre que l'humour sert d'intermédiaire entre les dominants et les dominés et contribue à faire accepter le pouvoir des premiers. On peut le prétendre sans qu'on soit vraiment en mesure d'en faire la démonstration. Faut-il pour cela abandonner l'idée de violence symbolique ? Peut-être pas ! Pour cela, il faut étendre son application à tout ce qui n'est pas politique sans avoir à modifier sa définition. Le cas de l'humour est certainement exemplaire, d'une possible utilisation de la violence symbolique hors du champ politique en restant critique face à tous ceux et celles qui pensent que l'humour est politique. Nous verrons qu'on peut dire, sans appartenir à cette vision, que l'humour relève de la violence symbolique sans défendre la thèse de l'humour politique.

L'humour fait régulièrement référence à la vie sociale dans sa diversité la plus actuelle. Cette référence, précisons-le maintenant, ne signifie en rien que l'humour est politique. Le fait social est l'un des prétextes à l'humour sans être le seul. Il a besoin d'un *à-propos* que le spectateur sera en mesure de reconnaître. La convention – humoristique – fonctionne soit parce que le spectateur a observé le même phénomène soit parce qu'il s'identifie à l'objet du discours humoristique : travers personnel, raisonnement absurde, dysfonctionnement social, gêne face à certains tabous, etc. C'est la base de la communication, particulièrement en humour où l'on utilise la fonction conative du langage. On ne peut pas toujours faire de l'humour absurde⁹.

Ne pas confondre l'*à-propos* avec la vie sociale. Le premier relève de ce qui est opportun, de ce qui arrive au bon moment. La vie sociale désigne les différents rapports sociaux qui se tissent entre individus ; c'est le tissu vivant de la vie collective. On voit très bien ce qu'un humoriste peut tirer de la vie sociale, de ses travers, de ses échecs, de ses vices, de ses ratés, etc. Veut-on soutenir maintenant que l'*à-propos* de l'humour n'est pas politique ? C'est le cas pourtant. Il importe de bien distinguer le *ce qui est opportun*, ce qui peut faire l'objet du discours humoristique et le déroulement, ce qui se passe, de la vie sociale. Le *ce qui est opportun* est retenu par des humoristes pour plusieurs raisons, mais l'une d'entre elles nous intéresse : la mise en discours humoristique. Le fait simple qu'une situation, une réalité ou une personne est prise dans un discours à vocation de divertir et de faire rire. Elle n'exige pas du spectateur de référence particulière. Ce choix n'est aucunement politique ; il relève de la situation d'énonciation (Charaudeau, 2006). On ne peut faire abstraction de celle-ci. Elle met en rapport un locuteur, un destinataire et une cible. Sans nous attarder sur le contenu de cette situation, nous insistons sur le fait

9. L'humour absurde est dans une certaine mesure la mort de l'humour chez ceux qui refusent d'en faire l'*à-propos* de leur discours. On rit dans l'absurde, mais on ne sait pas trop bien de quoi. On veut pour faire rire violer toutes les règles de la langue, inventer des non-sens, ou montrer des comportements absurdes, ce qui n'est pas de l'humour absurde ; rien de tout cela ne porte à rire. Les spectateurs rient dans les spectacles d'humoriste absurdes, principalement parce qu'ils savent qu'ils participent à un gala d'humour.

qu'elle n'implique pas *in abstracto* une dimension politique. À défaut de quoi, il n'y aurait que de la politique. C'est la même chose pour la politique; l'homme politique veut d'abord traiter de politique et ne pas faire de l'humour sauf si cela peut le servir. L'instrumentalisation de l'humour en politique est une autre question qui ne relève pas de la problématique discutée. La situation d'énonciation est première; rien n'interdit après d'introduire de l'humour si on pense que le message passera mieux. Il existe au moins cinq effets de la situation d'énonciation.

Charaudeau les présente de la manière suivante. La *connivence ludique*

[...] est un enjouement pour lui-même dans une fusion émotionnelle de l'auteur et du destinataire, libre de tout esprit critique, produite et consommée dans une gratuité du jugement comme si tout était possible. Elle peut même aller jusqu'à susciter un « pourquoi pas ? », une autre façon de voir le monde et les comportements sociaux comme libération d'une fatalité. Elle cherche à faire partager un regard décalé sur les bizarreries du monde et les normes du jugement social, sans qu'elle suppose un quelconque engagement moral, même si, comme pour tout acte humoristique, une mise en cause des normes sociales se trouve en sous-jacence (Charaudeau, 2006 : s.p.).

Il faudrait que soit précisée cette *sous-jacence*. L'expression signifie l'existence d'une relation entre un antécédent et une trace. Faut-il voir ici la *sous-jacence* comme une relation entre l'humour et le politique? L'idée ne pose pas en soi de difficulté parce que ne sont déterminés ni la nature de la relation ni le lien de nécessité entre les deux. Si on a le droit de faire dire à la sous-jacence ce que l'on veut, on ne prouve pas qu'il s'agisse bien de politique. Ce présupposé, très populaire, s'il n'est pas le politique, que pourrait-il être? Pourquoi ne renverrait-il pas fatalement à la mise en cause des normes sociales? Si on aime le croire à tort, c'est tout simplement qu'on a de la difficulté à se libérer d'un impératif qui pose que tout ce qui a de l'importance est sous condition politique. La *connivence critique*

[...] propose au destinataire une dénonciation du faux-semblant de vertu qui cache des valeurs négatives. Elle est donc polémique (ce que n'est pas la connivence ludique), comme s'il y avait

une contre-argumentation implicite, car elle cherche à faire partager l'attaque d'un ordre établi en dénonçant de fausses valeurs. Contrairement à la connivence ludique, la critique a une portée particularisante pouvant devenir agressive à l'endroit de la cible. (Charaudeau, 2006: s.p.)

L'aspect politique de l'humour saute aux yeux. Il est ici clairement posé.

Nous passerons rapidement sur les trois autres effets de la situation d'énonciation, soit la connivence cynique, de dérision et la plaisanterie (Charaudeau, 2006: s.p.). Cette dernière consiste à enlever tout caractère sérieux au propos. Elle désamorce le propos, qu'il soit offensant, agressif, méprisant. Les deux autres effets énonciatifs de l'humour contribuent à la conception politique de l'humour. Le cynisme, écrit Charaudeau (2006: s.p.), dévalorise les valeurs considérées importantes ou dominantes alors que la dérision vise à attaquer la cible en s'en moquant ou plus encore en la méprisant. On considère aujourd'hui que dévaloriser une chose ou la mépriser relève nécessairement du politique. Il n'y a rien de certain à ce sujet, mais dans un monde où existent les droits de la personne, le mépris et la dévalorisation relèvent sans discussion, semble-t-il, du politique. Mike Ward l'a appris à ses dépens. Comment rendre compte de cette situation? Il est possible de soutenir que l'humour n'est pas politique, mais que le politique puisse être convoqué, qu'on peut demander au propos humoristique de se justifier, politiquement. Rire de certaines personnes ne pose en soi aucune difficulté – nous serions libres de rire de tout – sauf si on problématise politiquement cette moquerie¹⁰. Dans un monde où *tout est politique* – précisons, dans un monde où tout est sous condition politique –, rien n'échappe plus à la possibilité de l'assignation politique. Comment comprendre cela?

Il y a deux manières de l'envisager. Premièrement, si tout est sous condition politique, tout est forcément politique, y compris l'humour.

10. L'humoriste Dieudonné en France ne partagerait certainement pas ce point de vue. Les autorités canadiennes lui ont interdit l'accès au territoire québécois lorsqu'il voulait présenter un spectacle à Montréal, et dans d'autres villes, sous prétexte d'une condamnation en France. Tous n'ont pas droit à ce privilège.

À quel prix ? Il arrive trop fréquemment qu'on discrédite un discours en le politisant. L'humour de droite, de gauche, la moquerie, la caricature : la plaisanterie perd toute signification humoristique lorsqu'elle est sommée de se situer politiquement. L'intérêt de l'exercice est minime et apporte peu à la connaissance de l'objet.

Deuxièmement, si tout peut devenir politique, cela suppose que tout ne l'est pas, mais qu'il est susceptible de le devenir. Dans ce second cas de figure, il y a un processus – social – par lequel le non-politique peut prendre une nature politique. C'est le propre de la lutte politique de se porter constamment sur de nouveaux enjeux sociaux, de tout politiser. En ce sens, l'humour n'est pas politique, mais il y a toujours un risque qu'il le devienne. Et, comme tout peut prendre un attribut politique, cela en dit long sur ce type de société. Pour la connivence cynique et le mépris, le même raisonnement s'applique. Si l'objet de l'humour est le mépris de certaines valeurs, cela est fait dans le but de faire rire. Qu'est-ce alors que le mépris ? Le mépris tel qu'on le conçoit habituellement signifie un sentiment fortement négatif envers une chose ou une personne. Il a aussi le sens de : ce qui me déshonore ou me porte atteinte. Il est difficile d'associer le mépris à l'humour, sauf si l'on considère le mépris d'une autre façon. Il est, et c'est peut-être ainsi qu'il faut l'entendre, une manière de parler de l'à-propos de l'humour en étant certain que le récepteur entende bien ce qu'il sous-tend ; non pas ce qu'il est, mais une manière, au sens d'un outil utilisé, de rire de quelque chose. Est-ce qu'il fait réfléchir¹¹ ? Probablement ! N'importe quoi, n'importe quelle publicité peut faire réfléchir, y compris celle qui vante McDonald¹². La réflexion, s'il y en a une, doit porter sur celui qui reçoit le message, le destinataire, et

11. Dans le débat sur la question « l'humour est-il politique ? », certains humoristes – pas tous, bien sûr – y trouvent leur compte. Dire qu'il est politique sert bien l'idée que l'humour serait une chose sérieuse. Il n'exercerait pas une fonction aussi futile que le rire ; il ferait beaucoup plus. Mais on hésite généralement à proclamer ce rôle politique.

12. Est-il bon de rappeler que la réflexion s'amorce bien avant de considérer l'objet réfléchi ? Elle s'organise d'une manière, se dispose à réfléchir, de façon à rendre compte – attributs, relations – de ce qu'elle cherche à penser. Tout peut donner à réfléchir si je me dispose à le faire.

non sur ce que le message provoque chez les gens. Est-ce si différent avec l'humour ? Nous ne le croyons pas.

En résumant, nous sommes arrivés à un double constat. Rien ne lie directement l'humour à la politique. Celui-ci est un *à propos* parmi d'autres possibles. Si on en fait état plus souvent dans nos sociétés, c'est que le-la politique est devenu plus sensible, ce qui est peut-être l'indice de sa disparition probable¹³. Le second constat, il faut le reconnaître, pose que l'humour a des effets sociaux qu'on ne peut nier facilement. On pourrait toujours soutenir, et l'argument me semble solide, que les effets supposés de l'humour sont indémontrables empiriquement sauf en de très rares occasions. Même dans ce cas de figure, l'effet politique de l'humour est imputé plutôt que démontré. Laissons cela un moment, car il est aussi difficile de montrer qu'il n'en a pas. Comment faut-il comprendre ces effets politiques ?

Il y a deux manières de les comprendre. La première affirme que toute chose, tout discours, a des effets politiques dans un monde où tout est politique. Dans cette direction, il y a peu de place à la réflexion sinon d'essayer d'évaluer la nature exacte de ces effets. C'est très difficile avons-nous dit plus haut. La seconde défend l'idée que l'humour pourrait bien représenter une forme de violence symbolique. Laquelle choisir ? La dernière apparaît plus heuristique et c'est elle qui sera considérée. Pour procéder à cet examen, il faut admettre deux choses. Posons, d'abord, que l'humour est largement consensuel dans nos sociétés tout en reconnaissant qu'il en existe différents types. Sans mettre en cause l'idée que l'humour varie selon les classes sociales, le niveau d'éducation, etc., reconnaissons simplement que

13. L'idée surprendra ; elle se défend de la manière suivante. En général, une chose devient plus importante lorsque sa puissance d'exister commence à faiblir. Le sexe devient une préoccupation quand il perd de sa valeur sacrée. On parle beaucoup de politique, de son importance, au moment de l'effritement du lien social. La société canadienne, pour ne prendre que cet exemple, politise tout. La *Charte canadienne des droits et libertés* est devenue l'instrument de celle-ci, signe que la vie sociale ne tient plus. Le ciment de cette société n'est plus que la représentation abstraite de droits et de libertés factices. On ne sait jamais ce que sont ces droits et libertés car leur définition est liée à des juges qui ont pour mission de protéger les valeurs canadiennes du libre-marché et de la libre entreprise (Voir Gibeault, 2017).

plus il devient important, plus il s'institutionnalise. Il devient en conséquence assez ou plus homogène. Un tel effet en produit un autre. En raison de cette facette assez homogène de l'humour, certains humoristes sont amenés à se démarquer.

Il y a certainement ceux qui, pour faire carrière, suivent les traces, la recette des humoristes populaires, des vedettes. Ils utilisent ce qui représente pour eux une formule gagnante. Il y a ceux d'un autre côté qui cherchent à se démarquer¹⁴. L'audace, le risque social de certaines formes d'humour, est marquée par des essais visant à repousser les frontières de l'acceptable ou du convenable et à confronter les normes sociales, sans que les conséquences soient toujours bien mesurées. L'analyse est un peu dichotomique, sans exagération toutefois. Il y a un espace humoristique très bien balisé dans nos sociétés. Espace sans originalité véritable et sans particularité remarquable malgré le fait que certains créent ou prétendent créer des formes d'humour nouvelles¹⁵. L'humour n'est possible que dans un cadre social donné. Après avoir bien reconnu l'inscription sociale de l'humour, observons ses effets.

Si l'humour lie socialement, c'est qu'il s'agit d'un discours, diversifié dans ses formes et ses contenus, qui prend beaucoup d'ampleur parce qu'il s'adresse à un public de plus en plus important. L'ampleur n'est pas la seule explication ni même la plus pertinente si on cherche à expliquer pourquoi l'humour est un liant social. Cette importance marque, en même temps, quelque chose comme un besoin social. Notion difficile à évaluer. Entendons-la d'une double manière : a) l'humour est important parce qu'il joue un rôle, nous le préciserons plus loin, dans le maintien ou la sauvegarde du tissu social ; b) on pourrait dire aussi qu'il permet aux gens d'échapper aux tourments de la vie dans une société marquée par la désespérance et l'angoisse.

14. Nous reconnaissons que l'humour est une forme d'art, que les humoristes sont des véritables artistes.

15. Il y aurait beaucoup à dire sur cette créativité. Est-on toujours certains qu'il s'agisse d'humour ? Modifier la forme d'une chose (discours humoristiques) ne modifie-t-il pas la nature de la chose ? La question mérite d'être posée, et nous la reprendrons d'ailleurs dans une future recherche.

Revenons à la première, car ses implications sociales paraissent évidentes.

De quelle manière l'humour lie-t-il les gens ? Comme tout discours, il crée un espace qu'il souhaite assez pertinent pour y attirer le plus de personnes possibles pour des raisons souvent commerciales et financières. C'est certainement juste, mais très insuffisant. Avant de devenir une industrie rentable, l'humour jouait aussi le rôle de lier ensemble les gens. D'abord, il lie un instant, ou pendant un moment, ceux qui en partagent l'*à-propos* et même ceux qui s'en offusquent. Il lie aussi de manière plus forte, en reproduisant le lien social. Expliquons cela, car l'idée diffère de celle qui vient d'être énoncée. Reposons la question : comment l'humour peut-il lier ? La situation d'énonciation se veut singulière, c'est de l'humour, le danger serait de ne plus voir dans l'humour de l'humour, en posant que le spectateur pense que le rire et l'humour sont une chose importante. Importante à un double titre ; personnellement et socialement. Il n'est pas nécessaire de trop s'attarder au volet personnel, alors que le second, lui, ne va pas de soi. Pourquoi l'humour est-il nécessaire socialement ? À cette question, il n'y a pas de réponses faciles. Il faut emprunter une voie inhabituelle ; celle de la violence symbolique.

2. La violence symbolique

Deux remarques préliminaires d'abord : la violence symbolique ne relève pas d'emblée d'un raisonnement politique. Cette première constatation est étonnante, pour ne pas dire contradictoire. Selon le raisonnement habituel, la violence serait toujours politique et, pour cette raison, la violence symbolique, qui n'est qu'une des formes de la violence sociale, serait par conséquent politique. Syllogisme redoutable sans portée réelle. La relation d'implication logique n'est pas aussi certaine dans la vie sociale. La deuxième remarque porte sur l'humour comme violence symbolique. Nombreuses sont les personnes qui diront que tout dans l'humour échappe à l'idée de violence symbolique. On peut admettre que l'humour peut-être violent quelques fois, si on accepte que se moquer, faire une satire, une

caricature, être cynique ou sarcastique soient des formes de discours qui peuvent blesser, heurter, humilier ou choquer des individus ou des groupes sociaux. On peut penser immédiatement aux blagues sur les femmes, les personnes handicapées, sur des femmes ou des hommes politiques, etc. Faire cela ne relève pas toujours d'une intention politique et n'est pas en soi politique sans rejeter la possibilité que le trait d'humour le devienne. On pourrait juger que l'intention politique ne compte pas ici. Mais, pourrait-on rétorquer, comment juger qu'il n'y ait pas d'intention politique si d'autres personnes jugent que la blague est politique ?

Elle l'est certainement pour elles, mais que faire si je n'appartiens pas à ce groupe ? Qui jugera ? Les militants de gauche ou de droite, les présumées victimes, la société¹⁶ ? Il n'y a pas de critères. Nous ne voulons pas nous attarder plus longuement sur ce dernier point. Cette problématique de la réception est fort intéressante, mais s'y attaquer nous éloignerait de la proposition.

L'humour lie, avons-nous prétendu plus haut ? Se limiter à cela nous confinerait à une conception de l'humour à laquelle nous cherchons précisément à échapper. Dire plutôt que l'humour lie et délie en même temps est plus juste. Nous ne nous attarderons pas trop à la première partie de la proposition. Trop d'exemples l'illustrent. Voyons plutôt ce que nous pouvons dire sur l'humour qui délie le lien social. Nous ne faisons pas référence ici au fait largement connu qu'il peut diviser, heurter, blesser, etc. D'ailleurs, quand l'humour fait cela, il n'est pas toujours certain qu'il délie. On pourrait prétendre qu'en faisant de l'ironie, de la satire, de la caricature, du sarcasme, etc., l'humour met en œuvre une valeur essentielle à la vie sociale : la liberté. Ainsi, il délierait moins le lien social qu'il ne réaffirmerait la liberté comme valeur fondatrice de nos sociétés. Cependant, c'est en un autre sens que nous l'entendons. Rappelons d'abord que l'humour joue sur le langage ; il fait appel à certains tropes pour faire un certain nombre de choses, par exemple mettre en lumière un sens latent. Le

16. À cette question, répondre « la société », cela ne veut rien dire du tout. La société est comme le concept de chien de Kant ; elle n'aboie pas. La discussion mériterait d'être poursuivie.

propos humoristique même le plus direct détourne le sens premier du discours ordinaire par divers procédés : ironie, satire, absurde, caricature, parodie, jeux de mots, etc. Il faut comprendre ce qui se passe lorsqu'on fait cela. On donne à son discours un statut singulier. C'est une manière de dire par l'usage du procédé ironique ou la satire : « Il y a au-delà de ce que tu perçois, entends ou vois, quelque chose d'autre. » Ce quelque chose d'autre est ce qui est censé produire le rire ou fonder l'humour. Encore faut-il que le procédé soit bien entendu, perçu et compris. Quand l'ironie du discours est comprise, le *il y a autre chose* apparaît dans une évidence différée. Si elle n'est pas comprise, l'humour se donne à voir sous d'autres formes sociales : insulte, impolitesse, intolérance, violence. On peut toujours traiter ceux qui ne voient pas l'ironie, la satire ou le sarcasme d'imbéciles, mais en faisant cela on déplace l'humour sur un terrain où se confirme son caractère d'insulte, d'impolitesse ou de violence.

Le trope consiste à s'assurer que la personne qui l'entend comprenne ce qu'elle opère dans le discours (sens manifeste/sens caché). Il y a toujours, par exemple, un décalage dans l'ironie. Le trope communique quelque chose comme : « Ne prends pas le discours au premier degré, car il dit autre chose ». Le *ne prends pas le discours au premier degré* a son importance, c'est la condition pour révéler le trait d'humour. Si on ne le saisit pas, comment le rire peut-il surgir ? *L'autre chose*, ce à quoi invite le trope, c'est ce qui dans la construction du trait d'humour correspond à la chute. On reconnaît souvent l'humour à ce procédé. L'humour est une construction linguistique. Le procédé fait un peu plus ; il autorise à dire des choses qui peuvent être interprétées de différentes manières. Il ouvre intentionnellement cette possibilité. Les deux sont liés étroitement. C'est parce qu'on entend bien que le discours est infléchi – d'une certaine manière, selon des procédés reconnus et reconnaissables –, qu'il est possible de dire des choses qui peuvent heurter, blesser, irriter ou faire rire¹⁷.

17. À la radio de Radio-Canada, une émission hebdomadaire, *La soirée est encore jeune*, suscite ce type particulier d'incompréhension de la part de plusieurs animateurs de radio et d'autres médias de la ville de Québec. Semaine après semaine, ils s'offusquent que les animateurs de cette émission de radio ne fassent que mépriser par leur propos les gens de la ville de Québec. Les artisans de *La soirée*

C'est une dynamique fine, subtile, trop subtile parfois, qui rapproche l'humour de la création artistique. À ce titre, il peut s'autoriser de beaucoup de liberté. L'art serait un espace privilégié, mais pas unique, de la liberté. L'humour est une forme d'art. Comment concilier cette liberté avec la violence ? Rien ne garantit, malgré les précautions des tropes, que l'humour ne tourne pas à la violence.

C'est à ce moment que certains disent que l'humour embrasse le politique, qu'on affirme qu'il est politique. L'erreur ici est patente, car le raisonnement est négligent. La violence qui s'autorise de l'humour est toujours symbolique. Elle est violence en tant qu'elle détourne le sens dans un *à-propos* qui heurte le sens commun. Celui-ci est une connaissance utile et pratique. Le sens commun est bâti moins sur des préjugés, comme on le croit généralement, que sur des connaissances pertinentes socialement transmises. Il est fort utile pour savoir comment se comporter dans une culture donnée. Le sens commun donne des réponses aux questions que l'on se pose dans la vie de tous les jours. Il aide à exister normalement, authentiquement. Heurter le sens commun est généralement bien vu dans le monde universitaire, mais il ne faut pas négliger qu'il s'agit là d'une forme de violence face à la connaissance utile et pratique nécessaire à la vie quotidienne. On peut toujours juger que cette violence est nécessaire pour le progrès de la science ou même celui de la société. Deux idées demeurent : le fait que c'est une violence ; le fait que celle-ci repose aussi sur un préjugé ; il y a des choses qu'il faut dénoncer. L'humour participe à cette forme de violence en détournant le sens (activité symbolique). Pourquoi l'appeler symbolique ? Tout simplement parce que cette violence tient à ce qui est désigné ou évoqué.

prétendent de leur côté se limiter à faire de l'humour et, à chaque nouvelle émission, ils soulignent l'incompréhension totale des gens de Québec en multipliant la satire et l'ironie. Il doit bien y avoir un moment où l'ironie se fait voir. À Québec, on ne voit rien d'humoristique car on prend *au sérieux* les propos ironiques, satiriques ou caricaturaux de l'émission. À l'évidence, on a un cas de figure d'une situation où le procédé qui dit « il y a autre chose » ne marche pas. Pour les gens qui s'offusquent, ça ne marche pas, et pour deux raisons au moins : 1) ce n'est pas de l'humour ; 2) c'est de la politique. Les offensés de Québec déplacent constamment le débat sur le plan politique. Dire qu'ils sont des imbéciles leur donne raison car ce propos ne relève pas, cela va de soi, de l'humour.

Il est possible que l'humour ouvre à autre chose encore : le sarcasme est un procédé qui relève de la dialectique éristique (Schopenhauer, 2003). Sommes-nous dans l'humour ? La question est très pertinente, car du moment où le sarcasme relève de l'éristique, il appartient à un nouveau jeu de langage. Plus encore, le sarcasme relève d'une logique plus complexe ; il implique de la part du récepteur un travail d'inférence, l'*implicature*¹⁸, pour rétablir la qualité de la signification nécessaire à la communication. L'instabilité pragmatique de la proposition requiert l'*implicature*. Ce que vise le sarcasme va de la recherche d'une forme de socialité, au règlement de compte. La chose se complique dans le cadre d'un débat ou l'inférence travaille à deux niveaux en même temps : a) *implicature* de la signification du sarcasme. Celle-ci perd de sa pertinence en éristique puisqu'elle importe moins ; b) l'usage guerrier de la signification. Le sarcasme est une avanie dans un débat pour déconsidérer l'adversaire. L'humour quitte son terrain pour celui de la stratégie, il ne s'appartient plus. Plus l'humour se déplace dans l'espace discursif, plus il devient violence symbolique.

* * *

C'est ainsi qu'on peut comprendre que cette violence symbolique autorisée – elle est autorisée puisqu'elle respecte les règles de ce qui est permis – ne fait en fin de compte que dynamiser le lien social en créant des formes nouvelles de violence qui peuvent être acceptées ou combattues. Il faut saisir ici l'utilité de la violence symbolique. L'humour travaille, souvent, à mettre en lumière certaines des aspérités sociales. Mettre en lumière n'a pas de connotation politique en

18. Le terme est de Paul Grice (1961) et il signifie ce qui est signifié de manière implicite : « "Implicature" denotes either (i) the act of meaning or implying one thing by saying something else, or (ii) the object of that act. Implicatures can be part of sentence meaning or dependent on conversational context, and can be conventional (in different senses) or unconventional. Figures of speech such as metaphor, irony, and understatement provide familiar examples. Implicature serves a variety of goals beyond communication : maintaining good social relations, misleading without lying, style, and verbal efficiency. » (Stanford Encyclopedia of Philosophy, s.p.)

soi. Le *mettre en lumière* des erreurs, des stupidités, des égarements, des travers, des grossièretés, des lacunes, des petitesse, des vices, des imperfections, etc., remplit une fonction essentielle¹⁹. Cette mise en lumière se présente, sans que ce soit le cas, comme une forme de liberté nécessaire à la vie sociale. Il faut, croit-on trop facilement, pouvoir dire certaines choses même si elles blessent, heurtent ou sont désagréables. Ensuite, ces aspérités nécessaires sont une forme de violence symbolique, socialement acceptable. Parce que l'humour relève de la violence symbolique pensée en termes de liberté nécessaire. Les choses dites permettent de lier ensemble les individus de différentes manières et contribuent ainsi à la dynamique sociale. L'humour représente une forme de liberté – factice – mise de l'avant par nos sociétés. Une liberté de forme qui participe, intentionnellement ou non, de la croyance largement répandue dans les sociétés qui se proclament libres qu'il est possible de rire de tout ou presque. Violence symbolique au sens fort du terme, certes, mais non pas politique.

Références bibliographiques

- Bourdieu, Pierre. 1997. *Méditations pascaliennes*, Paris, Les Éditions du Seuil, Coll. Essais.
- Charaudeau, Patrick. 2006. « Des catégories pour l'humour? », *Questions de communication*, 10, p. 19-41. Disponible à l'adresse web suivante : <http://www.patrick-charaudeau.com/Des-categories-pour-l-humour,93.html> (consultée le 8 août 2016).
- Dufort, Julie et Lawrence Olivier (dir.). 2015. *Humour et Politique. De la connivence à la désillusion*, Québec, Presses de l'Université Laval, Coll. Monde culturel.
- Gibeault, François. 2017. *La Charte canadienne: instrument de virtualisation de sa société*, Thèse (Ph. D.), Département de science politique, Université du Québec à Montréal.

19. Si l'humour ne relève pas toujours de procédés rhétoriques, peu de formes d'humour échappent à cette mise en lumière de nos travers, imperfections, etc., individuels ou sociaux.

- Grice, Paul. 1961. « The causal theory of perception, Proceedings of the Aristotelian Society », *Supplementary*, 35, p. 121-52.
- Olivier, Lawrence. 2015. « Humour et politique : jeux de langage et procédés rhétoriques », dans Julie Dufort et Lawrence Olivier (dir.), *Humour et Politique. De la connivence à la désillusion*, Québec, Presses de l'Université Laval, Coll. Monde culturel, p. 215-242.
- Schopenhauer, Arthur. 2003. *L'art d'avoir toujours raison*, Paris, Éditions Mille et une nuits, Coll. La petite collection.
- Stanford Encyclopedia of Philosophy. *Implicature*. Disponible à l'adresse web suivante : <https://plato.stanford.edu/entries/implicature/> (consultée le 1^{er} mars 2017).

2

L'agonie du rire ou l'autorité de la règle : « *Garder sa place est d'un bon citoyen* »

Martin Roy

Laugh, and the world laughs with you.

Weep, and you weep alone

Ella Wheeler Wilcox

Le chapitre que je propose est constitué de quelques fragments de réflexion, ramassés sous la forme de remarques. Il s'agit d'un essai qui a pour programme d'interroger l'autorité qu'a sur son propre rire le sujet qui rit. Je prendrai comme point de départ le concept de *rire de force*, forgé par Victor Hugo (1907) dans son roman *L'homme qui*

*rit*¹ publié en 1869. Je propose de faire une lecture philosophique du roman et montrer comment la notion de *rire de force* permet, tel qu'il est mis en scène dans le roman, d'interroger et discuter l'autorité qu'a sur son propre rire le sujet qui rit².

Le chapitre a quatre parties. La première porte sur le sens de l'idée qu'un roman comme *L'homme qui rit* puisse être philosophiquement instructif. La seconde partie montre comment l'œuvre procède avec les instruments de l'humoriste. La troisième trace en quelques pages le chemin que le lecteur doit suivre dans *L'homme qui rit* afin d'y retrouver le fil d'une critique de la monarchie et, suivant celui-ci, mettre en lumière la place qu'y prend la notion de *rire de force*. La quatrième partie pose la question du rapport entre le rire de force et l'autorité du sujet et examine les conditions du sens d'une telle autorité, en empruntant les sentiers déjà tracés par la philosophie de la psychologie de Wittgenstein³. Il apparaît que trois sens peuvent être accordés à l'expression « autorité du sujet qui rit ». À partir des fondements de cette analyse, la conclusion ouvre une discussion sur la place que peut occuper le concept de rire (de force) dans l'espace théorique de la violence symbolique, et ce, en abordant plus précisément la notion de pouvoir symbolique.

-
1. J'indiquerai la partie, le livre et la section (p. ex. Partie I, Livre I, Section I) dans le cas des extraits de *L'homme qui rit*. J'indiquerai la notice complète lorsqu'il s'agira d'ébauches et de notes perdues de Victor Hugo.
 2. L'analogie de la mutilation sous-jacente à la notion de *rire de force* laisse sous-entendre qu'il soit possible d'arracher cette autorité au sujet qui rit.
 3. Dans le cas des références aux travaux de Wittgenstein, j'indiquerai le numéro du fragment précédé du symbole « § », comme cela se fait d'ordinaire chez les commentateurs de Wittgenstein. Je n'utiliserai le numéro de page comme marqueur de renvoi que pour *Les Cours de Cambridge* de 1946 à 1947 (Wittgenstein, 2001).

1. *L'homme qui rit*, un roman philosophiquement instructif

« Que serait donc un roman philosophique ? » se demande Vincent Descombes (1987 : 39). Pour Descombes, *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, « paraît bien être un tel roman, en ce sens que le lecteur est invité à y lire des vérités, pas seulement des anecdotes » (Descombes, 1987 : 39). *L'homme qui rit* est de ces romans qui postulent aussi leurs propres vérités. Pour qui serait tenté d'en douter, rappelons qu'une remarque d'Hugo devait ouvrir le premier des deux chapitres préliminaires⁴ : « [l]e sujet de ce livre, pour ceux qui voudront bien lire ces volumes avec attention, est humain. Il est philosophique, et non historique. » (Hugo, 1907 : 549) Cette considération a été écartée du roman, comme d'autres, pour en alléger la lecture⁵. Ceci étant dit, pour Hugo, *L'homme qui rit* serait philosophique.

Du reste, où trouver la philosophie d'un roman ? Quelle forme une pensée doit-elle prendre dans l'espace d'un roman pour être considérée comme « philosophique » ? On ne saurait le dire sans d'abord se donner une définition. Hugo (1907 : 549) estime que son roman est philosophique dans la mesure où il peut servir à *faire penser*⁶ sur le « côté éternel de l'homme ». Pourtant, l'objet d'une pensée n'en détermine pas la nature. Il est possible de penser historiquement un sujet philosophique.

Pour Descombes (1987 : 16), un roman peut se montrer « philosophiquement instructif » à certaines conditions. Certainement, *L'homme qui rit* possède ce que Descombes (1987 : 46) décrit comme une « force philosophique d'imposer un travail intellectuel et moral ». À supposer qu'il y ait quelque chose à penser, il faut encore *lire* ce que le roman offre à penser. Plusieurs lectures sont à notre disposition, explique Descombes (1987 : 9), notamment la « lecture philosophique ».

4. Il s'agit d'une note préalable sur les *Comprachicos*. Voir Victor Hugo (1907 : 549).

5. L'éditeur explique le choix d'Hugo de ne pas utiliser certains fragments : « l'action aurait risqué d'être ralentie » (Hugo, 1907 : 549).

6. « Il n'y a de lecteur que le lecteur pensif. C'est à lui que je dédie mes œuvres » (Hugo, 1907 : 540).

Celle-ci, comme les autres, porte sur ce que le roman peut offrir. Ainsi, l'« analyse romanesque » des thématiques qu'aborde le roman se rapproche de l'analyse philosophique en ceci qu'elle « consiste à traduire une idée exprimée en termes généraux en une idée de roman », tandis que l'analyse philosophique consiste à « remplacer une forme d'expression par une autre, de façon à éclaircir le statut logique des termes employés » (Descombes, 1987 : 292-293).

La différence des lectures possibles se fonde sur une typologie des raisons. La philosophique, contrairement à l'historique qui se fonde sur des « raisons de fait », s'échafaude sur des « raisons philosophiques » (Descombes, 1987 : 9-11). Ces dernières sont de nature logique. Elles ont pour objet l'analyse des conditions présidant à l'emploi signifiant des concepts soumis à l'enquête philosophique, laquelle vise « l'examen des énoncés sous l'aspect de leur construction » (Descombes, 1987 : 32). Dans le contexte de ce travail, il s'agit de se demander sur quoi se règle l'emploi de la notion de *rire de force*, en dégageant, dans l'analyse romanesque qu'en fait Hugo, les éléments qui doivent être soumis à une analyse philosophique, afin d'en éclaircir le statut logique.

Forcément, la lecture philosophique d'un roman implique que ce qui sera trouvé de philosophiquement pertinent dans le roman prendra une forme romanesque :

[l]e romancier, par définition, raconte ce qui se passe entre quelqu'un et quelqu'un d'autre. [...] Tandis que les philosophes traitent du solipisme ou de la *clôture des consciences*, le romancier ne peut s'intéresser qu'au solitaire, à l'individu isolé. S'il présente un personnage solitaire, il fait par-là de l'absence d'autrui un événement dans l'histoire des rapports entre son personnage et les autres. (Descombes, 1987 : 17)

L'expérience romanesque présente l'avantage d'encadrer le langage que nous employons d'ordinaire en vue de parler d'événements dans « un rapport entre des personnages » (Descombes, 1987 : 292). Une lecture philosophique doit alors se concentrer sur les instruments dont le romancier dispose, à commencer par le personnage. *L'homme qui rit* nomme déjà son objet : le personnage qui rit.

Aucune note ni ébauche ne semble laisser croire qu'Hugo cherche à traiter du rire. Dans la courte préface de *L'homme qui rit* (Hugo, 1907), rapportée sans cesse par les commentateur.trice.s, on découvre que « [l]e vrai titre de ce livre serait l'Aristocratie ». Or, il s'agit, pour être plus précis, d'un roman traitant du rapport conflictuel entre aristocratie et monarchie: « [l]'histoire amasse lentement le dossier de tout ce vieux crime qu'on appelle la monarchie. De ce crime l'aristocratie a été tantôt juge, tantôt complice. Complice, elle doit être condamnée. Juge, elle doit être appréciée » (Hugo, 1907 : 542). L'objet du roman dépasse donc la seule thématique de l'aristocratie, elle porte avant tout sur le rapport entre aristocratie et monarchie. Dans quel but, alors, l'auteur choisit-il de traiter de ce rapport ? Une ébauche de préface dévoile qu'Hugo « a voulu révéler des faits monarchiques » (Hugo, 1907 : 541). Qui a déjà lu *L'homme qui rit* ne s'en étonnera pas. La thématique de la monarchie traverse l'entièreté de l'œuvre. Elle en donne même toute la tonalité tragique. Or, que viennent faire des faits historiques sur la monarchie dans le contexte d'un roman philosophique ? Le romancier fait savoir qu'il a voulu de « renseigner la démocratie » au sujet de « ce vieux crime qu'on appelle la monarchie » (Hugo, 1907 : 541-542). Ces faits sont donc subordonnés à l'intention instructive et politique d'Hugo⁷. Son roman serait, avant tout, une mise en garde contre la monarchie, davantage qu'un simple traité sur l'aristocratie.

Quant au rire ? Aucune note ni ébauche n'indiquent que l'auteur a voulu traiter du *rire*, sinon le titre et le contenu du roman. Évidemment, ce n'est pas la lecture que j'en fais du roman qui force sur Hugo la thématique du rire⁸. C'est bien lui qui l'interroge – du moins qui en interroge le sens – et c'est lui qui accouche de cette formule : *rire de force*. Elle délimite l'espace dans lequel l'auteur crée

7. Agnès Spiquel (2014 : s.p.) remarque que s'est opéré un changement notoire entre l'Hugo de *Notre-Dame de Paris* et l'Hugo de *L'homme qui rit*. Le grotesque dans *Notre-Dame de Paris* se présente aux lectrices et lecteurs comme le produit d'une erreur de la nature. Le grotesque de *L'homme qui rit a*, quant à lui, pour origine l'intervention directe du pouvoir politique.

8. Voir l'article de Friedemann (1987), lequel esquisse l'éventail des différents types de rire que met en scène *L'homme qui rit*.

un conflit non résolu (tragique) entre le sujet qui rit et le rire, dans le contexte d'une critique de la monarchie où le rire se présente comme dispositif de répression. Ainsi, est-ce qu'Hugo a voulu traiter du rire ? Il me semble qu'il n'y a qu'à se remémorer le titre de son roman. Il indique ce que les notes et ébauches ont cru bon taire.

2. Hugo, anatomiste de la règle

Bergson définit l'humour comme l'art de susciter le dégoût : « [l']humoriste est [...] un moraliste qui se déguise en savant, quelque chose comme un anatomiste qui ne ferait de la dissection que pour nous dégoûter » (Bergson, 1991 : 98). L'auteur de *L'Homme qui rit* est humoriste dans ce sens. Maxime Prévost admet aussi cette thèse, mais reste silencieux sur les raisons qui le poussent à la tenir pour légitime : « [n]ous tiendrons effectivement pour acquis que *L'homme qui rit* est bien un roman humoristique » (Prévost, 2011 : 75). Plutôt que de considérer qu'une telle thèse va de soi, tentons de donner quelques éléments permettant de dire que ce roman est humoristique.

Suivant de près la définition jean-paulienne de l'humour qui en fait une forme de comique tragique (Jean Paul, 1979), Umberto Eco (1985) affirme que l'*humorisme*⁹ se rapproche du tragique dans la mesure où il expose et remet en cause la règle que le comique se contente de violer. C'est « parce que les règles sont acceptées ne serait-ce qu'inconsciemment que leur violation sans aucune raison devient comique » (Eco, 1985 : 270). L'évènement comique a pour caractéristique de *sonner instantanément faux*, à la manière d'une fausse note – qu'on ne saurait à qui attribuer lorsqu'on se trouve devant un orchestre bien garni. Cette instantanéité s'apparente à un contexte opaque. La règle violée est voilée. Le comique ne la faisant pas explicitement apparaître dans le champ du dicible (Eco, 1985 : 270).

À l'opposé du comique se trouve l'« humorisme », technique employée par l'humoriste (i.e. pesonne qui fait de l'humour). Son rapport avec

9. L'humoriste est celui ou celle qui fait usage d'humorisme.

la règle violée le distingue du comique, puisqu'il « en représenterait la critique, consciente et explicitée » (Eco, 1985 : 273). L'humour consiste donc à tourner en ridicule la règle sur laquelle se construit la possibilité de l'irrégularité. Voici un exemple donné par Eco : « [s]i un exemple de comique était une vieille décrépète qui se fardait comme une jeune fille, l'humorisme nous imposerait aussi de nous demander pourquoi cette vieille agit ainsi » (Eco, 1985 : 272). Eco offre donc un critère pratique de distinction entre comique et humour ; là où le comique se contente de mettre en scène une situation d'irrégularité sans épiloguer sur la règle violée, l'humoriste met en question la règle.

L'humoriste reste donc anatomiste chez Eco, mais il se présente comme un anatomiste de la règle – qui est au fondement de l'effet comique. L'humorisme met donc à l'œuvre une « méfiance (qui nous implique) envers la fragilité du langage » (Eco, 1985 : 274), en révélant la fragilité des règles que nous suivons d'ordinaire en vue d'en faire un emploi signifiant. Ainsi, l'humorisme est une technique consistant à saturer la règle en vue de la rendre saillante pour ensuite en orchestrer la dissolution. C'est peut-être pourquoi Jean Paul (1979 : 132) écrit que « l'humour pour une part rend grave », qu'« il porte bien souvent le masque du tragique, ne serait-ce qu'à la main ».

S'il y a de l'humorisme dans *L'homme qui rit*, il faut chercher là où Hugo dissèque (avec humour) la violence sur laquelle se règle l'ordre de la monarchie. Il faut, pour ainsi dire, *sentir* l'humour d'Hugo. Nulle part ailleurs ne peut-on mieux sentir cet humour à l'œuvre qu'au début de la deuxième partie, lorsqu'Hugo s'exerce à humoriser la rhétorique dans laquelle s'est noyé l'esprit du monarchiste¹⁰. En bon humoriste, il dissèque le principe sur lequel se règle cette rhétorique, sur lequel se fonde et se structure l'esprit monarchiste, afin d'en dévoiler, à rebours, la part grotesque. Gwynplaine est un instrument,

10. Voici un exemple : « S' imagine-t-on la cité menée par les citoyens ? Les citoyens sont un attelage, et l'attelage n'est pas le cocher. Mettre aux voix, c'est jeter aux vents. Voulez-vous faire flotter les états comme les nuées ? [...] Mais pourquoi le peuple est-il ignorant ? parce qu'il faut qu'il le soit. L'ignorance est gardienne de la vertu. [...] Ne pas raisonner, c'est le devoir ; c'est aussi le bonheur. Ces vérités sont incontestables. La société est assise dessus. » (Partie II, Livre I, Section I).

lequel permet à Hugo de saturer et dissoudre la règle de la monarchie : « garder sa place est d'un bon citoyen » (Partie II, Livre I, Section II).

Certains diront qu'« Hugo cherche à condamner le rire dans un ouvrage humoristique » (Prévost, 2011 : 79). Certes, *L'homme qui rit* fait office de table de chirurgie humoristique. Hugo y éventre le rire pour nous renseigner sur la monarchie. Or, à la fin, ce n'est pas le rire qui doit paraître grotesque, mais le pouvoir de la monarchie. Hugo manie Gwynplaine comme l'anatomiste manie son scalpel. Il l'introduit dans notre conception du rire, afin d'en extirper les organes et d'en montrer la fragilité – à plus forte raison la fragilité de l'autorité qu'a sur son propre rire le sujet qui rit. Mais cette fragilité n'a rien de condamnable. Il semble plus justifié de dire qu'Hugo condamne la monarchie, et qu'au passage il dissèque une représentation commune du rire dont l'étroitesse confine à une forme de violence, puisqu'elle évacue la possibilité d'appréhender le rire comme *rire de force*, comme dispositif de domination.

3. À la poursuite du rire (de force)

Je propose que nous concentrions notre attention sur un récit en particulier : celui du rire. Comme le rire de force ne peut être qu'un personnage, Hugo ne peut s'intéresser qu'au sujet forcé de rire, qui porte sur lui le rire de force, le protagoniste : Gwynplaine. Pour saisir le sens du rire de force, il incombe donc de chercher le sens que donne Hugo à ce personnage. Pour ce faire, il nous faut suivre de très près l'action qui lui confère tout son sens : l'ordre du roi. Si on prenait Gwynplaine hors de son contexte (l'ordre du roi), on risquerait de réduire son rire à une espèce de fait divers, à une grimace dont l'intérêt repose sur son caractère obscène et abjecte. On risquerait alors de ne pas savoir dans quel sens Hugo en fait usage dans son roman.

3.1 Gwynplaine

La première partie s'intitule *La mer et la nuit*. Gwynplaine, encore enfant, a été laissé pour mort sur une berge enneigée par des inconnus. Sauvé par Ursus (*ours*), vieux philosophe misanthrope, il trouve chez lui un foyer. Ursus remarque rapidement le visage difforme de Gwynplaine, dont les origines ne seront jamais abordées dans la première partie – à peine effleurées. Cette difformité est sans cause. Comme tout fait divers, elle a quelque chose d'inexplicable sans pourtant ne pas être remarquable. Elle creuse dans le visage de Gwynplaine les ogives d'une charpente connue: le rire. Son visage semble avoir été taillé pour faire rire. Il était un de ces visages « qu'on ne pouvait regarder sans rire » (Partie II, Livre II, Section I):

— Pour l'ennui il n'y a qu'un remède.

— Lequel?

— Gwynplaine

(Partie II, Livre I, Section XII)

La dernière section de la première partie s'intitule *Le Réveil*. Elle rapporte des faits importants, dévoilés par la voix des personnages. L'étrange grimace de Gwynplaine fait réagir Ursus. « Ne ris donc plus! », réclame-t-il à Gwynplaine. « Je ne ris pas », répond Gwynplaine. Ursus revient à la charge, il l'interroge: « Qui t'a fait cela? ». « J'ai toujours été ainsi », dit Gwynplaine. La première partie s'achève au bout des quelques lignes qui suivent ce dialogue. Elles laissent entendre qu'Ursus se doute que la nature ne produit pas un tel visage.

3.2 Les origines politiques du rire

Dans la seconde partie, Hugo nous fait littéralement entrer dans un nouveau monde, celui du politique. Elle s'intitule *Par ordre du roi*, et ce n'est pas par hasard. La lectrice ou le lecteur passe du monde naturel (*la mer et la nuit*) au monde politique (*par ordre du roi*). Qui

dit changement de monde, dit renversement des significations. Le renversement le plus notoire de ce roman est celui par lequel Hugo fait du visage de Gwynplaine celui du plus insidieux des crimes, la monarchie. Ce renversement s'entame par l'événement du rire de Gwynplaine, exposant ce que la première partie avait pour vocation de taire: les origines politiques du rire. Le deuxième livre de la deuxième partie amorce la sortie de l'ordre naturalisé, ordre où la monstruosité tenait encore lieu d'un fait divers – sa cause y était encore brouillée¹¹:

Nous venons de le dire, la nature avait comblé Gwynplaine de ses dons. Mais était-ce la nature?

Ne l'avait-on pas aidée?

Deux yeux pareils à des jours de souffrance, un hiatus pour bouche, une protubérance camuse avec deux trous qui étaient les narines, pour face un écrasement, et tout cela ayant pour résultante le rire, il est certain que la nature ne produit pas toute seule de tels chefs-d'œuvre.

(Partie II, Livre II, Section I)

Le *réveil* n'est possible qu'au prix d'une interrogation. Le narrateur demande: un tel chef-d'œuvre peut-il être celui de la *nature*? Dans sa réponse, Hugo dévoile la dette du réveil:

Selon toute apparence, d'industriels manieurs d'enfants avaient travaillé cette figure. Il semblait évident qu'une science mystérieuse, probablement occulte, qui était à la chirurgie ce que l'alchimie est à la chimie, avait ciselé cette chair, à coup sûr dans le très bas âge, et créé, avec préméditation, ce visage. Cette science, habile aux sections, aux obtusions et aux ligatures, avait fendu la bouche, débridé les lèvres, dénudé les gencives, distendu les oreilles, décloisonné les cartilages, désordonné les sourcils et les joues, élargi le muscle zygomatique, estompé les coutures et les cicatrices, ramené la peau sur les lésions, tout en maintenant la face à l'état béant, et de cette sculpture puisante et profonde était sorti ce masque, Gwynplaine.

11. Au sujet de la cause brouillée, voir Barthes (1964).

On ne naît pas ainsi.

(Partie II, Livre II, Section I)

On ne naît pas ainsi : la phrase prend des airs de prescription. Comme si elle venait justifier l'excès de grotesquerie – relativement crue – dont fait preuve l'auteur. Elle le justifie parce que le renversement qu'elle opère force la rencontre entre le lectorat et la violence de la monarchie. Le rire de Gwynplaine n'est pas une simple fatalité intelligible. Il a une cause, et c'est sur celle-ci que prend forme la *vraie* grotesquerie¹².

Du rire, Hugo semble ne retenir ici que l'extrême laideur, si nous ne nous en tenons qu'au rire lui-même. Or, Hugo cherche à montrer une autre laideur en exposant celle du rire de Gwynplaine. Hugo, on le sait, est sous l'autorité d'une intention particulière : renseigner sur les faits monarchiques. Le rire de Gwynplaine n'a d'autre dessein que celui d'une critique de la monarchie. C'est l'ordre monarchique et sa grotesquerie qu'il met en scène dans et/ou par la laideur du rire. L'abjection sur le visage de Gwynplaine représente la monstruosité de la monarchie. Une lecture sérieuse du roman doit donc déplacer l'attribution de cette abjection au crime qu'est la monarchie et ce « *vieux droit royal de mutilation* » (Hugo, 1907 : 543).

Prise en elle-même, la laideur de Gwynplaine n'en resterait qu'à un grotesque de *sur-face*. Pourtant, la grotesquerie qui s'est installée sur le visage de Gwynplaine n'est encore là qu'à titre d'œuvre. Certes, l'abjection qu'il suscite produit du rire, mais cette abjection ne lui appartient que pour autant qu'elle s'affiche sur *son* corps. Faut-il voir que cette abjection n'est que la préface d'une accusation, et le sens de cette accusation procède d'un geste qui établit la violence de la disjonction de deux contraires : nature / politique. Gwynplaine n'y est pour rien. Il ne rit pas. La nature n'y est pour rien. Gwynplaine n'est pas né ainsi. C'est la monarchie qui est à blâmer. L'affaire est politique. C'est pourquoi *L'homme qui rit* n'a vraisemblablement

12. On pourrait avoir l'impression qu'Hugo expose et comprend l'alibi des esprits qui préfèrent s'éterniser dans le sommeil, où la nature paraît être cause de tout. Le réveil a sa part d'*ultraviolence*, de crudité.

pas pour ambition de jeter le rire dans l'inertie la plus totale et lui réserver la fonction d'un simple dispositif comique. Au contraire, Hugo s'acharne plutôt à régler le sens du rire sur une cause de nature politique : l'ordre du roi. De là le sens qu'il y a à ne pas s'en tenir au rire tout court, et parler, comme le fait Hugo, de *rire de force*.

Le grotesque dont traite ce roman n'est donc pas celui qui s'affiche sur le visage de Gwynplaine. Il est, peut-on dire, plus *profond*. C'est que ce visage a la fonction de nous renseigner sur la grotesquerie de sa propre origine, la monarchie. L'énigme du rire ne peut donc se résoudre que dans la découverte de l'artiste qui se trouve derrière cette mutilation. « Ce rire qui est sur mon front, c'est un roi qui l'y a mis », dira Gwynplaine (Partie II, Livre VIII, Section VII). Sur cette phrase repose toute l'affaire du roman : elle permet de déterrer le *grotesque profond* qui, pour une bonne compréhension, doit s'hérisser devant le *grotesque de sur-face*. C'est de ce *grotesque profond* que traite Hugo, celui de la monarchie.

Ainsi, Hugo laisse croire qu'il soit possible d'attribuer le caractère grotesque de ce chef-d'œuvre à celui qui l'a commandé : le roi. Or, il reste encore à établir le sens de cette responsabilité. Comment l'établir si les mains du roi n'ont jamais touché le visage de Gwynplaine ? Cette responsabilité n'a de sens que pour autant que nous acceptions qu'il en soit ainsi en dépit du fait que les mains du roi n'aient jamais été impliquées, à aucun moment, lors de l'événement où se produit la mutilation. Pour attribuer à la monarchie le caractère *grotesque* que tente de mettre en lumière *L'homme qui rit*, ce passage est important, voire fondamental. Il est fondamental pour que nous puissions saisir comment la grotesquerie peut être jetée sur la monarchie, dont le personnage du roi est le symbole. Il nous incombe de lui accorder la capacité de *faire faire* par autrui ce qu'il désire.

3.3 Opération causative sur l'ordre du roi

Je me permets une courte digression ici, puisqu'il me semble important de montrer comment le visage de Gwynplaine n'est que le scalpel d'Hugo, dont la pointe cherche à diriger notre regard vers la

vraie grotesquerie. Dans *Complément de sujet*, Vincent Descombes (2004: 90-97) montre qu'il est possible de procéder à une analyse des « degrés de l'agir¹³ ». L'usage du verbe auxiliaire causatif *faire* appliqué au verbe narratif *mutiler* permet de dire en des termes plus clairs ce que les paroles de Gwynplaine énoncent. C'est que l'action menée par le chirurgien est en fait l'action de quelqu'un d'autre, celle du roi. Sur une *échelle des degrés de l'agir*, l'action du roi (*faire faire* la chirurgie) est supérieure, dira-t-on, que celle du chirurgien (*faire la chirurgie*) (Descombes, 2004: 92). La voix causative nous apprend et nous permet d'exprimer clairement que « l'activité d'un agent », le chirurgien en l'occurrence, n'est « pas exclusivement son opération, mais qu'elle [peut être] en même temps celle d'un autre agent », celle du roi (Descombes, 2004: 92). Autrement dit, le roi *fait* mutiler Gwynplaine *par* l'intervention d'un autre agent.

Or, le sens du crime royal, tel que nous le livre *L'homme qui rit*, n'est pas encore complet si on comprend seulement ce crime comme le fait d'avoir commandé cette mutilation. Il faut encore aller plus loin. Cette commande participe d'un acte qui surpasse la seule mutilation, puisque celle-ci consiste précisément à sculpter sur le visage de Gwynplaine un « masque de rire ». Il faut encore se demander pourquoi ?

Faire faire mutiler Gwynplaine par autrui n'est pas là la traduction de toute l'affaire. Nous devons aussi entendre qu'il s'agit de mettre en place, sur la scène que dessine le visage de Gwynplaine, la possibilité de *faire rire* éternellement Gwynplaine en vue de *faire rire autrui de* Gwynplaine. Il s'agissait de le rendre éternellement risible. Toute la vision que le roman pose sur le rire de force tient sur la légitimité de cette expression : *faire faire Gwynplaine rire de lui-même* – c'est-à-dire faire en sorte que Gwynplaine fasse rire de lui par lui-même, malgré lui. La vraie puissance morbide de la monarchie, telle qu'elle apparaît dans sa forme littéraire, est bien celle-ci : *faire faire Gwynplaine rire de lui-même*.

13. Voir aussi Descombes (1995: 103-171).

En formulant ainsi le principe sur lequel se construit l'usage hugolien du rire dans *L'homme qui rit*, on peut en débrouiller un propos : le sujet qui rit n'est pas l'agent de son propre rire quand bien même le rire se manifeste sur son propre corps. Par les voix d'une opération causative, le sens de la visée de l'ordre du roi permet de dévoiler ce sur quoi se fonde l'usage de l'expression « rire de force » par Hugo : l'anéantissement de la souveraineté que détient sur son propre rire le sujet qui rit. Gwynplaine représente cette déchéance de souveraineté.

3.4 L'aristocratie, juge de la monarchie

Si le crime est politique, il ne peut se comprendre instantanément. Il ne peut être défini ainsi qu'à la condition qu'on en expose ce qui lui donne son sens. Pourquoi le roi ordonne-t-il qu'on mette sur le visage de Gwynplaine un masque de rire ? Des raisons doivent être formulées. Celles-ci sont révélées dans le récit du lord Linneaus Clancharlie. Je propose de l'aborder brièvement. Il est d'ailleurs étonnant que la critique passe souvent sous silence (ou fasse peu de cas) du personnage de Linnaeus Clancharlie. Ce personnage est loin d'être un petit débris romanesque à jeter sur le banc de l'anecdotique. Revenons sur quelques mots d'Hugo déjà citées plus haut (1907 : 542) : « [l]'histoire amasse lentement le dossier de tout ce vieux crime qu'on appelle la monarchie. De ce crime l'aristocratie a été tantôt juge, tantôt complice. Complice, elle doit être condamnée. Juge, elle doit être appréciée. » Linnaeus Clancharlie incarne précisément cette aristocratie qui se fait juge de la monarchie. Le sens à donner à l'ordre du roi ne s'épuise pas dans la définition du crime qu'Hugo (1907 : 543) nomme ce « vieux *droit royal de mutilation* ». Puisque cela ne dit encore rien de l'usage de ce droit, de ce que cet ordre vient faire dans le roman. Il nous faut encore dévoiler le motif de ce crime.

3.5 Humorisme contre monarchie

L'humorisme d'Hugo s'entend. Il se sent. Il se vit. Il ne se lit pas, mais se ressent à la lecture : « On règne pour lui. [...] Le peuple donne son sang et son argent, moyennant quoi on le mène. Vouloir se conduire

lui-même, quelle idée bizarre ! » (Partie II, Livre I, Section III). Que le narrateur devienne lui-même monarchiste, cela ne doit pas nous laisser croire qu'Hugo n'en façonne pas la voix. La présence d'Hugo se sent à l'humour qu'il met au travail. En exagérant les traits rhétoriques du monarchiste, Hugo dévoile non seulement l'insignifiance mais la violence dont il fait preuve. Injecter de l'humour lui permet au même moment de s'encanailler avec l'esprit monarchiste tout en conservant une certaine distance¹⁴. L'humorisme d'Hugo est donc présent lorsque le narrateur pose un regard narquois sur l'esprit républicain, dont lord Linnaeus Clancharlie est le symbole¹⁵.

Tout répugné qu'il était par le retour de la monarchie, Linnaeus Clancharlie préférerait être destitué de son statut d'aristocrate plutôt que de servir une monarchie sur le retour. Aux yeux des monarchistes, il est excessif et risible: « [i]l avait quitté son camp, l'aristocratie, pour aller au camp opposé, le peuple » (Partie II, Livre I, Section I). Ce n'est pas pour rien si Hugo s'étend sur le cas de ce lord défroqué, puisqu'on y retrouve ici un élément essentiel. Gwynplaine est le fils de Linnaeus Clancharlie, représentation de cette aristocratie dont Hugo (1907: 542) dit qu'elle doit être appréciée. Se faisant *juge de la monarchie*, l'aristocratie incarne une irrégularité insoutenable. Linnaeus Clancharlie en est la représentation, lorsqu'il viole la règle d'or de la monarchie, celle qui en justifie l'ordre: « garder sa place est d'un bon citoyen » (Partie II, Livre I, Section II).

14. Je n'ai pas assez d'espace ici pour dévoiler les preuves textuelles. Voir Partie II, Livre I, Section III.

15. Le monarchiste voit dans le régime républicain quelque chose de risible, puisqu'on y célèbre « de grands mots », comme « Droit, Liberté, Progrès ». Dans la république de Cromwell, « [i]l n'y avait plus rien de sacré; la parole était libre, la presse était libre; on disait en pleine rue ce qu'on voulait; on imprimait sans contrôle ni censure ce qu'on voulait; l'équilibre des trônes avait été rompu; tout l'ordre monarchique européen, dont les Stuarts faisaient partie, avait été bouleversé... Enfin, on était sorti de cet odieux régime, et l'Angleterre avait son pardon. » (Partie II, Livre I, Section III)

3.6 Gwynplaine l'antithèse

Dans ce passage où il aborde le récit du lord, Hugo fait travailler son humourisme, prenant soin de disséquer la règle « garder sa place est d'un bon citoyen », laquelle une fois violée fait glousser l'esprit colonisé par la culture monarchiste. Cela lui permet de confectionner l'intention de l'ordre du roi. C'est cette violation de la règle qui expose les arcanes du crime « le plus odieux de tous ceux que la royauté a commis à l'homme [...] pour les besoins de la politique et la satisfaction des maîtres » (Hugo, 1907 : 543). L'ordre du roi se fonde sur le résidu d'un désir : sécuriser cette règle sans laquelle l'ordre monarchique ne saurait exister¹⁶.

Le récit de Lord Linnaeus a une fonction. Il permet à Hugo d'exposer cette (violation de la) règle. Exposant la règle, Hugo entame le dénouement de l'énigme qu'il a jetée sur le visage de Gwynplaine. L'origine de ce rire peut se réduire à une intention, dont le contenu peut être énoncé comme suit : sécuriser l'ordre monarchiste. Dans *L'homme qui rit*, le moyen pour sécuriser cet ordre c'est la *mutilation*. L'ordre du roi – activation du droit royal de mutilation – n'est autre que la mise en forme d'un dispositif d'autoconservation qui a pour but de réduire à l'inaction certaines formes de vie¹⁷, celles-là mêmes qui menacent de mettre en péril l'ordre de la monarchie. Hugo ne s'en tient donc pas qu'à l'exposition comique de la bêtise dont fait preuve l'esprit monarchiste. Il la dissèque pour en dégager la règle.

Sous le signe de la monarchie, il faut souscrire à l'impératif de rester dans sa *caste*, de garder sa place : aristocratie ou peuple, mais pas les deux. Ce que fait Hugo du personnage de Gwynplaine, fils d'une aristocratie renégate, ce n'est pas de le rendre risible, ou abject. Plutôt, il en façonne minutieusement les traits, de sorte qu'il puisse en faire surgir l'antithèse de la règle monarchiste. Le personnage de Gwynplaine est

16. Il serait trop long de rendre explicite tous les détails ainsi que les preuves textuelles qui constituent les éléments à partir desquels je reconstruis ce désir. Je vous invite à lire le premier livre de la deuxième partie.

17. Se référer à la discussion que met en place Vincent Descombes (1989 : 162-162) dans le cadre d'une critique de la pensée politique moderne sur cette idée de « hiérarchisation du monde ».

cette antithèse, à la fois peuple et aristocratie (juge de la monarchie). Voilà pourquoi la monarchie doit en faire un tabou (au sens anthropologique) puisqu'il en désacralise le règle: garder sa place.

À la section *Solidité des choses fragiles*, on apprend que Gwynplaine « est lord Fermain Clancharlie, fils légitime unique de Lord Linnaeus Clancharlie », « l'hériter des biens et titres de son père » ; c'est « pourquoi il a été vendu, mutilé, défiguré et disparu par la volonté de sa très gracieuse majesté » (Partie II, Livre V, Section I). Gwynplaine a été destiné à être « mutilé et défiguré par un flamand de Flandre nommé Hardquanonne », à être transformé en un « masque de rire, *Masca ridens* », en se faisant appliquer « sur la face un rire éternel » (Partie II, Livre V, Section I). Par cette intervention, Gwynplaine perd la souveraineté sur son propre rire. Or, c'est aussi celle du rire qu'il suscite chez les autres qui est mise en jeu par le même geste. Gwynplaine est destiné à être objet éternellement risible. Le masque de rire, c'est ce qui vient masquer l'antithèse de la monarchie. Le masque – le rire de force autrement dit – *fait rire* de cette antithèse et, par-là, constitue celui ou celle qui le porte en tabou. Mais ce masque, ce n'est pas seulement celui que Gwynplaine porte au visage. Ce n'est pas seulement Gwynplaine qui est forcé de rire, mais quiconque le regarde (à quelques exceptions près). En déposant un masque de rire sur Gwynplaine, le roi s'assure de forcer autrui à le porter aussi – il y a dédoublement du masque de rire. Ainsi, la dissolution de l'antithèse qu'il représente ne peut s'orchestrer complètement que *dans* le rire que son visage *force* aussi sur autrui. De là s'achève le tabou, réduisant Gwynplaine à une seule fonction: être risible aux yeux de tou.te.s.

3.7 Le rire de force ou lorsque le dehors ne dépend plus du dedans

« C'est en riant que Gwynplaine faisait rire. Et pourtant il ne riait pas » (Partie II, Livre II, Section I). Ce « rire automatique » contraint alors Gwynplaine à ne plus pouvoir paraître mécontent et à faire rire de lui. Le *rire de force* fait en sorte que « [l]e dehors ne dépendait pas

du dedans»¹⁸; «[s]a face riait, sa pensée non» (Partie II, Livre II, Section I). Cette césure entre dehors et dedans est précisément ce qui définit la de notion de *rire de force* et qui réfère à cette déchéance de l'autorité qu'a le sujet qui rit sur son propre rire. Quoique Gwynplaine aurait voulu, pensé ou ressenti, son visage riait et faisait rire. Or, ce rire est celui du genre humain: «[...] ce qu'on m'a fait, on l'a fait au genre humain» explique Gwynplaine (Partie II, Livre VIII, Section VII). Hugo (1907: 542) cherche à montrer comment, sous la tutelle du pouvoir monarchique, «tout finit par être monstre¹⁹». Le rire de force, c'est le visage de ce monstre.

Nous savons que la monarchie a besoin de monstres. La royauté à elle seule ne peut rien²⁰. Le bon citoyen, dans l'idiome monarchiste, est celui ou celle qui, tout en gardant sa place, se fait monstre pour la monarchie en riant de Gwynplaine le réduisant ainsi à l'état de tabou afin de maintenir la distinction «aristocratie / peuple». Si le *rire de force* a une fonction politique, celle-ci ne peut être achevée que si tout le monde porte le masque de rire. Il faut que tous soient monstres devant l'irrégularité: chacun doit tenir et veiller, par l'intervention du rire que force la règle monarchique (*rire de force*), à ce que chacun garde sa place. C'est aussi que le rire peut assassiner: «les exécutions ne se font pas sur des échafauds», «[l]e rire [...] fait quelquefois tout ce qu'il peut pour assassiner» (Hugo, 1907: 542). Ce qui est assassiné dans *L'homme qui rit* c'est la révolution que représente Gwynplaine, incarnant la possibilité de ruiner la distinction «aristocratie / peuple» au fondement du régime monarchique. Cet assassinat procède de la dépossession du pouvoir de la parole chez Gwynplaine, à savoir sa capacité à désacraliser la règle de la monarchie. Cette dépossession

18. C'est pourquoi Dea, aveugle, était la seule capable de voir de la joliesse dans le personnage de Gwynplaine (voir Partie II, Livre II, Sections II et III).

19. La Duchesse Josiane s'adressant à Gwynplaine, dira que «[l]e monstre que tu es dehors, je le suis à l'intérieur» (Partie II, Livre VII, Section IV). Cette duchesse est la fille du roi qui a fait mutiler Gwynplaine.

20. C'est d'ailleurs l'idée exposée par Étienne de la Boétie dans *De la servitude volontaire*, un ouvrage écrit près de trois siècles avant la parution de *L'homme qui rit*.

procède quant à elle du fait que Gwynplaine est destiné à ne jamais pouvoir trouver un auditoire sérieux.²¹

4. « Rire »

4.1 Du romanesque à la philosophie

Gwynplaine n'est, dans l'espace de ce roman, qu'un alibi, celui d'une explication. Cette explication est celle de la violence de la monarchie, celle qui a pour fonction de sécuriser la vitalité ou l'effectivité d'un principe sans lequel l'ordre monarchique s'effondrerait: « garder sa place ». Pour des raisons stylistiques propres au roman, cette explication se confond avec le personnage de Gwynplaine dont elle doit expliciter le contenu afin de parachever une critique de la monarchie. Gwynplaine est le signe du genre humain mutilé, modelé de telle sorte que cette forme d'humanité portera en elle (ceux et celles qui rient de Gwynplaine) ou sur elle (Gwynplaine) les mécanismes de défense de la monarchie: le *rire de force*.

Le *rire de force*, du moins tel qu'il est employé par Hugo comme une analogie, est le signe d'un pouvoir en mesure de coloniser le nerf facial et d'innervier les muscles responsables de modeler le visage humain de telle sorte qu'il prendra (de force) les traits reconnaissables de l'hilarité. *L'homme qui rit* est philosophiquement instructif puisqu'il permet d'interroger le sens de la souveraineté du sujet qui rit, attendu que l'absence de l'autorité qu'a sur son propre rire le sujet qui rit semble être un élément essentiel au concept de *rire de force*.

21. Fermain Clancharlie, aristocrate et lord investi du droit de parole à la chambre des lords, porte les mots de Gwynplaine, ceux de la souffrance du peuple. Gwynplaine est « celui qui vient des profondeurs », il est celui qui a grandi dans la pauvreté et qui a bu la honte. (Partie II, Livre VIII, Section VII). Sa « protestation tragique » est celle des révolutions qui se préparent sous la monarchie (Hugo, 1907: 542-543). Hugo parle ici, bien entendu, des révolutions française et anglaise. Gwynplaine, tout comme ces révolutions, est le signe « d'un procès de l'avenir contre le passé » (Hugo, 1907: 542).

Or, faut-il comprendre que celle-ci puisse être arrachée ? En quel sens cela peut-il être possible ? S'il est possible d'arracher cette autorité, c'est que celle-ci doit vraisemblablement au préalable pouvoir être exercée par le sujet. Comment peut-on parler de manière sensée de cette autorité ?

4.2 L'autorité de la première personne

Nous pourrions dire qu'il y a toute une gamme d'expressions qui font intervenir le concept du rire. Prenons l'exemple où nous dirions que nous rions *de* quelque chose. Dans ce cas, le rire est par définition de nature transitive. Notre rire a un objet : je ris *de* Gwynplaine. Autrement, il existe aussi des usages intransitifs du verbe (sans objet). On en prendra pour preuve ce que la psychologie nomme le « rire pathologique²² ». Le rire pathologique n'a pas d'objet mais une cause : je ris *parce que* mon système nerveux me force à rire. On peut aussi penser au rire causé par des chatouillements : je ris *parce que* je suis chatouillé. Nous avons de bonnes raisons de différencier différents types de rire, en fondant notre discernement, par exemple, sur les catégories « rire transitif » (avec objet) et « rire intransitif » (sans objet). On fait généralement la différence entre peur et anxiété en mobilisant les mêmes catégories²³. Or, quelles catégories doit-on mobiliser pour poser la question de l'autorité du sujet qui rit sur son propre rire ? D'où nous viendrait l'idée de parler de cette autorité ? Est-ce parce que nous corroborons l'idée selon laquelle le sujet qui rit a la possibilité d'être l'agent de son propre rire ? C'est ce que semble laisser entendre Hugo dans *L'homme qui rit*. Une telle interrogation exige qu'on aborde le rire à partir de la catégorie d'action.

22. Voir, par exemple, A. M. Rod et T. E. Ford (2018 : 173-204).

23. Les émotions « ont un comportement expressif caractéristique (expression du visage). [...] Parmi les émotions, on pourrait distinguer entre celles qui sont orientées et celles qui ne le sont pas. La peur *devant* quelque chose, la joie *au sujet de* quelque chose. Ce quelque chose est l'objet, non la cause de l'émotion. Le jeu de langage "j'ai peur" contient déjà l'objet. On pourrait nommer l'angoisse une crainte non-orientée, dans la mesure où les façons dont elle s'extériorise sont apparentées à celles de la crainte. [...] (Remarque grammaticale) » (Wittgenstein, 1994 : §148).

Il nous arrive tous et toutes, en français du moins, d'employer l'expression « rire de ». Si nous cherchions à aborder cette expression d'un point de vue syntaxique, on se rendra compte que le verbe rire tombe sous la catégorie des verbes d'action. D'un point de vue syntaxique, on traitera l'expression « je ris » comme si « je » est l'agent de l'action rendue par le verbe rire, conjugué à la première personne du singulier. Logiquement, on confèrera à ce « je » une certaine autorité sur son propre rire, puisque c'est bien le sujet qui rit qui *agit* son propre rire. Autrement dit, si le rire est une action, on devrait pouvoir attribuer au sujet qui rit, indiqué par le pronom « je » dans le contexte de la formule « je ris », l'autorité qui caractérise d'ordinaire le statut d'agent.

La philosophie de l'action (Anscombe, 1958 2002 ; Descombes, 1995 ; Wittgenstein, 2004) a bien montré comment agir, c'est agir *intentionnellement*. Dire que nous assistons à une action, c'est être en mesure de dire qu'elle a été faite par « exprès » (Descombes, 1995 : 148). D'un point de vue pratique et non plus syntaxique, est-il possible de savoir ce qu'on veut signifier lorsqu'on dit qu'un sujet peut intentionnellement se commander à lui-même d'agir son propre rire, car c'est bien ce dont il s'agit lorsqu'on parle de l'autorité qu'a le sujet qui rit sur son propre rire ? Il faudra en revanche écarter toute réponse cherchant à mettre en scène un individu *mimant* le rire, sans quoi il ne s'agirait plus de *rire*, mais de *mimer le rire* : deux actions différentes²⁴.

4.3 L'expression d'une émotion

D'un point de vue psychologique, il apparaît que *Je ris* comme *je pleure*, et donc pas comme *je bois du thé* ; rire et pleurer sont des verbes qui se définissent comme les expressions de certaines émotions (Rod et Ford, 2018). Pleurer, on le sait, exprime (généralement) de la tristesse, tandis que le rire exprime quelque chose qui se rapproche de la gaieté ou de la joie (*mirth*) en situation d'amusante incongruité (*playful incongruity*) (Rod et Ford, 2018 : 176). Le rire serait

24. C'est pourquoi le rire de Gwynplaine ne nous est d'aucune aide. Après tout, le roi mime le rire avec le visage de Gwynplaine – pour *faire rire* de lui.

alors l'expression d'une variation particulière sur un même thème, la joie. Qu'est-ce que cela nous dit du verbe rire ?

La philosophie de la psychologie qu'a élaborée Wittgenstein (1989: §836) se fonde sur l'élucidation des usages que nous faisons des verbes qui appartiennent à la catégorie « verbes psychologiques », incluant des verbes comme « *sentir, croire, désirer, avoir l'intention de, imaginer* », tout en excluant certains verbes qui d'ordinaire « servent à décrire la *psychologie* de quelqu'un » (Descombes, 2004: 191). Ces verbes présentent une asymétrie épistémologique. Wittgenstein (1989: §836) explique que « [l]eur caractéristique est le fait que leur troisième personne est exprimée sur le fondement d'observation, mais non la première ». Le sens du verbe ne change pas lorsqu'il passe de la première personne à la troisième (Descombes, 2004, 192). Or, ce passage en altère la grammaire, puisque « [l]es règles fixant les possibilités d'emploi ne sont pas les mêmes [...] dans un contexte épistémologique » (Descombes, 2004, 192). Wittgenstein (1994: §177) explique qu'un état émotionnel ne peut figurer dans la catégorie des objets observables: « [*j*]e suis dans un état de crainte [...] cette information ne repose pas sur une observation ». Pour autant que rire signifie *je suis sans un état particulier de joie*, l'usage signifiant de l'expression « Je ris » ne se fonde pas sur une observation, alors que l'usage de l'expression « il rit » dépend d'une observation. « Je ris » n'a de sens que si par-là nous comprenons l'expression comme suit: « je ressens une forme de joie » ou « je suis dans un état de joie ». « Il rit » n'a de sens que si l'expression veut dire ou permet de penser que « j'observe effectivement les signes de l'hilarité sur le corps d'autrui et j'en déduis qu'il rit ».

Le verbe rire, pris comme l'expression d'une émotion vécue ou d'un état émotionnel (une forme de joie), est psychologique au sens que donne Wittgenstein à cette appellation. Le rire, pris comme l'expression d'une joie singulière *personnifiée*, pour le dire comme Wittgenstein (2004: §570), l'état de joie qu'il exprime. L'autorité du sujet qui rit peut s'exprimer ici par le fait qu'il est le seul à ressentir la joie qu'exprime son rire. Ce n'est certainement pas de cette autorité qu'il est question dans le concept de *rire de force*. Celui-ci fait plutôt référence à l'autorité d'un sujet capable d'*agir* son propre rire. Il doit

pouvoir en avoir l'intention, sans quoi il serait insensé de parler d'action et, par extension, de cette autorité à laquelle on s'intéresse.

L'expression « *j'ai l'intention de* », nous dit Wittgenstein (2001 : 79), « [...] n'est pas l'expression d'un vécu », « dire qu'une action est volontaire, ce n'est pas la même chose que d'exprimer une [...] émotion²⁵ ». L'usage de l'expression « rire de » ne semble pas compatible avec une forme de description qui ferait intervenir le sujet qui rit comme un acteur. Du moins cela n'a de sens que si on suppose l'intervention d'une action intermédiaire, soit l'action consistant à *se faire rire soi-même*²⁶. Vouloir rire, avoir l'intention de rire, exige nécessairement que surgisse l'émotion qu'exprime le rire pour qu'il y ait réussite. Suis-je en mesure de vouloir ressentir la joie, celle que personnifie mon rire ? Certainement. Dans ce sens, « je ris » voudrait dire « ceci est pour moi risible ». Autement dit, le rire exprime le fait qu'un objet soit, pour moi, risible. Cela dit, peut-on parler d'action lorsque nous faisons usage du verbe « rire » autrement que pour signifier « se moquer de » ou « tourner en dérision » ? Inversement, suis-je en mesure de provoquer mon propre rire directement, à savoir sans l'intervention d'une action intermédiaire qui consisterait à m'exposer à un objet risible ? Il semblerait que non si on conçoit le verbe rire dans son sens psychologique, à savoir dans le sens stricte de l'expression immédiate d'un état émotionnel.

25. Nous devons remettre en question des expressions telles que « le rire comme volonté », ou comme « acte de consentement » (Prévost, 2011).

26. Comme le fait remarquer Philippe de Lara (2005 : 141), chez Wittgenstein « l'émotion suppose un contenu : des raisons, des motifs inscrits dans une histoire », elle suppose donc une « structure intentionnelle ». L'émotion a une histoire ; l'émotion dont le rire est l'expression a la sienne. C'est là un des enseignements de *L'homme qui rit* : on ne peut saisir le rire de Gwynplaine sans faire intervenir, dans le récit de son rire, des intentions. Mais n'oublions pas que « [l]es personnes manifestent dans leur conduite un esprit, mais le contenu de ce qu'elles manifestent est, pour une bonne part, impersonnel » (Descombes, 1996 : 14-15). La structure intentionnelle qui relève du contenu est donc pour une bonne part impersonnelle. Dans *L'homme qui rit*, l'histoire du rire de Gwynplaine dépasse largement le personnage.

Une remarque de Wittgenstein sur le lien entre volonté et émotion permet de montrer qu'il est insensé de penser qu'une émotion puisse être une action :

[c]ertains verbes psychologiques ont un impératif – *Imagine!*, *Pense*, *Calcule avec ta tête!*. On pourrait également dire : il s'agit d'un actif si l'on peut prendre la décision d'exécuter l'action. Ainsi peut-on décider de regarder ou d'écouter, mais non de voir ou d'entendre. Je peux trouver le moyen de faire certaines choses ; mais ce n'est pas là faire volontairement les choses en question. Si je menaçais von Wright avec un couteau, il lèverait le poing et je pourrais de la sorte trouver un moyen d'avoir peur de lui, mais ce ne serait pas pour autant une peur volontaire. (Wittgenstein, 2001 : 96)

Je peux certainement vouloir avoir peur, et pour ce faire aller voir un film d'épouvante (ou menacer von Wright avec un couteau). De la même façon, je peux vouloir ressentir cette joie qui me fait rire, et pour ce faire aller voir un spectacle d'humour (ou menacer von Wright avec un couteau, car il se peut que la scène s'avère comique).

4.4 Nous rions comme les portes s'ouvrent

D'un point de vue grammatical, nous rions comme les portes s'ouvrent. C'est-à-dire que l'expression *je ris* fonctionne comme l'expression *la porte s'ouvre*. Ces deux expressions sont construites sur ce que le linguiste nomme la logique de la voix récessive²⁷. Elles exposent ce qui arrive sans que soit glissé ou intégré explicitement, dans l'énoncé, l'agent de l'action. Or, *je ris* parce que quelque chose me fait rire, tout comme la porte s'ouvre parce que quelque chose l'a fait s'ouvrir. Je ne peux être considéré comme un agent que si *je me (suis) fais rire de*. L'expression *Je ris* ne peut être entendue comme une action que si on la suppose être construite sur le mode récessif, lequel supprime la place de l'agent qui *fait rire*. Il y a deux sujets sur la scène de l'autorité du sujet qui rit, mais un seul agent : le sujet qui subit le rire et le sujet qui se fait rire. Rien ne nous empêche de dire qu'il s'agit

27. Pour comprendre l'emploi du terme récessif en détails, voir Descombes (1995 : 144-145).

d'une même personne, pour autant qu'on y voit là deux événements séparés: 1) *je me fais rire*; 2) *je ris*. Il faut ouvrir la voix récessive (*je ris de*) par une opération causative (*je me fais rire de*) pour voir que la même personne tantôt agit (1), tantôt subit (2). L'autorité du sujet qui rit ne peut pas être comprise de manière directe, mais seulement indirectement. Pour ce faire, il faut faire une analyse causative et retrouver par cette opération l'agent de l'action qui est le *je* dans *je me fais rire en m'exposant à ce qui m'est risible* – on non pas celui de *je ris*.

L'autorité du sujet qui rit ne peut alors être comprise en termes d'action que si on lui reconnaît la capacité de *se faire rire par lui-même*, par ses propres moyens, dont la bonne expression est « je me fais rire » - attendu que cela implique une action intermédiaire consiste à m'exposer à ce qui m'est risible. Certainement, il semble qu'Hugo n'a pas cherché à traiter de cette autorité. Le *rire de force* ne peut pas vouloir dire que le pouvoir empêche quiconque qui en aurait envie de se procurer, par un moyen ou un autre, un moment d'hilarité. Personne n'est obligé d'aller rire du visage de Gwynplaine. En revanche, tous et toutes (à quelques exceptions près), une fois exposé.e.s au sourire abjecte de Gwynplaine sombrent dans l'hilarité. Il n'est donc pas certain que la notion de *rire de force* signifie qu'on ait perdu la capacité à *se faire rire soi-même* si cela veut dire s'exposer volontairement à ce qui m'est risible. Elle indique plutôt qu'il soit possible que le rire soit forcé par un agent extérieur, agent capable de *disposer le sujet qui rit à rire de* quelque chose de précis: en l'occurrence Gwynplaine.

L'homme qui rit arrache l'autorité du sujet qui rit par la mise en place d'une mutilation qui a pour fonction de rendre éternellement risible Gwynplaine. Comme cela a été dit, il s'agissait d'une double intervention: *faire faire rire de moi-même* (Gwynplaine) et *me faire rire de* (les sujets du roi riant systématiquement de Gwynplaine). À la fin, il s'agit de faire de Gwynplaine un objet risible. Ce pouvoir de la monarchie doit donc s'expliquer en termes capacitaires, à savoir par sa capacité à jeter du risible sur le signe d'une menace: Gwynplaine. Le roman nous explique le sens de cette capacité par le biais d'une métaphore, celle de la mutilation. Hugo clôt, en quelque sorte, le sens du *rire de force* sur une image: un visage mutilé par le pouvoir, rendu risible. Or, il s'agit autant du rire sculpté par le pouvoir dans

le visage de Gwynplaine que celui, tout aussi sculpté par le pouvoir, des individus qui en rient. Pour Hugo, l'humanité qui rit de force est une humanité mutilée. Qu'un individu arbore un rire mutilé par le pouvoir ou pour avoir trouvé risible l'individu ainsi mutilé par le pouvoir, cela ne change rien à l'affaire. Dans les deux cas, il portera au visage les mutilations du pouvoir. Il se fera monstre, non pas parce que le rire est chez Hugo quelque chose de grotesque, mais parce que son visage portera les traits grotesques du pouvoir. La mutilation, chez Hugo, est une métaphore dont la vocation critique dépasse largement le seul protagoniste. Elle s'applique à tout individu dont le rire participera à masquer tout signe susceptible de mettre en faillite la légitimité des règles sur lesquelles repose l'ordre du pouvoir. La question est de savoir si nous pouvons expliquer cette action sans faire appel à l'analogie de la mutilation – qui tient la place de ce qui est risible dans le roman. Ainsi, la question de l'autorité arrachée au sujet qui rit porte sur *ce qui est risible*, sur *ce qui fait rire* le sujet qui rit. Ainsi, l'autorité qui est arrachée au sujet qui rit, c'est à la fin celle qui consiste à avoir une autorité sur ce qui lui paraît risible, sur ce qui le fait rire. Le mieux serait peut-être de voir comment, à l'inverse, définir cette capacité du pouvoir à *faire rire de*, qui est, à la fin, ce qui est arraché au sujet qui rit. Ce pouvoir se rapproche de ce que Pierre Bourdieu nomme le *pouvoir symbolique*.

* * *

Quelle place occupe le rire dans le jardin de la violence symbolique ?

Dans *L'homme qui rit*, le rire de force est le résultat d'une volonté politique qui cherche à produire les conditions de reproduction d'un ordre politique qui est profitable au propriétaire de cette volonté. En ce sens, *L'homme qui rit* contient tous les ingrédients de la définition bourdieusienne de la *violence symbolique*. Il n'y a qu'à lire l'introduction de cet ouvrage pour nous en rendre compte. Inutile ici d'en

faire un évènement²⁸. Notre courte analyse du sens qu'il y a à parler de l'autorité du sujet qui rit a ceci de singulier qu'elle permet de se demander si le rire peut avoir une place dans le langage bourgeoisien du *pouvoir symbolique*. Bourdieu définit le pouvoir symbolique

[...] comme pouvoir de constituer le donné par l'énonciation, de faire voir et de faire croire, de confirmer ou de transformer la vision du monde et, par-là, l'action sur le monde [...] dans et par une relation déterminée entre ceux qui exercent le pouvoir et ceux qui le subissent, c'est-à-dire dans la structure même du champ où se produit et se reproduit la croyance. Ce qui fait le pouvoir des mots et des mots d'ordre, pouvoir de maintenir l'ordre ou de le subvertir, c'est la croyance dans la légitimité des mots et de celui qui les prononce (Bourdieu, 2001 : 210).

Si le pouvoir symbolique est cette capacité de construire un ordre à partir de l'institution d'une vision du monde, soit d'un savoir ou d'un sens immédiat du monde, alors le rire n'arrivera toujours qu'après cette institution. Puisqu'il doit exister une règle – une de celles qui ordonneront l'institution d'un « sens immédiat du monde » – pour que surgisse la possibilité de l'irrégularité capable de le déclencher, de l'embrayer. C'est par sa capacité à instituer des règles que le pouvoir symbolique peut construire les conditions communes du risible, et par-là les conditions propices à *faire rire de*. Inversement, il nous faut considérer que la seule autorité que le sujet qui rit puisse avoir sur son rire, si on veut en parler en termes d'action (du point de vue de l'autorité qu'a sur son propre rire le sujet qui rit), soit analogue à celle du pouvoir qui lui *impose* le rire comme dans le roman : celle qu'il peut exercer sur les règles qui ordonnent sa propre vie. En modifiant ces règles, le sujet altère ce sur quoi se règle ou s'ordonne d'ordinaire son rire. *L'homme qui rit* dévoile par ailleurs la violence susceptible de s'abattre sur l'individu qui besogne à changer les règles, notamment parce que son corps incarne, aux yeux des autres, une irrégularité – donc risible.

28. Lire la description que Prévost (2002 : 292-331) fait du *rire de force* sous son aspect le plus politique au chapitre 8 *Le saltimbanque et l'orateur*.

Du reste, faudrait-il s'expliquer à qui ou à quoi revient un tel pouvoir, dont Bourdieu affirme, du moins dans la définition donnée plus haut (choisie pour peu qu'elle est la plus commune), qu'il consiste à produire de la « croyance » (*faire croire*). Le terme est équivoque. Le rire est affaire de règles. Il se passe bien de la croyance. Pour Wittgenstein (2004 : §202), « *suivre la règle* est une pratique. Croire que l'on suit la règle n'est pas la suivre. C'est donc aussi qu'on ne peut pas suivre la règle *privatim* ; sinon croire que l'on suit la règle serait la même chose que la suivre ». Pour rire, nous avons besoin d'être accordés sur des règles, non pas de croire en ces règles, ni même de croire que nous les suivons. La croyance n'a rien à voir avec le fait que je sois effectivement en train de suivre une règle ou non (Wittgenstein, 1989 : §107)²⁹. C'est pourquoi le Bourdieu (1997, 306) le plus intéressant est celui qui parle plutôt de « disposition » ou d'« incorporation ». Le pouvoir symbolique est celui qui consiste à disposer les individus à suivre – comme une « seconde nature »³⁰ – un ensemble de règles. Il n'est donc pas certain que le concept de croyance soit le plus pertinent ici pour comprendre le rapport en le rire et la violence symbolique. Je peux croire suivre des règles qui s'inscrivent dans la dissidence, alors qu'elles participent de cet ordre auquel je veux m'opposer. L'efficacité de la règle se montre en pratique, pas en croyance – ni en « théorie »³¹.

Bourdieu écrit que « [...] le pouvoir symbolique est en effet ce pouvoir invisible qui ne peut s'exercer avec la complicité de ceux qui ne veulent pas savoir qu'ils le subissent ou même qu'ils l'exercent » (Bourdieu, 2001 : 202). Or, le rire n'est pas tout de suite l'expression d'une volonté (personnelle). Toute expression dans laquelle on use du

29. Ne serait-ce parce que « croire faussement » (ce qui aurait la forme : « je crois que je suis révolutionnaire, mais ce n'est pas vraiment le cas ») n'a pas, comme le remarque Wittgenstein, de « sens à la première personne du présent de l'indicatif » (2004, II, X). On pourrait, en revanche, dire que la croyance est elle-même instituée sur une règle dite cognitive, i.e. un schème de pensée qui, une fois incorporé, dispose l'individu à croire ceci ou cela. En ce sens, elle n'est que la manifestation d'une règle incorporée. Par extension, le rire est à son tour l'expression d'une croyance (froissée).

30. L'expression se trouve déjà chez Aristote (1951).

31. Pour saisir la différence entre un raisonnement théorique et un raisonnement pratique, voir Descombes (2008).

terme rire de façon à lui donner l'aura ou les airs d'une action devrait paraître suspecte, insensée et peut-être même *symboliquement* violente puisqu'elle jette sur ceux qui subissent le pouvoir – pourvoir que le rire *nourrit* par moment – la responsabilité morale de leur malheur. Mon comportement peut participer à maintenir en place un ordre politique sans pour autant que j'en ai la volonté. Je peux vouloir rire d'une règle et me convaincre (me faire *croire*) que je suis révolutionnaire.

Pourtant, selon Umberto Eco (1985 : 272), les règles ne sont *violables* que pour autant qu'elles soient *indestituables*: le moment de la *transgression* ne peut, en dernière analyse, « exister qu'à condition qu'il existe aussi un fond de respect indiscutable ». Méconnaître la mécanique du rire peut donner à croire que se déroule à travers le rire un acte de transgression sociopolitique alors qu'en situation comique, par exemple, on ne saurait parler de liberté – autre que psychologique – sans verser dans le non-sens. Bourdieu (2001 : 167 et 266) nous dit que le pouvoir symbolique « suppose la [...] méconnaissance de la violence qui s'exerce à travers lui ». Mais ici l'étendue de l'intervention de la méconnaissance ne se limite pas qu'à la seule violence qui s'exerce à travers ce pouvoir. Celle de la grammaire de notre concept de rire en est tout autant constitutive, notamment lorsqu'on se laisse prendre à des confusions grammaticales en rangeant le rire systématiquement du côté de l'action.

Elisabeth Anscombe (1958 : 1) écrit que « [t]he first is that it is not profitable for us at present to do moral philosophy; that should be laid aside at any rate until we have an adequate philosophy of psychology ». La philosophie morale cherche à retracer ce qui donne le droit d'attribuer à un sujet le statut d'agent, et par-là de lui imputer la responsabilité de son action. Avant d'arriver à une conception claire du rire, nous avons encore pour tâche de comprendre nos termes psychologiques (intentions, désirs, croyances, etc.). Dans cette époque étrange où le totalitarisme refait surface sous de nouvelles formes, il importe peut-être de prendre conscience que se garder, pour une raison ou une autre, d'interroger le sens des usages de nos mots, participe parfois d'une règle que l'époque moderne ne semble pas

avoir eu le courage de décimer totalement : *Garder sa place est d'un bon.ne citoyen.ne.*

Références bibliographiques

- Anscombe, Elizabeth. 1958. « Modern Moral Philosophy », *Journal of the Royal Institute of Philosophy*, 33, 124, p. 1-19.
- Anscombe, Elizabeth. 2002. *L'intention*. Paris, Les éditions Gallimard, Coll. NRF.
- Aucouturier, Valérie. 2015. « Du comportement à l'action. Faire de la psychologie après Wittgenstein ? », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 140, 2, p. 187-204.
- Barthes, Roland. 1964. « Structure du fait divers », dans Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Les éditions du Seuil, Coll. Tel Quel, p. 188-198.
- Bergson, Henri. 1991. *Le rire – Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. Quadrige.
- Bourdieu, Pierre. 2001. *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Les éditions du Points, Coll. Points essais.
- Descombes, Vincent. 1983. *Grammaire d'objets en tous genres*, Paris, Les éditions de Minuit, Coll. Critique.
- Descombes, Vincent. 1987. *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Les éditions de Minuit, Coll. Critiques.
- Descombes, Vincent. 1989. *La philosophie par gros temps*, Paris, Les éditions de Minuit, Coll. Critiques.
- Descombes, Vincent. 1995. « L'action », dans Denis Kambouchner (dir.), *Notions de philosophie II*, Paris, Les éditions Gallimard, Coll. Folio essais.
- Descombes, Vincent. 2004. *Le complément du sujet. Enquête sur le fait d'agir de soi-même*, Paris, Les éditions Gallimard, Coll. NRF essais.
- Descombes, Vincent. 2008. *Philosophie du jugement politique*, Paris, Les éditions du Seuil, Coll. Essais.
- Eco, Umberto. 1985. « Le comique et la règle », dans Umberto Eco, *La guerre du faux*, Paris, Les éditions Grasset et Fasquelle, Coll. Les Cahiers Rouges.

- Friedemann, Joë. 1987. « L'Homme qui rit: un chaos non vaincu de rires noirs », *Littératures*, 16, p. 23-37.
- Hugo, Victor. 1907. *L'homme qui rit*, dans Hugo. *Œuvres complètes*, Paris, Librairie Ollendorff, Roman VIII.
- Jean Paul. 1979. *Cours préparatoire d'esthétique*, Lausanne, L'âge d'homme, Coll. L'âge d'homme.
- Prévost, Maxime. 2002. *Rictus romantiques: politiques du rire chez Victor Hugo*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Coll. Socius.
- Prévost, Maxime. 2011. « Le rire comme volonté et comme représentation: Hugo, *L'homme qui rit* et le "lecteur pensif" », *Études françaises*, 47, 2, p. 71-82.
- Rod, A. M. et T. E. Ford. 2018. *Psychology of Humor*, Amsterdam/Boston, Elsevier/Academic Press, Coll. Americana.
- Spiquel, Agnès. 2014. *L'homme qui rit: qui sont les vrais monstres?*, Conférence donnée le 18 janvier 2014 à l'Université de Nantes. Disponible à l'adresse web suivante: https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=p4hfh_dsIJA (consultée le 17 janvier 2017).
- Wittgenstein, Ludwig. 1989. *Remarques sur la philosophie de la psychologie I*, Toulouse, Les éditions Trans-Europ-Repress, Coll. T.E.R. bilingue.
- Wittgenstein, Ludwig. 1994. *Remarques sur la philosophie de la psychologie II*, Toulouse, Les éditions Trans-Europ-Repress, Coll. T.E.R. bilingue.
- Wittgenstein, Ludwig. 2001. *Les cours de Cambridge 1946 – 1947*, Toulouse, Les éditions Trans-Europ-Repress, Coll. T.E.R. bilingue.
- Wittgenstein, Ludwig. 2004. *Recherches philosophiques*, Paris, Les éditions Gallimard, Coll. NRF.

3

L'idiot-dissident : commencer à dire la violence symbolique par le rire

Jérôme Cotte

Devant la pérennisation de la misère et des violences sociales, comment entendre aujourd'hui l'adage populaire « mieux vaut en rire » ? Cette expression évoque parfois une simple démission à la vue du monde, une froideur à l'égard des atrocités qui s'y perpétuent. En effet, l'humour et le rire peuvent favoriser la reproduction de la violence symbolique, c'est-à-dire l'acceptation tacite des rapports de domination violents et insidieux auxquels peuvent autant participer les dominants que les dominés. L'amusement effréné que prescrit l'industrie culturelle reflète fréquemment la brutalité et les souffrances que ces rapports engendrent. Plus la situation est normalisée ou banalisée par l'humour, plus il devient difficile de la penser, de la nommer, de la ressentir pour ce qu'elle est. La violence et la souffrance sociale sont plutôt senties comme quelque chose de naturel, d'inéluctable.

Comme le disent Adorno et Horkheimer, les sourires s'affichent, par exemple, devant les dessins animés où « Donald Duck reçoit sa ration de coups comme les malheureux dans la réalité, afin que les spectateurs s'habituent à ceux qu'ils reçoivent eux-mêmes » (Adorno et Horkheimer, 1974 : 147). Alors que ces images se sédimentent dans l'esprit du spectateur, celui-ci accepte que sa vie ne soit plus qu'un dépérissement incessant où toute résistance non futile serait fortuite. Pourtant, l'humour peut aussi être un mode de jugement et de connaissance qui rompt avec la compréhension habituelle que nous avons du monde. Il peut aider à faire entrevoir que la domination sociale actuelle n'a pas nécessairement à se perpétuer ainsi, qu'une transformation souhaitable du monde est toujours possible.

Après avoir mis en évidence comment l'humour peut collaborer au prolongement de la violence symbolique, nous montrerons que la posture humoristique de l'idiot-dissident¹ joue avec l'état des choses en le rendant plus problématique que naturel. L'humour de l'idiot-dissident veut faire apparaître la violence et les souffrances sociales qui ne se laissent pas dire, qui ne se laissent pas voir, qui sont étouffées et laissées sans voix dans la société actuelle. En voulant les débusquer, l'humour peut faire commencer le possible déclin de l'emprise de la violence symbolique sur nos rapports sociaux. Pourtant, aucun succès n'est garanti. Tenter d'exposer humoristiquement la violence symbolique n'assure aucunement son dépassement, mais cela indique la trace d'une telle possibilité émancipatrice. Si le voile idéologique qui camoufle la violence symbolique est presque complètement opaque, celle-ci n'est pas non plus absolument inaccessible. Elle est un produit historique et social susceptible de faire place à autre chose.

Pour soutenir cette idée, nous commencerons par montrer que ce ne sont pas tous les genres d'humour qui peuvent espérer accomplir un

1. La posture de l'idiot-dissident est développée dans la thèse de l'auteur : Jérôme Cotte (2019), *L'humour éthique : Deleuze, Adorno, Derrida*. Thèse de doctorat en philosophie, Montréal, Université de Montréal. Précisons toutefois que le but n'est pas de prescrire une seule posture humoristique qui serait enfin la bonne. Il s'agit ici de pistes à explorer davantage et non d'une conception étanche de l'humour.

tel travail. Les grandes lignes de la critique de l'industrie du divertissement par Adorno serviront à indiquer les problèmes de l'humour contemporain en harmonie avec l'ordre du monde. Avec Deleuze, nous montrerons ensuite comment l'attitude humoristique que nous proposons porte en elle une part d'idiotie, c'est-à-dire une ouverture à ce qui excède la représentation ordinaire du monde, une puissance déstructurante, une puissance de glissement hors des cadres rigides de la représentation. Nous reviendrons alors encore une fois vers Adorno pour démontrer comment la dissidence peut conserver toute la force de l'idiotie tout en cherchant davantage à mettre en évidence certaines contradictions sociales ou certaines souffrances que nous partageons et qui sont maintenues par notre aveuglement à la violence symbolique². Nous terminerons en associant les situations humoristiques provoquées par l'idiot-dissident à ce que Jay Bernstein appelle les « expériences éthiques fugitives » (Bernstein, 2001 : 447). Serviront d'exemples une histoire vécue, soit la rencontre inopinée entre Adorno et Chaplin, ainsi qu'un personnage, celui qu'incarne l'humoriste québécois Anas Hassouna, Cash Séguin.

1. L'humour et la pérennisation de la violence symbolique

Malgré la très grande popularité commerciale de l'humour et le charme naïf qu'il exerce sur nous lorsque nous le rangeons systématiquement du côté du « bonheur » ou du bien-être, force est de constater qu'un malaise persiste à son égard. Différents médias présentent parfois des chroniques qui pourfendent le travail des humoristes

-
2. La relation entre Deleuze et Adorno n'est pas, nous le savons bien, une évidence, au contraire. Malgré tout, une tension entre les deux auteurs vibre au cœur même de l'humour le plus fort, entre la gaieté et la tristesse. En ce sens, le triste savoir d'Adorno n'est pas plus fermé à l'humour que le gai savoir nietzschéen (qui a largement inspiré Deleuze) pourrait l'être à l'égard de la souffrance, de la tristesse, d'une claire conscience de la misère. Pour des discussions plus détaillées entre les deux auteurs, voir les textes de David Toole et Nick Nesbitt dans la bibliographie du présent chapitre.

et les produits du divertissement tandis que plusieurs intellectuels ou universitaires publient des livres qui vont dans le même sens (L'Yvonnet, 2012 : 23). Nous présenterons, pour notre part, la critique d'Adorno que nous jugeons encore aujourd'hui la plus complète et plus adéquate. D'abord, il sera question de l'affinité entre l'humour dominant de l'industrie et la pensée moralisatrice de l'identité prônée par la tradition philosophique. La deuxième partie de la critique se penchera sur la tendance de l'humour à n'être rien de plus que le simple reflet de la force inéluctable que semble être la violence symbolique au sein de la société.

1.1. Adorno contre le primat de l'identité

Avant d'expliciter ce qu'Adorno reproche à l'industrie du divertissement, il convient de retracer brièvement les grandes lignes de sa pensée qui veut rompre avec le primat de l'identité. À la manière du capitalisme où tout doit être subsumé et contrôlé par l'équivalence à un prix sur le marché, la philosophie traditionnelle vise souvent à dominer toutes les différences au nom de l'ordre et de la classification conceptuelle. Dès qu'un élément étranger surgit, il est négligé ou assimilé à des connaissances que l'on possède déjà, comme si nous avions toujours ce qu'il faut pour venir à bout de ce qui nous échappe. La Raison éclairée prétend libérer l'être humain « quand il n'y a plus rien d'inconnu » (Adorno et Horkheimer, 1974 : 40), quand tout est mis en lumière, quand plus rien ne peut vraiment nous surprendre. Cette logique, encore dominante aujourd'hui, voudrait surplomber le monde et arriver à « l'élimination de l'incommensurable » (Adorno et Horkheimer, 1974 : 36). Le primat de l'identité enserre ainsi la vie dans des représentations et des catégories figées qui pérennisent l'ordre actuel des choses. Il cherche maladivement à éviter l'angoisse ressentie face aux ouvertures non anticipées de la réalité, face à ce qui est nouveau. La rationalité triomphante, sûre d'elle-même, enthousiaste et souriante favorise la fermeture du monde sur lui-même. Pour Adorno, nous le verrons plus en détail dans la prochaine section, la pensée doit plutôt se laisser guider par « les fragments qui s'inscrivent en faux contre l'identité » (Adorno, 2003a : 487), par ces surplus qui

sont bien réels sans arriver à s'exprimer dans l'ordre habituel de nos concepts.

Pour l'humour, le primat de l'identité (qui veut venir à bout de toute contradiction) est tout particulièrement problématique. L'incongruité devrait être au cœur même de l'esprit humoristique. En effet, l'humour, par ses visions déstabilisantes, ses éclairs de pensée, ses trouvailles saisissantes et éclatantes, joue avec la représentation ordinaire que nous nous faisons du monde (Hegel, 1996 : 216-217). Il cherche à la chambouler, à la secouer, à nous surprendre, à percer le voile des idées reçues, à poser un regard oblique sur nos vérités, à montrer les failles de ces dernières, à les ébrécher. Les coups d'éclat de l'humoriste mettent l'accent sur le caractère problématique du monde plutôt que de nous ramener à la familiarité rassurante avec le quotidien, plutôt que d'être simplement réconfortant.

Or, la contradiction semble dorénavant être un épiphénomène, une technique d'écriture que le professionnel de la blague doit maîtriser s'il veut réussir à bien s'intégrer au marché du rire, s'il veut vendre un produit efficace et emboîter le pas du monde de l'équivalence, de la fongibilité universelle. L'incongruité et la dissonance sont souvent bien secondaires en comparaison avec la parfaite conformité d'une large part de l'industrie du rire avec l'ordre établi. Le tintement des clochettes de la « marotte du fou » que l'on entend sur toutes les tribunes n'est, bien souvent, rien d'autre que le bruit du « trousseau de clés de la raison capitaliste » (Adorno et Horkheimer 1974 : 151).

Le plus souvent, l'humoriste fait des blagues immédiatement consommables, sans rien qui ne puisse échapper à la compréhension du public³. Tout doit être évident, parfaitement clair, déchiffrable

3. David Wallace, dans un court texte sur Kafka, déplore que le public d'aujourd'hui, gavé à l'humour considéré comme quelque chose que l'on saisit immédiatement, n'arrive plus à apprécier l'humour de cet auteur. Ce n'est pas parce que l'humour de Kafka est particulièrement subtil ou intellectuel. Voici comment il explique le problème : « And it is this, I think, that makes Kafka's wit inaccessible to children whom our culture has trained to see jokes as entertainment and entertainment as reassurance. It's not that students don't "get" Kafka's humor but that we've taught them to see humor as something you get – the same way we've taught them that self is something you just have » (Wallace, 1998 : 26).

sans aucun effort. On invite simplement le spectateur à changer de produit si l'humoriste n'a pas le ton ou le rythme qui lui convient. Cette liberté de choix « reflète toujours la coercition économique [et] apparaît dans tous les secteurs comme la liberté de choisir ce qui est toujours semblable » (Adorno et Horkheimer, 1974: 175). L'humour résonne comme une « satisfaction béate et bruyante », une gaieté « synthétique, fausse, comme ensorcelée » (Adorno, 1984: 433). Si le rire comique nécessite bien « quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur » (Bergson, 1964: 4), l'humour, en harmonie avec la violence banalisée des rapports de productions capitalistes au sein de la société, rend l'insensibilité à la souffrance non pas momentanée, mais permanente. Alors que l'on croit « décrocher » et « se changer les idées » en consommant des produits humoristiques, nous sommes toujours bien accrochés à la routine à laquelle nous voulions justement échapper et nos idées restent tout à fait les mêmes. La logique de l'identité triomphe.

1.2 L'oubli du beau et l'écho du pouvoir comme force inéluctable

Adorno et Horkheimer précisent que deux conséquences particulières découlent de l'humour qui s'intègre aux exigences de l'industrie. Celui-ci favorise l'oubli du beau et il alimente la résignation en se présentant frauduleusement comme le signe du triomphe sur ce qui devrait nous faire peur.

Le triomphe sur le beau s'exprime dans l'humour, dans le malin plaisir (*Schadenfreude*) que l'on éprouve chaque fois que l'on a réussi à renoncer au beau. [...] Le rire rasséréné est comme l'écho d'une fuite devant le pouvoir, le rire mauvais vainc la peur en capitulant devant les instances qu'il faut craindre. Il est l'écho du pouvoir comme force inéluctable (Adorno et Horkheimer, 1974: 149).

Baudelaire, poète qu'Adorno a lu avec attention, distingue les caricatures qu'il juge insignifiantes de celles, plus fascinantes par leur bizarrerie, où l'on retrouve « cet élément insaisissable du beau jusque dans les œuvres destinées à représenter à l'homme sa propre laideur

morale et physique» (Baudelaire, 2008 : 4). Or, nous venons de le lire, l'humour contemporain serait un triomphe sur le beau. Comment Adorno peut-il comprendre cette beauté ? D'abord, pour le philosophe allemand, le beau n'est pas associé à un sentiment univoque et purement harmonieux dans lequel nous ressentons une sorte de tranquillité solennelle, béate. Ce n'est pas non plus ce qui nous échapperait absolument. La beauté – celle de l'art autant que celle de la nature – est toujours médiatisée par l'histoire et la société (la beauté n'est pas un invariant). Elle provoque un sentiment plurivoque où peuvent s'entremêler, par exemple, l'angoisse, la crainte, la joie et la gaieté. Après la pluie, le chant des oiseaux peut nous émouvoir par sa grâce, mais il nous rappelle en même temps l'effroi. Le chant des oiseaux obéit aussi « à l'emprise dont ils sont prisonniers » (Adorno, 2011 : 102). Autrement dit, dans l'apparente harmonie de la beauté naturelle persiste une dissonance ou une incongruité qui détonne avec le monde tranquille et convenu des habitudes. Cette dissonance laisse entendre que la seconde nature – devenue si forte qu'elle ne se laisse plus penser en tant que seconde nature – ne vient pas encore à bout du réel. C'est l'expressivité inouïe et plurivoque de la beauté naturelle qui mérite d'être imitée par l'art humoristique (non pas simplement la fleur ou le chant de l'oiseau comme tels). Cette expressivité singulière excède le registre actuel de nos concepts et, du même coup, elle appelle à penser de nouveaux concepts.

Par contre, au sein de l'ordre mortifère des choses, rien n'assure que viendront ces nouveaux concepts. Le beau naturel offre une promesse (la réconciliation, l'harmonie, le bonheur) qu'il ne peut pas tenir (la terreur, la peur, une certaine détresse persistent). Cette contradiction permet de maintenir en vie cette promesse de bonheur, qui ne peut cependant qu'être brisée : « Dans le beau naturel coexiste l'impuissance de toute promesse et le côté ineffaçable de celle-ci » (Adorno, 2011 : 111). C'est dans cette dissonance de la promesse au sein d'un monde où tout semble de plus en plus fermé, où les clôtures et les barrières se dressent partout, que résonne la possibilité – bloquée, différée, sans garantie – de surmonter la situation.

La beauté dans l'humour peut ainsi nous toucher droit au cœur, nous laisser sentir qu'il existe quelque chose de plus par rapport au

déjà connu, que des possibilités impensées pourraient advenir. Il ne peut toutefois pas se limiter à n'être qu'un simple attendrissement ou un espoir naïf : l'emprise et le poids que la société a sur nous sont également sentis, ils bloquent ces possibilités. Pour Adorno, cette promesse de bonheur brisée ressemble à l'élément humoristique qu'il détecte dans l'art et qui consiste à avoir la « conscience de la fausseté du vrai » (Adorno, 2011 : 442). L'artiste pourvu d'humour fait tenir ensemble « le sérieux le plus grand et la malice ou la "plaisanterie" » (Adorno, 2011 : 442). En d'autres termes, l'artiste ou l'humoriste cherche véritablement à conjurer la catastrophe tout en sachant que son œuvre a quelque chose de faux dans la mesure où elle ne changera pas vraiment l'ordre établi. L'humour est une mini-ouverture à saisir, une brèche, un trait qui voudrait fissurer, un tant soit peu, ces façades même s'il sait qu'il ne parviendra pas vraiment à les faire tomber à lui seul.

La promesse de bonheur de l'humoriste consiste à montrer le caractère périssable et historique de toute chose que l'on nous présente comme indépassable, fatal, immuable. Pourtant, il brise sa promesse, il est malicieux, il ne fait, en fin de compte, que plaisanter. Son importance essentielle et vitale consiste malgré tout à maintenir la conscience de la possibilité d'une transformation du monde, contre l'acception tacite et généralisée de la violence dans l'ordre des choses. L'humour s'oppose à la vie mutilée et laide qui se pérennise dans « un renoncement jovial » (Adorno et Horkheimer, 1974 : 150), dans un grand rire réconciliateur qui se présente hypocritement comme le signe d'un triomphe. L'oubli du beau et l'effacement de cette promesse en voie d'articulation contenue dans l'humour favorisent la résignation. L'humour devient alors, pour reprendre la fin de la citation ci-haut, l'écho du pouvoir comme force inéluctable⁴.

4. La critique de l'état de l'humour pourrait être prolongée en identifiant les fausses options que constituent, par exemple, 1) l'humour polémique et 2) l'humour engagé qui prétend avoir le bon point de vue sur l'état des choses. Le premier priorise simplement la controverse au détriment de l'humour (Mike Ward, Guy Nantel). Le second prétend être déjà bien installé du bon côté de l'histoire. L'humour engagé est louable et franchement délicieux par moment, mais une réflexion pourrait s'imposer lorsque la ligne éditoriale devient complètement

2. L'Idiot-dissident

Jusqu'ici, nous avons proposé des pistes visant à déceler ce qu'Adorno pouvait avoir en tête en déplorant l'état actuel de l'humour. Reprenons à titre d'exemple supplémentaire un extrait de ses notes préparatoires à un essai sur la pièce *Fin de partie* de Beckett : « ce qui est advenu de l'humour est un résidu d'humour » (Adorno, 1994 : 25). Dans ce fragment, il laisse aussi entendre que l'humour existe toujours de manière résiduelle. En effet, l'humour n'est peut-être pas aussi fort qu'Adorno le souhaiterait, mais il n'est pas non plus simplement expulsé de l'histoire. Il s'agit d'un manque à penser, qu'il faut combler. Plusieurs pistes de réflexion s'ouvrent à nous. Loin de prétendre avoir trouvé l'unique avenue ou tenir enfin la bonne vision de ce que devrait être l'humour, nous proposons tout de même une manière de le penser pour tenter de le revigorer. Dans les prochaines pages, nous tâcherons de présenter un humour qui renoue avec la capacité de mettre en évidence les contradictions de la société pour mieux y faire face. Cette posture humoristique sera associée à celle de l'Idiot-dissident. Avant de préciser avec Adorno ce que peut être la part dissidente de l'humour, nous proposons d'abord un détour par la pensée de Deleuze afin de discuter de l'idiotie et de l'humour.

2.1 L'idiotie deleuzienne

Dans un cours à Vincennes, Deleuze disait que « philosopher, c'est faire l'idiot » (Deleuze cité dans Mengue, 2013 : 10). Philippe Mengue soutient pour sa part que la politique de Deleuze a « pour objectif la libération des possibilités de vie qui restent emprisonnées par une organisation sociale déterminée. Et pour échapper aux puissances de

prévisible. La contradiction est mise de côté au nom de ce qui est clair et évident, au nom du toujours-semblable. Brecht, selon Adorno, pourrait illustrer ce problème de l'humour ou de l'art engagé. Malgré l'attitude de distanciation que Brecht dit mettre de l'avant dans ses écrits théoriques, Adorno voit un problème dans les prises de position reflétant celle du « Parti », de la ligne de gauche à tenir. Son art « anti-idéologique prépare la dégradation de [sa] propre théorie en idéologie » (Adorno, 1984 : 293).

contrôle et de répression, Deleuze, selon nous, dirait qu'il conviendrait de faire l'idiot» (Mengue, 2013 : 9). L'humoriste, en devenant idiot, cherche à résister au dogme, au parti, à l'État, à l'Église, à tout ce qui veut homogénéiser et encadrer rigidelement la vie. Il place sa foi dans ce qui, ici même, peut faire déborder les normes sans préjuger de ce qui en ressortira. Sa politique peut déstabiliser la politique officielle sans jamais prétendre à une quelconque prise de pouvoir. Il ne serait pas capable d'imposer son point de vue qui est lui-même toujours mobile. L'idiot veut plutôt « creuser une *zone d'indétermination* qui s'offre comme condition de possibilité de l'événement, possibilité du surgissement de l'inattendu, d'un autre monde » (Mengue, 2013 : 77). L'idiot veut donner une chance à l'inconnu et n'hésite pas à mettre de l'avant son amour de l'humour⁵, de l'absurde, du paradoxe, de l'incompréhensible dès qu'il se frotte à une pensée dogmatique. Ne se reconnaissant pas plus dans « les présupposés subjectifs d'une pensée naturelle que dans les présupposés objectifs d'une culture du temps » (Deleuze, 1968 : 171), l'idiot incarne une puissance de glissement sous les limites des territoires, des savoirs, des organisations fossilisées. L'idiotie fait « fuir » les visions figées du monde. Elle veut déjouer la loi et les généralités et, en cela, elle est humoristique, elle est un « comique de la pensée » (Deleuze, 1967 : 75). L'idiotie humoristique nous précipite dans des devenir qui diffèrent des modes d'être dominants, elle engendre de nouvelles manières de sentir et de percevoir le monde. L'humoriste laisse vivre en lui-même et dans ses œuvres une part indomptable et ouverte à la nouveauté, une part d'idiotie.

5. Nous n'avons pas l'espace dans ce texte pour développer davantage cette idée, mais l'idiotie humoristique est liée à l'éternel retour nietzschéen (dont Deleuze s'inspire largement pour penser son concept de répétition dans *Différence et répétition*). Philippe Sergeant écrit d'ailleurs, avec Deleuze en tête, que l'humour est « une force, un potentiel orientés et affectés, dès l'essor de la pensée, par tout ce qui la déstabilise, la rend étrange à elle-même. C'est l'art d'affirmer le différencié et de jouir de son *éternel retour*. Pour ceux qui se réclament du principe d'identité, au contraire, chaque événement, au lieu de participer de la plasticité du divers, ne renvoie qu'à une unité ou à une loi que l'on croit découvrir sous lui » (Sergeant, 2012 : 17).

La posture humoristique est aussi chez Deleuze une sorte de consentement à vivre ce qui nous arrive, malgré tout. L'humour permet de trouver la force de faire face aux événements, aussi pénibles soient-ils, et à voir en eux quelque chose de plus grand, comme une ouverture sur autre chose. Deleuze parle d'une volonté « qui veut maintenant non pas exactement ce qui arrive, mais quelque chose *dans* ce qui arrive [...] suivant les lois d'une obscure conformité humoristique : l'Événement » (Deleuze, 1969 : 175). Autrement dit, l'humour consiste à se coller aussi près que possible à ce qui survient tout en voulant ce qui s'ouvre dans cet état de fait, ce qui pourrait être créé à partir de là, dans cette situation. Arriver ainsi à voir l'ouverture, à voir « dans ce qui arrive le pur exprimé qui nous fait signe et nous attend » (Deleuze, 1969 : 175), consiste à être sensible à l'événement. Il faut savoir affronter les ténèbres avec un sens de l'humour bien développé pour ne pas se résigner ou se laisser abattre par la tristesse de l'ordre établi.

Derrière l'acquiescement humoristique face à l'événement se trame une volonté de fendre l'ordre des choses. Cette manière de sentir et de voir touche notre être d'« avant l'amertume [et] consiste à être digne de ce qui arrive, à dégager quelque chose de gai et d'amoureux dans ce qui arrive, une lueur, une rencontre, un événement, une vitesse, un devenir » (Deleuze et Parnet, 1996 : 80). L'humoriste-idiot veut se dégager de la lourdeur commune, il favorise « une variation atmosphérique, un changement de teinte » (Deleuze et Parnet, 1996 : 81). Une certaine légèreté se dégage de l'humour, surtout lorsqu'il est noir, lorsqu'il est sensible à la souffrance. Il prend le pas avec un mélange d'amusement et de sérieux sur la conscience pesante et tragique, sur l'apitoiement, la résignation, la complaisance. L'humour nous exhorte à nous laisser affecter autrement par l'état des choses. Le premier pas pour espérer faire apparaître certains traits de la violence symbolique est bien d'y faire face et de ressentir toute sa force oppressante plutôt que d'en faire fi. En nous approchant au plus près d'elle avec humour, nous commencerons, peut-être, à la voir et à réaliser qu'elle ne bloque pas absolument toutes les issues.

2.2 La dissidence et le non-identique

La dissidence conserve les traits principaux de l'idiotie (qui portait déjà en elle une certaine justesse et une certaine précision associée à la dissidence) en se mettant plus exactement sur les voies et les traces de la souffrance sociale absurde afin de la nommer de manière originale⁶. Ainsi, la part dissidente de l'humour permet de spécifier le « sens » que prend l'humour, elle l'oriente de manière plus précise sans se faire complice de la logique de l'identité ou de la recherche de grands Principes. Le non-identique, concept central dans la pensée d'Adorno, est ce qui guide la dissidence humoristique. En un mot, le non-identique est ce qui cloche dans l'apparente harmonie de la société sans que nous puissions le nommer ou le démystifier complètement à l'aide des concepts déjà existants. Faire l'expérience de cet humour revient alors à laisser le corps puis la pensée être secoués et affectés par ce qui est concret et problématique, mais qui souffre de ne pas avoir de voix au chapitre, d'être systématiquement négligé ou ignoré. L'idiotie nous permet de glisser sous les savoirs institués et de percevoir les mouvements de différenciation au sein de l'effectivité tandis que la dissidence cherche à se rapprocher, par cette ouverture créée dans la pensée, de la possibilité d'exprimer la souffrance qui ne se laisse plus penser, qui ne se laisse pas dire. Un peu comme nous venons de le voir avec l'idiotie, l'humour tourné vers le non-identique cherche alors à présenter comment « la puissance de ce qui est établi érige des façades idéologiques contre lesquelles bute la conscience » (Adorno, 2003a : 29), comment la société, à la manière d'un bloc, obstrue la pensée et des possibilités de vie inouïes.

Pour ce faire, l'humour s'efforce d'« établir des perspectives dans lesquelles le monde [est] déplacé, étranger, révélant ses fissures et ses crevasses » (Adorno, 2003b : 153)⁷ par lesquelles arriveraient à

6. Pour ne prendre qu'un exemple de souffrance sociale absurde, la faim n'a pas de sens compte tenu des moyens de production avancés que nous possédons. Personne ne peut justifier rationnellement la situation. Pourtant, ce problème est présenté comme quelque chose de tout à fait naturel, inévitable.

7. Simon Critchley, dans son essai sur l'humour, fait référence à ce passage précis de *Minima Moralia* pour appuyer sa conception de l'humour (Critchley, 2004 : 26).

passer les voix étouffées. L'expression fugitive de ces voix habituellement laissées en souffrance commande une nouvelle interprétation de la réalité, elles montrent que le triomphe satisfait de la raison dominante est, en fait, un échec, un bonheur frelaté. Rien n'assure pourtant qu'une quelconque relève dialectique viendra. L'humour, à l'instar d'une pensée sensible au non-identique et à la différence, est l'insistance du regard qui « ne veut pas que le monde perde toutes ses couleurs » (Adorno, 2003a : 488), qui perçoit quelques fragments, quelques possibilités qui échappent à la grisaille du monde administré. Ces traces n'apparaissent que momentanément dans un monde où les normes les plus fortes, celles qui gouvernent au jour le jour nos manières d'être, sont toujours celles des rapports de domination au sein du capitalisme tardif, celles qui renforcent la violence symbolique actuelle. L'humour de l'idiote-dissident, de manière très modeste, espère résister autant que possible à la régression et au renforcement de l'enfermement de la vie en devenant un mode de connaissance non violent et sensible à la souffrance. Ce mode de connaissance est ce qui nous intéressera pour la suite.

2.3 L'imagination exacte et le langage mimétique du dissident

L'humour dissident cherche à approcher la réalité avec l'imagination exacte. Comme le veut Adorno, l'« imagination exacte d'un dissident peut voir plus que mille yeux auxquels on a mis les lunettes roses de l'unité et qui ensuite confondent ce qu'ils perçoivent avec l'universalité du vrai, et régressent » (Adorno, 2003a : 63). L'imagination (mais aussi la composition, la construction, la création) rompt avec le jugement déterminant, c'est-à-dire avec la classification conceptuelle allant de l'universel vers le particulier, avec le jugement qui veut capturer le particulier en le recouvrant d'un concept déjà existant. À l'inverse, le jugement réfléchissant, celui propre à l'imagination exacte de la pensée ou de l'art, veut plutôt rendre compte du particulier qui échappe à l'ordre de la connaissance d'une manière toute singulière et nouvelle, en se laissant conduire par l'objet à connaître (la souffrance sociale, ce qui cloche), en étant à sa remorque au lieu

de le subsumer. L'imagination ne peut donc pas aller dans tous les sens. Elle doit bien être exacte. Elle se sert du matériel à sa disposition dans la réalité problématique, jusque dans ses plus infimes détails, et elle le configure pour répondre de manière exacte à un manque (Adorno, 2008 : 25).

Le lien entre ce mode de jugement et l'humour est loin d'être arbitraire. Pour Bergson, la créativité de l'humour a quelque chose de scientifique, elle veut montrer comment les choses sont tout en « affectant de croire que c'est là ce que les choses devraient être » (Bergson, 1964 : 98). L'humour s'accroît « en descendant de plus en plus bas à l'intérieur du mal qui est, pour en noter les particularités avec une plus froide indifférence » (Bergson, 1964 : 98). Cette froide indifférence camoufle le plus souvent une sensibilité aigüe (Nogez, 2011 : 161), un désir bien senti de l'humour de raccommode le monde même s'il sait qu'il n'y arrive pas. L'inventivité humoristique va ainsi chercher à créer un nouvel assemblage pour présenter le monde administré non pas comme un ordre qui va de soi, mais plutôt dans toute son indigence, dans sa contingence historique masquée par sa représentation habituelle. L'humour nous « dégoûte » (Bergson, 1964 : 98) de ce qui est et laisse entendre que les choses pourraient être autrement.

Cela dit, l'imagination exacte est expérimentale, elle essaie de diagnostiquer les contradictions sans donner la garantie de réussir, sans prétendre détenir *a priori* tout ce qu'il faut pour y arriver. Elle espère tout de même fournir des éléments importants pour mieux comprendre le monde. Elle n'est pas l'« autre » de la rationalité, mais plutôt une forme de rationalité critique à l'égard de la rationalité dominante. Une rationalité qui tente, par expérimentation, de rendre justice à ce qui est sans voix.

L'imagination exacte et le jugement réfléchissant de l'humour s'expriment mimétiquement. La mimétique humoristique consiste à vouloir se faire semblable à un problème, à une contradiction. Il s'agit de devenir, en quelque sorte, l'image négative de ce qui cloche afin de le montrer sous un autre jour, afin de le démystifier, de lui faire perdre son apparente fatalité, son immuabilité. La mimésis dans l'humour

du dissident n'est pas une simple photographie du malheur ou une sorte d'effet-miroir naïf, mais bien l'expression d'une souffrance muette par identification. En montrant humoristiquement le ridicule de l'état des choses, l'humour en appelle à quelque chose d'autre, à ce qui est possible, à ce qui n'est pas encore, à ce qui pourrait venir, peut-être, au-delà du malheur actuel.

Cette approche humoristique renoue avec un langage que la tristesse de la vie adulte, murée dans ses pavés conceptuels, nous fait oublier. L'humour cherche à revivifier la raison, à la remettre en mouvement, à la rendre plus joueuse. Approcher la souffrance sociale mimétiquement permet de retrouver une certaine proximité lucide avec elle au lieu de la nier bêtement (nous jouons artistiquement avec elle, nous essayons tant bien que mal de nous identifier à elle, de commencer à l'exprimer sans pouvoir la nommer directement). Ainsi, elle n'apparaît plus comme une contrainte qui nous dépasse complètement, que nous devons seulement subir. Les œuvres humoristiques laissent pressentir une sorte de message chiffré vers lequel la conscience pourrait ou devrait se tourner. Les éclats de l'humour ne sont pas une victoire immédiate, mais font entrevoir la possibilité de changer les choses, ils indiquent « le stade d'une servitude dépassée » (Adorno et Horkheimer, 1974 : 124) sans donner l'assurance d'y parvenir.

3. Les expériences éthiques fugitives

Nous aimerions illustrer ce qui vient d'être discuté par deux exemples. En laissant de côté, dans le cadre de ce texte, les exemples littéraires⁸, il est intéressant de voir comment cet humour peut survenir au quotidien et, parfois, au sein de l'industrie. Nous nous servirons d'abord d'un cas vécu par Adorno lui-même, soit une rencontre avec Charlie Chaplin. Nous nous tournerons ensuite brièvement vers la scène humoristique québécoise en disant quelques mots sur le personnage de Cash Séguin interprété par Anas Hassouna. Dans les deux cas, une

8. Kafka et Beckett sont mobilisés dans la thèse de l'auteur (Cotte, 2019) pour montrer comment l'humour de l'idiote-dissident peut s'articuler.

mimétique habile des comportements figés où se cristallise la violence symbolique est mise en œuvre. Ils révèlent tous deux comment la manière d'agir et de se rapporter à l'autre est affectée par le poids oppressant de la société même si nous n'y voyons habituellement qu'une manière normale de se comporter. Comme ces prouesses humoristiques sont loin d'être la norme, nous commencerons par associer ce genre d'humour aux expériences éthiques fugitives telles que Bernstein les conceptualise en s'inspirant d'Adorno.

3.1 Une éthique singulière contre la vie éthique générale

Bernstein part du nouvel impératif catégorique qu'Adorno énonce dans *Dialectique négative* : « penser et agir en sorte que Auschwitz ne se répète pas, que rien de semblable n'arrive » (Adorno, 2003a : 442). L'accent est mis sur le refus de régresser vers la catastrophe et la barbarie plutôt que sur un nouveau projet à accomplir pour l'humanité. La modernité, pour Adorno, entraîne la perte de repères éthiques positifs. Énoncer des lois morales, des normes et des généralités comme le fait l'éthique traditionnelle concorde toujours trop bien avec la violence symbolique qui s'établit sans cesse dans les rapports de production capitaliste. Ceux-ci contaminent nos manières d'agir, sans égard à la différence. Les événements éthiques fugitifs sont plutôt à la fois actuels et non actuels. À la manière des œuvres d'art, ils s'inscrivent bien dans le monde de l'échange contemporain, mais ils conservent simultanément quelque chose qui échappe à l'équivalence généralisée. L'œuvre est « a material object that is "more than" an object in the world of being unique, non-fungible, [...] and claiming or demanding attention/appreciation simply as what it is, while simultaneously being less than any factual thing in adding nothing to the practical social totality » (Bernstein, 2001 : 435). En ce sens, l'art promet que la vie peut encore, malgré tout, être différente, vécue autrement. L'œuvre est actuelle par sa matérialité et sa manifestation, mais, en même temps, elle n'a aucune emprise réelle sur le sort du monde et en ne s'y conformant pas, elle conserve quelque chose d'inactuel, d'exceptionnel.

Les expériences éthiques fugitives ont le même statut. Elles sont « the experience of the ethical as withdrawn from the possibility of general circulation » (Bernstein, 2001 : 420). Elles sont actuelles du fait qu'elles montrent empiriquement qu'une autre forme de vie ou de rapport aux autres est possible, mais inactuelles puisqu'elles n'ont pas de relèvé qui pourrait les hisser au rang de normes ou de comportement communs, ce qui leur confère leur caractère « fugitif », rare. La violence normalisée de l'ordre de la société et de l'industrie du divertissement bloque l'éclosion des manières d'être, de penser et d'agir qui ne lui sont pas conformes, mais elle n'arrive tout de même pas à étouffer complètement leur surgissement.

C'est devant la fragilité de l'autre, devant la violence qu'il subit et qui résonne dans nos propres corps que l'effroi éthique nous pousse à intervenir, à penser différemment, à revoir nos vérités. Il ne s'agit pas d'une consolation, d'une fuite candide dans les « petits gestes » du quotidien qui viennent saper tout désir de résistance non futile, mais plutôt d'un élan vers ce qui reste de vie, d'un refus de se résigner au nom de ce qui excède la représentation dogmatique du monde, de ce qui persiste comme une promesse d'une autre forme de société. Les expériences éthiques nous sauvent du nihilisme borné. Les exemples de Bernstein varient de la résistance danoise contre l'arrestation et la déportation des juifs dans les années 1940 (ce qui contrevient à la conservation de soi bourgeoise, au repli sur ses cercles sociaux immédiats et sur ceux qui partagent la même appartenance ethnique ou de classe) jusqu'à un geste spontané et inespéré de générosité ou une promesse tenue contre toute attente (Bernstein, 2001 : 445-446).

Bernstein associe également certains des « traits intramondains les plus infimes » (Adorno, 2003a : 492) aux expériences éthiques fugitives qui deviennent ainsi encore plus discrètes, mais qui peuvent tout autant donner du courage et une sorte de réponse face à la misère. Au milieu d'un camp de concentration, le détenu préférerait sans doute ne jamais être né, mais cet « idéal de néant » peut s'évanouir « devant un chien qui bat de la queue parce qu'on lui a donné un bon morceau qu'il oublie aussitôt » (Adorno, 2003a : 460), comme un sentiment d'affinité avec la gratitude éphémère de l'animal au

milieu d'un espace où plus rien de vivant ne semble subsister⁹. La « lueur d'un regard » (Adorno, 2003a : 460) peut aussi être une forme de résistance discrète, un minimum de vie qui refuse de s'abandonner au désespoir absolu. L'humour peut engendrer de tels événements¹⁰. Une rencontre entre Chaplin et Adorno en témoigne.

3.2 Rencontre avec Chaplin

Adorno, pendant son exil aux États-Unis dans les années 1940, a écrit un très court texte dans lequel il rapporte une rencontre avec Charlie Chaplin. Au courant d'une soirée à laquelle ils assistent tous deux, un des invités annonce qu'il doit partir. Un peu distrait, Adorno, contrairement à Chaplin, étend son bras pour lui serrer la main. Toutefois, celui qui devait quitter la réception avait perdu ses mains à la guerre. C'est donc des crochets de fer que l'homme lui présente. Le malaise et le choc d'Adorno sont évidents, mais il fait tout pour essayer de les dissimuler face à l'homme amputé : « in a split second I transformed my frightened expression into an obliging grimace that must have been far ghastlier » (Adorno, 1996 : 60). Dès l'instant où l'invité¹¹ commence à s'éloigner, Chaplin s'empresse de rejouer la scène en imitant le comportement d'Adorno, ce qui suscite le rire des autres personnes autour d'eux.

Chaplin fait la mimésis du mal en l'exprimant, en l'incarnant et en devenant de la sorte lui-même menaçant, mais il le fait avec humour, avec une certaine innocence enfantine, clownesque, idiote. Il rend

9. « The dog's tail-wagging like Wittgenstein's fly disperse the context of immanence, creation, and in revealing an animal solidarity (affinity) opens a space of possibility which no intentional doing can by itself bring about; creaturlieness as the material a priori of humanity » (Bernstein, 2001 : 440).

10. Nous ne doutons pas que des tendances « éthiques » de l'industrie elle-même pourraient servir d'exemple, ce qui reste cohérent avec notre argumentaire. Les normes dominantes et généralisées de l'industrie sont encore du côté de la logique de l'identité, comme nous l'avons démontré plus haut dans ce texte. Les événements humoristiques souhaitables de l'industrie restent ainsi « fugitifs » dans un marché en harmonie avec les rapports capitalistes de production.

11. Adorno ne le nomme pas, mais il s'agit de l'acteur américain Harold Russell.

aussitôt ce mal complètement ridicule, un objet de la peur qui ne devrait pas être si menaçant. Face à la mimétique de Chaplin, Adorno voit bien que son malaise, trouvant sa source dans les comportements surdéterminés socialement et la mécanique des codes établis, n'était pas nécessaire. Pour Adorno, Chaplin

plays with the countless balls of his pure possibility, and fixes its restless circling into a fabric that has little more in common with the causal world than Cloudeuckooland has with the gravitation of Newtonian physics. Incessant and spontaneous change: in Chaplin, this is the utopia of an existence that would be free of the burden of being-one's-self (Adorno, 1996: 60).

Chaplin fait l'idiot en secouant la rigidité de la vie et en l'ouvrant à des possibilités inouïes, à la possibilité de se libérer d'être constamment en parfaite adéquation entre ce que l'on veut ou doit être au sein de la société, tout en étant dissident: il vise juste, avec exactitude. L'injonction à « être soi-même », à être toujours « authentique », à être toujours à la hauteur de ce à quoi on peut s'attendre de nous peut devenir une souffrance tout à fait oppressante dans une société où la performance fait loi. Cette souffrance peut se deviner dans des malaises comme celui d'Adorno et nous pouvons y répondre par l'humour de l'idiot-dissident.

3.3 Rencontre avec Cash Séguin

Adorno remarque ce comportement humoristique chez Chaplin, mais nous pouvons aussi le repérer chez des humoristiques qui rompent de manière remarquable avec l'éthique générale et traditionnelle de l'industrie. Pensons, entre autres et pour ne nommer qu'un exemple, au personnage de Cash Séguin interprété par Anas Hassouna: sa mimétique des réflexes mécaniques du Québécois qui revendique être dans le « gros bon sens » est renversante. Ses gestes et son ton plein d'assurance naïve se mêlent habilement aux innombrables contradictions de sa position « éclairée ». Il fait éclater la part rigide et réactionnaire de l'identité québécoise qui se présente habituellement sous le couvert de la Raison. Cette position ne tient plus la route, sa

maîtrise est une vraie clownerie. Sans prescrire quoi penser ou quoi faire, Anas Hassouna se joue avec exactitude de l'identité québécoise bornée pour l'ouvrir à la différence. La violence symbolique de l'identité majoritaire est débusquée humoristiquement. L'idiot-dissident nous touche et nous bouleverse par sa sensibilité, qui s'entremêle à sa rationalité, par sa lucidité remarquable, mais inextricablement nouée à sa pure innocence.

* * *

Revenons, pour conclure, sur l'expression avec laquelle nous avons ouvert ce texte : « mieux vaut en rire ». Avec l'humour de l'idiot-dissident, cet adage peut retrouver une certaine force, une certaine vigueur au lieu d'être le signe de la résignation. Plutôt que d'être une manière d'acquiescer et de renforcer l'ordre de la domination, l'humour de l'idiot-dissident présente le monde en refusant les grands Principes, en se glissant sous les savoirs dogmatiques et en alimentant une grande sensibilité à l'égard des souffrances sociales absurdes. Il veut briser les mécaniques de la violence symbolique en la présentant mimétiquement, avec exactitude, sans imposer ses vues sur la suite des choses. La violence symbolique commence alors seulement à pouvoir être entraperçue, sans garantie que les choses changeront.

Pourtant, la violence symbolique arrive le plus souvent à s'ajuster. Elle se taille sans cesse de nouveaux habits idéologiques avec lesquelles elle se fond à nouveau dans notre quotidien. Il reste que l'humour de l'idiot-dissident veut nous engager pour et dans ce monde, sans savoir à l'avance ce que l'on espère, en le découvrant seulement dans l'éclat des ouvertures, des fissures et des fuites que le rire arrive parfois à tracer.

Le langage de l'humour nous en apprend sur le monde, mais en refusant de surplomber ce dernier à la manière de la rationalité triomphante. Le rire qui accompagne cet humour est similaire à l'irruption d'un fragment de vie non dominée et indomptée qui apparaît à même la présentation de l'ordre mortifère des choses.

Références bibliographiques

- Adorno, Theodor W. 1996. « Chaplin Times Two », *The Yale Journal of Criticism*, 9, p. 57-61.
- Adorno, Theodor W. 2003a. *Dialectique négative*, traduit par Gérard Coffin, Joëlle Masson, Olivier Masson et al., Paris, Payot & Rivages, Coll. Petite bibliothèque Payot.
- Adorno, Theodor W. 2003b. *Minima moralia : Réflexions sur la vie mutilée*, traduit par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot & Rivages, Coll. Petite Bibliothèque Payot.
- Adorno, Theodor W. 2008. *L'actualité de la philosophie et autres essais*, traduit par Pierre Arnoux, Paris, Éditions Rue d'Ulm, Coll. Versions Françaises.
- Adorno, Theodor W. 1994. *Notes sur Beckett*, traduit par Christophe David, Caen, Nous.
- Adorno, Theodor W. 1984. *Note sur la littérature*, traduit par Sibylle Muller, Paris, Flammarion.
- Adorno, Theodor W. 2011. *Théorie esthétique*, traduit par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, Coll. d'esthétique.
- Adorno, Theodor W. et Max Horkheimer. 1974. *La dialectique de la Raison*, traduit par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, Coll. Tel.
- Baudelaire, Charles. 2008. *De l'essence du rire : et généralement du comique dans les arts plastiques*, Paris, Éditions Sillage.
- Bergson, Henri. 1964. *Le rire : Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Bernstein, Jay M. 2001. *Adorno : Disenchantment and Ethics*, Cambridge, Cambridge University Press, Coll. Modern European Philosophy.
- Critchley, Simon. 2004. *De l'humour*, traduit par Nicolas Pinet, Paris, Éditions Kimé, Coll. Collège en acte.
- Deleuze, Gilles. 1968. *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Épiméthée.
- Deleuze, Gilles. 1969. *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Critique ».

- Deleuze, Gilles. 1967. *Présentation de Sacher-Masoch: Le froid et le cruel*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. Reprise.
- Deleuze, Gilles et Claire Parnet. 1996. *Dialogues*, Paris, Flammarion, Coll. Champs.
- Hegel, G. W. F. 1996. *Cours d'esthétique II*, traduit par Jean-Pierre Lefebvre et Veronika Von Schenk, Paris, Aubier, Coll. Bibliothèque philosophique.
- L'Yvonnet, François. 2012. *Homo comicus ou l'intégrisme de la rigolade*, Paris, Mille et une nuits, Coll. Essai.
- Mengue, Philippe. 2013. *Faire l'idiot: La politique de Deleuze*, Meaux, Germina, Coll. Cercle de philosophie.
- Nesbitt, Nick. 2005. « The Expulsion of the Negative: Deleuze, Adorno, and the Ethics of Internal Difference », *SubStance*, 34, 107, p. 75-97.
- Nicholsen, Shierry. 1997. *Exact Imagination, Late Work: On Adorno's Aesthetic*, Cambridge, MIT Press, Coll. Studies in Contemporary German Social Thought.
- Nogez, Dominique. 2011. « L'humour contre le rire », dans Jean Birnbaum (dir.), *Pourquoi rire ?*, Paris, Gallimard, Coll. Folio Essais.
- Sergeant, Philippe. 2010. *Nietzsche: De l'humour à l'éternel retour*, Paris, Éditions de la Différence, Coll. Essais.
- Toole, David. 1993. « Of Lingering Eyes and Talking Things: Adorno and Deleuze on Philosophy Since Auschwitz », *Philosophy Today*, 37, 3, p. 227-246.
- Wallace, David. 1998. « Laughing with Kafka », *Harper's*, 297, p. 23-27.

Partie 2

L'HUMOUR COMME OBJET ET SUJET POLITIQUE

4

Un rire agressif qui perce sa cible : L'affect dans la satire en Russie soviétique et postsoviétique

Annie Gérin

Dans les années qui suivent la révolution d'Octobre, dont les événements, rappelons-le, se déroulent en 1917 en Russie, le jeune gouvernement soviétique met en place de vastes campagnes de propagande vouées à l'acculturation de la population. Les idéologues du Parti, qu'on pense à Vladimir Lénine, Léon Trotski ou Alexandre Bogdanov, comprennent tous que le passage d'une société tsariste et théocratique vers un monde socialiste et athée nécessitera plus que la nationalisation des richesses et la prise en charge des institutions gouvernementales, financières et de communication. Ils savent aussi

que si un discours politique réfléchi peut arriver à convaincre certains, pour que survienne une transformation globale incluant le changement des mentalités et des habitudes de vie, les arguments rationnels devront être appuyés par des messages opérant sur le registre de l'affect : éveillant chez les individus le désir, la surprise, la peur, la colère, le dégoût ou la honte.

La question affective est fondamentale pour penser la propagande en contexte révolutionnaire, tout comme elle l'est pour comprendre les manifestations contemporaines des mouvements sociaux contestataires. S'intéressant d'abord à l'usage de la satire dans la propagande de la Russie soviétique des années 1920 et 1930, cet essai se conclut sur les usages postsoviétiques de la satire dans les actions artistiques oppositionnelles au régime de Vladimir Poutine. Il soutient que c'est justement parce qu'il est générateur d'affects que l'art satirique est périodiquement redéployé en contexte agonistique comme dispositif de violence, visant à mobiliser, mais aussi à opérer une destruction symbolique.

1. Violence et optimisme en Russie soviétique

Une guerre civile qui durera quatre ans suit immédiatement la révolution d'Octobre. S'y opposent violemment ceux qui pensent avoir tout à gagner de la création d'une société érigée sur des bases nouvelles à ceux qui ont perdu leur statut social, leurs biens matériels et leur mode de vie. Les premiers sont saisis par les visions qu'on leur présente d'un monde meilleur, où justice et démocratie prévaudront, où tous mangeront à leur faim et seront maîtres de leur destin. Pour arriver à ces fins prospères, ils sont prêts à accepter les sacrifices qui leur sont imposés comme mesures temporaires. Les seconds, s'ils ne se rallient pas aux « compagnons de route », deviennent *de facto* ennemis du régime. Plusieurs subissent alors des violences physiques sur le champ de bataille, dans les camps d'internement et dans les prisons. Ceux qui arrivent à préserver leur vie et leur liberté sont aussi victimes d'agressions. Mais celles-ci se ressentent d'abord sur le plan affectif. Elles sont mises en œuvre dans le domaine symbolique par

des représentations qui, selon Stuart Hall (1997) et W. J. T. Mitchell (2005), donnent forme aux interprétations communes des événements politiques, sociaux et culturels, aux relations sociales, à l'identité collective, voire à la conception individuelle du soi. Cette violence, qu'on peut caractériser de symbolique, est orchestrée par l'État et les groupes de militants; elle passe souvent par la satire, et intègre insidieusement l'expérience du quotidien qu'elle transforme en épreuve virulente pour ses cibles. Par le biais de la propagande, des médias de masse, de l'art et des manifestations publiques, elle offense, ridiculise et humilie; elle ravage aussi l'existence des citoyens vilipendés avec des corollaires bien concrets, comme l'exclusion sociale, la difficulté croissante de gagner son pain, de se loger et donc de subvenir à ses besoins les plus essentiels.

Le fait de l'opposition agonistique – et des formes de violence physique et symbolique qui l'accompagnent – est une donnée essentielle pour comprendre le mouvement optimiste, voire utopiste de l'édification socialiste. En fait, dans le contexte particulier de la jeune Russie soviétique, violence et optimisme sont indissociables, car il faut détruire l'ancien pour bâtir le nouveau, que ce soit au sens tangible ou sur le plan symbolique. Et si la grande majorité des images de propagande datant des années 1920 et 1930 qui sont connues aujourd'hui ont une teneur fermement optimiste, elles ont toutes des pendants satiriques, moqueurs, et destructeurs qui ont largement circulé au cours des décennies qui ont suivi la Révolution.

La centralité de la propagande pour générer les affects qui sous-tendent le mouvement d'acculturation est la raison principale pour laquelle, dès le lendemain de la Révolution, le 25 octobre 1917 (selon le calendrier julien), alors qu'il forme le premier gouvernement bolchévique, Lénine invite le critique et dramaturge Anatole Lounatcharski à fonder et diriger le Commissariat du peuple à l'instruction publique, le Narkompros. L'organe aura la triple charge de développer les arts, la propagande et l'éducation dans le but de les faire concourir à l'édification du socialisme. Pour Lounatcharski, si les arts ne sont pas nécessairement outils de propagande au sens strict, ils contribuent néanmoins à la formation d'une image du monde et touchent leurs publics sur le plan affectif. Dans un contexte révolutionnaire,

ce serait donc une occasion manquée de ne pas mettre les artistes à contribution.

Plusieurs commentateurs le mentionnent d'ailleurs, les premières années du régime soviétique se démarquent par l'omniprésence de nouvelles formes d'expression et de manifestations artistiques axées sur la propagande et qui servent de catalyseurs du mouvement d'acculturation révolutionnaire. Jean-Michel Palmier (1975 : 449), se référant à Bertolt Brecht, parle de « littérisation des rues », pour décrire la décoration des édifices et l'animation des rues par les slogans, affiches, monuments, et spectacles qui infusent le quotidien postrévolutionnaire de leurs messages variés. Walter Benjamin (1986 : 68) le remarque aussi lors de son passage à Moscou en 1926. Il est particulièrement frappé par la juxtaposition, dans les kiosques marchands, d'artefacts datant de l'ancien régime, incluant des images sacrées, et d'objets de propagande bolchévique, ces derniers empiétant agressivement sur l'espace des premiers ; une représentation bien concrète du procédé d'acculturation qui exerce une pression quotidienne même dans les contextes les plus banals dans le but de remanier les conceptions identitaires et les habitudes de vie.

2. Les campagnes de propagande et l'affect

Dès le début de 1918, le Commissariat du peuple à l'instruction publique lance de vastes campagnes de propagande, qui utilisent le cinéma, le théâtre, le cirque, la littérature et les arts visuels dans le but avoué de développer une image socialiste du monde. En fait, l'enjeu est double : créer des images optimistes du futur imaginé et détruire ou déconstruire celles du monde prérévolutionnaire. Les cibles de ces représentations sont aussi variées que le sont les aspects de la vie à transformer. Les questions économiques y sont très présentes, bien sûr, mais le mode de vie prime dans les grandes campagnes pour l'alphabétisation de la population, pour la prise d'habitudes hygiéniques, contre la religion, l'alcoolisme et la prostitution, et pour ce qu'on appelle le « nouveau quotidien », un mode de vie non aliéné qui libère notamment la femme de son enchaînement à la domesticité par

l'intégration à des coopératives et l'usage de cantines et de jardins d'enfants. Dans ce contexte, les artistes visuels travaillant au service de l'État doivent produire des images qui complètent la propagande politique des pamphlets et des journaux. Pour ce faire, ils sont invités à développer des stratégies pouvant toucher leur public tant par le biais de l'entendement que par celui des affects (figure 1).

Les affects sont des réactions évolutives face aux stimuli externes, comme ceux qu'on retrouve dans les arts. S'ils sont en partie le résultat de processus cognitifs, ils sont générés de façon quasi immédiate, ce qui a amené certains à les décrire comme des phénomènes extra-textuels et extra-iconographiques: «as such, affects are not to do with knowledge or meaning; indeed, they occur on a different *asignifying* register» (O'Sullivan, 2001 : 126). Sans souscrire à cette division entre le corps et l'esprit qui nous amènerait à comprendre ces domaines comme étant entièrement autonomes, nous pouvons tout de même affirmer que contrairement aux interprétations pleinement articulées, les affects se retrouvent au seuil de l'entendement (Leys, 2011 : 434-472). En d'autres termes, les réactions affectives – ancrées dans l'instinct tout comme dans l'expérience brute du plaisir et de la douleur – s'activent comme des réflexes qui sont ensuite rapidement modulés par des processus de pensée plus complexes. Ils apportent ainsi une dimension psychosociale significative au caractère sédimentaire de l'interprétation.

Les artistes soviétiques inventent donc une panoplie de types nouveaux de personnages invitant à l'identification et au désir. Ce sont, par exemple, des images de travailleuses et travailleurs agricoles et industriels beaux et vigoureux, leurs yeux étincelant d'intelligence et de bonheur dirigés vers un futur lumineux, comme ceux qui occupent la partie supérieure d'une affiche de propagande antireligieuse datée de 1930 (figure 2). D'autres types sont créés pour provoquer chez les spectateurs la colère, la peur et la honte: le bourgeois, les mains ensanglantées, assis sur des poches d'argent, le curé corpulent, le nez rougi par l'alcool, la paysanne vendant sans scrupules son *samagon* (eau-de-vie faite maison, dont la vente est illégale et qui est parfois source d'empoisonnement), le bureaucrate corrompu cachant des documents dans sa veste, etc. Ce sont des visages grotesques et



FIGURE 1 «RUSSIE TSARISTE ET RUSSIE SOVIÉTIQUE», CALENDRIER POUR L'ANNÉE 1920. LES ENCADRÉS DE GAUCHE REPRÉSENTENT UNE VISION SORDIDE DE LA VIE DES PAYSANS SOUS LES TSARS, CONDAMNÉS À DES LÂBEURS PEU FRUCTUEUX, À L'ANALPHABÉTISME ET À L'ALCOOLISME, ALORS QUE LES IMAGES DE GAUCHE PRÉSENTENT LA VISION OPTIMISTE. COLLECTION PRIVÉE.



FIGURE 2 «VERS UNE VIE NOUVELLE. CONTRE L'OBSCURANTISME ET LA MANIÈRE RELIGIEUSE», AFFICHE PRODUITE DANS LE CONTEXTE DES CAMPAGNES ANTIRELIGIEUSES, 1930. LES CITOYENS SOVIÉTIQUES SUR LE TRACTEUR ET EN PROCESSION FONT FUIR LES ÉLÉMENTS SOCIAUX CORROMPUS OU RÉTROGRADES: MEMBRES DU CLERGÉ, PAYSANS DÉVOTS ET ILLETTRÉS, PERSONNAGES PETIT-BOURGEOIS, ETC. COLLECTION PRIVÉE.

menaçants de l'exploitation des classes travailleuses de la période prérévolutionnaire choisis pour l'effet viscéral qu'ils peuvent avoir sur les regardeurs, qui dans ce cas sont appelés à s'identifier aux victimes (figure 3).

Si le virage vers les théories de l'affect semble relativement récent dans les études en sciences humaines et sociales, c'est Henri Bergson ainsi que Baruch Spinoza, William James et Sigmund Freud qui en sont les précurseurs philosophiques (Bergson, [1889] 2013 ; Spinoza [1677] 1994 ; James [1884] 2012 ; Freud [1926] 2011). Les écrits de Bergson étaient accessibles en Russie (en français et en traduction russe) pendant les premières décennies du XX^e siècle, et ils eurent une influence impact significative, comme l'explique Hillary Fink (1999), sur la production artistique et intellectuelle bolchévique, incluant la théorisation des arts et de la satire. Anatole Lounatcharski, en particulier, s'est beaucoup intéressé à cette notion porteuse.

3. Lounatcharski et la satire soviétique

Lounatcharski considère que la satire, qui peut à la fois produire et détruire une image du monde, constitue un outil, voire une arme particulièrement utile pour la propagande en période révolutionnaire – notamment dans les années de guerre civile. Au cours de sa carrière de Commissaire, qui dure de 1917 à 1929, il écrit une trentaine de textes dans lesquels il développe ce point de vue, se penchant tour à tour sur la satire, le comique et l'humour dans les arts visuels, la littérature, le théâtre et le cinéma. Il poursuit sa réflexion dans les années qui suivent la fin de son mandat en créant en 1931 la Commission pour l'étude des genres satiriques au sein de l'Académie des sciences de l'URSS, et commence la rédaction d'un manuscrit portant sur le rire en tant que phénomène social, qui reste malheureusement inachevé à sa mort en 1934. Ses travaux au Commissariat du peuple à l'instruction publique et comme intellectuel ont beaucoup influencé les pratiques culturelles soviétiques des premières décennies. Parce que le Narkompros était l'organe responsable de distribuer aux artistes les commissions pour les œuvres de propagande,



FIGURE 3 « LE CHRIST A SOUFFERT POUR VOUS ET VOUS A MONTRÉ LE CHEMIN », DOUBLE PAGE CENTRALE PAR DMITRI MOOR DE LA REVUE SATIRIQUE ANTIRELIGIEUSE SANS-DIEU À L'ATELIER, N° 9-10 (1923). L'IMAGE DÉNONCE LA COLLUSION ENTRE LE CAPITALISME ET LA RELIGION DANS L'ASSERVISSEMENT DES TRAVAILLEURS. LA COLLECTION DAVID KING, ACQUISE PAR LA TATE ARCHIVE EN 2016.

les écrits théoriques, mais aussi les intérêts et préférences esthétiques du Commissaire ont eu un poids important.

L'attention que Lounatcharski porte à la satire date de sa jeunesse et s'exprime d'abord alors qu'il est en exil en France, entre 1912 et 1924. Il publie en effet une première série d'articles consacrés à la spécificité culturelle de la comédie dans les traditions nationales du théâtre français, irlandais et anglais. À cette époque, ses écrits sur le rire – le terme général qu'il emploie pour regrouper ses réflexions sur la satire, l'humour, la caricature, etc. – sont profondément influencés par les travaux des intellectuels russes du XIX^e siècle, Vissarion Belinski, Nikolaï Tchernychevski, Nikolaï Dobrolioubov et Alexandre Herzen, qui voyaient dans le rire et particulièrement dans la satire un moyen pour les artistes de mettre en lumière les tensions sociales et les processus historiques. Très rapidement, sa compréhension s'élargit alors qu'il prend connaissance des principales théories du rire qui circulent dans les cercles intellectuels d'Europe au début du XX^e siècle. Il lit les ouvrages récents d'auteurs aussi divers que le philosophe français Henri Bergson, le philosophe, biologiste et sociologue anglais Herbert Spencer, le neurologue autrichien Sigmund Freud, le psychologue anglais James Sully et le philosophe allemand Théodore Lipps. De retour en Russie en 1917, il accepte le poste de Commissaire et s'applique à adapter ses idées au moment de bouleversement politique et social qui lui est contemporain. La compréhension du rire qu'il développe alors est donc fonctionnelle, et il l'arrime avec la conception marxiste de l'art qu'il élabore en parallèle pendant la même période.

Pour Lounatcharski, l'art est d'abord et avant tout un fait social, qui se forme en relation dialectique avec les processus économiques, politiques et culturels ([1923] 1967 : 337). Il le considère comme appartenant au monde des idéologies, tout comme la pensée politique, la philosophie et la religion. Et « parmi ces idéologies, l'art joue un rôle éminent. Il constitue une instance d'organisation de la pensée sociale » (Lounatcharski, [1923] 1967 : 337). S'appuyant sur une perspective tolstoïenne (Tolstoï, [1898] 1918) qui était valorisée dans les milieux intellectuels russes au début du XX^e siècle, Lounatcharski définit aussi l'art comme une forme de communication ou de partage social des émotions. S'inspirant des travaux d'Henri Bergson, il lui

confère un rôle affectif et potentiellement performatif. En d'autres termes, pour le Commissaire, l'art peut servir de catalyseur dans les mouvements sociaux en éveillant chez les individus le désir, la surprise, la peur, la colère, le dégoût, la honte, etc. La satire, l'humour et la caricature en tant que stratégies rhétoriques permettent une concentration de sens particulièrement efficace dans les arts; quand ils sont mis à contribution dans le contexte d'images et de textes de propagande, ils s'avèrent des moyens privilégiés de générer des affects, et de compléter les méthodes intellectuelles d'édification socialiste.

Les écrits de Lounatcharski qui visent spécifiquement les pratiques du rire sont publiés régulièrement dans les revues culturelles soviétiques des années 1920 et 1930 et sont périodiquement réimprimés dans des recueils. Ils initient le public des artistes et des intellectuels soviétiques au travail de satiristes et d'humoristes de plusieurs pays, du Moyen Âge à la période contemporaine. Ils s'intéressent, par exemple, aux œuvres de Jonathan Swift, Nikolai Gogol, Anatole France, Ilf et Petrov, Georges Grosz, Vsevolod Meyerhold et Vladimir Maïakovski, pour ne nommer que ceux-là. Dans ses analyses, Lounatcharski porte une attention particulière aux stratégies satiriques déployées par les artistes, mais surtout aux effets de celles-ci, qu'il décrit comme «un rire agressif qui perce sa cible» (Lounatcharski, [1930] 1967: 185); un rire qui «tue avec le venin de ses flèches empoisonnées» (Lounatcharski, [1920] 1964: 77); et qui évoque «le tonnerre approchant d'une bataille» (Lounatcharski, [1920] 1964: 77). Par ces phrases, le Commissaire fait plus qu'expliciter la nature agoniste de la satire, il souligne encore l'affect, l'effet viscéral que les œuvres satiriques peuvent avoir sur les personnes qui en font l'expérience, soit comme complices, soit comme cibles.

Si les écrits de Lounatcharski sont utiles à la compréhension des pratiques existantes, ils ont un autre rôle qui est plus déterminant. Ils encouragent ouvertement les artistes travaillant au service de l'État, dans tous les médiums et tendances, à intégrer des stratégies satiriques dans leur pratique. La conception du rire comme outil de critique sociale était bien ancrée en Russie depuis le XIX^e siècle, en particulier grâce aux écrits de Belinski, Tchernychevski, Dobrolioubov et

Herzen. Mais, pour Lounatcharski, le moment révolutionnaire – qu'il comprend comme s'étendant aussi à la période d'acculturation qui suit la prise de pouvoir et qui peut durer des décennies – nécessite plus qu'une critique sociale; la satire révolutionnaire doit contribuer à corriger les attitudes et à transformer les comportements sociaux. Mettre l'accent sur les difficultés qui foisonnent, les travers qui persistent et les troubles qui émergent peut sembler aller à l'encontre des visées de la propagande. Cette étape de moquerie et de discrédit est pourtant nécessaire pour aviver les passions, susciter la colère, humilier et effaroucher les défenseurs du passé ainsi que provoquer les changements qui s'imposent. C'est ainsi que, pour le Commissaire, la satire est un complément essentiel aux arguments sérieux, ou encore aux pratiques artistiques optimistes, dont le propre est de permettre de visualiser un futur socialiste libéré des contradictions qui marquent le moment révolutionnaire. Comme il le souligne dans le discours qu'il prononce le 10 janvier 1931 lors de la première rencontre de la Commission pour l'étude des genres satiriques: «Le rire est un outil, je dirais même qu'il est un outil critique qui peut servir les objectifs de l'auto-discipline pour une classe sociale; mais qui peut aussi permettre à cette classe d'exercer de la pression sur une autre classe.» (Lounatcharski [1931] 1967: 533)

Comme le passage cité plus haut le révèle, pour Lounatcharski, le rire est potentiellement bien plus que le simple résultat du jeu, de la détente ou de la bouffonnerie. Il peut aussi servir d'outil d'acculturation et d'arme dans la lutte des classes; il discrédite les ennemis du régime et il humilie ceux qui préservent des habitudes désuètes, héritées de l'ancien régime. De plus, il sert d'outil d'autorégulation voire de remaniement identitaire, car personne ne veut devenir la cible du rire réprobateur, surtout dans un moment historique quand la conséquence du rire peut entraîner la perte d'un emploi, la marginalisation, l'exil ou la mort. En ce sens, le rire contribue à créer et cimenter l'ordre social. Il le fait en mobilisant l'opinion publique, que Lounatcharski considère comme une arme puissante dans la lutte des classes, car elle a le potentiel de déplacer et de fixer les normes, et de châtier ou d'exclure ceux qui refusent de s'y plier. Comme Bergson l'explique dans son ouvrage *Le Rire*, qui a beaucoup influencé les

travaux du Commissaire: « [Le rire] exprime donc une imperfection individuelle ou collective qui appelle la correction immédiate. Le rire est cette correction même. Le rire est un certain geste social, qui souligne et réprime une certaine distraction spéciale des hommes et des événements. » (Bergson, [1900] 1950: 67) De plus, puisque le rire a le potentiel de créer un lien affectif entre les rieurs (ceux qui se moquent aux dépens de cibles communes), il crée un esprit de communauté. Mais, comme l'explique Lounatcharski :

Pour que le rire soit efficace, le rieur lui-même doit d'abord et avant tout être convaincu que son ennemi est insignifiant. Ensuite, le rire doit attaquer l'amour propre de son ennemi. Finalement, dans les yeux de ses témoins, la moquerie devrait être convaincante; elle devrait attirer la sympathie envers la tentative du satiriste de détruire son ennemi. (Lounatcharski, [1931] 1967: 536-537)

Dans le discours qu'il prononce en 1931 à la Commission pour l'étude des genres satiriques, ce potentiel du rire à corriger les déviations et à renforcer les tendances sociales, particulièrement en contexte révolutionnaire, est souligné de façon explicite: « Le rire a toujours été un élément important dans les processus sociaux. Le rôle du rire est aujourd'hui aussi important que jamais dans notre lutte, la dernière lutte pour l'émancipation des êtres humains. » (Lounatcharski [1931] 1967: 538)

De façon concrète, l'image satirique soviétique est utilisée pendant la période de la guerre civile qui suit la Révolution pour identifier et dénoncer les ennemis du régime naissant, pour les humilier, attaquer leur crédibilité, leur faire violence, et surtout pour attiser la haine chez ses partisans et les mobiliser. Par exemple, dans une affiche datant de 1920, la France, les États-Unis et l'Angleterre sont personnifiés en bourgeois grotesques, joufflus, leurs ventres gonflés transformés en poches d'argent marquées de nombreux zéros (figure 4). Sous leurs pieds s'empilent les corps vêtus de lambeaux de travailleurs rompus et, à l'arrière-plan de l'image, des potences tracent leur ombre menaçante sur un ciel rouge sang. Le drapeau qui s'agite au centre supérieur de la représentation parodie le slogan socialiste bien connu, appelant les capitalistes de tous les pays à s'unir. Le sérieux



FIGURE 4 « LA LIGUE DES NATIONS », AFFICHE PAR VICTOR DENI, 1920. LA FRANCE, LES ÉTATS-UNIS ET L'ANGLETERRE SONT DÉNONCÉS COMME METTANT LES INTÉRÊTS DU CAPITALISME DEVANT CEUX DES TRAVAILLEURS. LA COLLECTION DAVID KING, ACQUISE PAR LA TATE ARCHIVE EN 2016.

de cette satire est souligné par une mention menaçante imprimée dans le coin inférieur droit: « Quiconque arrache cette affiche ou la recouvre accomplit une action contrerévolutionnaire ». Avec la fin de la guerre civile en 1922, la violence symbolique se tourne vers l'intérieur du pays et cible d'autres victimes. Il s'agit alors de dénoncer certains comportements jugés contrerévolutionnaires, d'appeler à la délation, et de faire honte à ceux qui maintiennent des attitudes religieuses, mercantiles, de corruption ou autre. Ceux qui souffriront de façon soutenue de ces attaques sont les croyants, les paysans refusant d'intégrer les fermes collectives, ceux qui persistent à transiger sur le marché noir, ainsi que les bureaucrates incompetents et corrompus qui acceptent des pots-de-vin (figure 5).



FIGURE 5 « L'ENTRAÎNEMENT DE PÂQUES », COUVERTURE PAR A. TOPIKOV DE LA REVUE SATIRIQUE *KROKODIL*, N° 14 (1929). UNE PAYSANNE SUBIT DOCILEMENT L'HUMILIATION DU PRÊTRE QUI L'ENTRAÎNE AU RITUEL PASCAL SANS LUI ACCORDER LA SATISFACTION DE BAISER L'ICÔNE. LA COLLECTION DAVID KING, ACQUISE PAR LA TATE ARCHIVE EN 2016.

Il n'est pas rare que, dans les années 1920 et 1930, des images satiriques soient tirées à plus de 10 000 exemplaires, soit comme affiches ou comme illustrations dans les pages des périodiques. Elles circulent, sont affichées, et sont utilisées par les orateurs qui s'en servent comme outils didactiques dans leur travail avec les foules, mobilisant ainsi l'opinion publique. Si elles sont arrachées par les antagonistes du régime, elles sont immédiatement reposées. Leur matérialité et leur omniprésence sont les conditions essentielles qui font d'elles un dispositif efficace dans le processus d'acculturation et qui leur

permettent de poursuivre – mais dans un registre symbolique – la violence et la destruction physiques enclenchées dans les années de guerre civile.

4. L'image satirique, dispositif de violence

La perspective de l'art comme catalyseur qu'a proposée Lounatcharski est toujours d'actualité. Comme l'explique W. J. T. Mitchell dans *What do Pictures Want?*, les images sont des agents actifs dans l'établissement et la transformation des valeurs et des mentalités.

They are capable of introducing new values into the world and thus of threatening old ones. For better or for worse, human beings establish their collective, historical identity by creating around them a second nature composed of images which do not merely reflect the values consciously intended by their makers, but radiate new forms of value formed in the collective, political unconscious of their beholders. As objects of surplus value, of simultaneous over- and underestimation, these stand at the interface of the most fundamental social conflicts (Mitchell, 2005 : 105-106).

À cette capacité à rendre visible s'ajoute une caractéristique décrite par Bruno Latour dans « Visualisation and Cognition : Drawing Things Together » : les images et inscriptions visuelles de toutes sortes reflètent des motivations et la volonté de se rallier des alliés à la vision qu'elles proposent. Il peut s'agir de partager un plaisir esthétique ou érotique, une vision utopique, ou encore de susciter un affect. Ceci est encore plus vrai pour les productions dites utilitaires, comme la publicité, la cartographie ou la propagande visuelle. Comme l'explique Latour au sujet de la production de cartes géographiques :

The essential characteristics of inscriptions cannot be defined in terms of visualization, print, and writing. In other words, it is not perception which is at stake in this problem of visualization and cognition. New inscriptions, and new ways of perceiving them, are the results of something deeper. If you wish to go out of your way

and come back heavily equipped so as to force others to go out of their ways, the main problem to solve is that of mobilization (Latour, 1986: 6-7).

En contexte révolutionnaire, en temps de crise ou de bouleversement social, les images rendent donc tangibles et communicables les idéaux et les forces qui s'affrontent, elles introduisent de nouvelles visions du monde, rendant alors vulnérables celles qui prévalaient jusqu'alors. Mais comme nous l'avons vu, qu'elles soient optimistes ou satiriques, les images ont aussi le potentiel de bouleverser les vies, ralliant certains à la communauté tout en en excluant d'autres. C'est-à-dire qu'elles fonctionnent comme des « dispositifs » – pour reprendre le terme de Giorgio Agamben – qui ont « d'une manière ou une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (Agamben, 2007: 31).

Comprises comme des dispositifs, les images sont aussi capables de violence. Mais cette aptitude à l'agression ne se retrouve pas que dans leur contenu; elle découle de leur forme et de leur façon de se donner aux regardeurs. Dans *L'image peut-elle tuer?*, la philosophe Marie-Josée Mondzain (2002: 19) explique que si les images sont efficaces, c'est qu'elles s'offrent comme une réalité sensible qui touche simultanément le regard et la connaissance. Elle précise: « Le visible nous affecte en tant qu'il a affaire avec la puissance du désir et qu'il nous met en demeure de trouver les moyens d'aimer ou de haïr ensemble. Toute visibilité engage les esprits et les corps à entretenir avec ces violences un rapport constructif ou destructeur. » (Mondzain, 2002: 22) Dans le contexte agonistique de la révolution russe, les images satiriques de propagande jouent donc un rôle particulier; elles sont des dispositifs de violence, qui visent non seulement à mobiliser par la haine, le dégoût et la honte, mais aussi, ne l'oublions jamais, à opérer une marginalisation de certains individus ou même à les détruire symboliquement.

En Russie postsoviétique, certains artistes ont recours aujourd'hui encore à la satire comme dispositif de violence, dans le but explicite d'enclencher des processus sociaux. Comme les satiristes des années 1920 et 1930, ils comprennent eux aussi que les débats rationnels doivent nécessairement être appuyés par des messages qui opèrent sur le plan de l'affect. La grande différence entre ceux-ci et leurs prédécesseurs ? Ils ne travaillent pas au service du gouvernement, mais dirigent au contraire leurs flèches satiriques contre l'État. Pour sa part, l'administration de Vladimir Poutine tente depuis le début des années 2000 d'asservir et de neutraliser les arts et les médias dans le but d'éviter les soulèvements, d'évacuer tant que possible les différends, les débats et les prises de position, et ainsi de préserver l'ordre symbolique. La période agonistique de la Révolution est terminée depuis longtemps, pendant laquelle destruction et reconstruction d'un monde nouveau étaient deux facettes d'une même médaille ; le gouvernement russe actuel cherche plus que tout à préserver le *statu quo*, et son discours se retranche désormais dans un optimisme nationaliste, religieux et militariste sans grandes nuances. Le dispositif de la satire, catalyseur d'affect, de violence et de mouvements sociaux, devient de ce fait l'arme de l'opposition.

En 2015, notamment, l'artiste Piotr Pavlenski met le feu à la porte de l'édifice où siège le Bureau fédéral de sécurité, le FSB – jugé plus dangereux que son ancêtre, l'effrayant KGB. Le geste est aussi provocateur qu'ironique. En 2010, le groupe artistique Voïna (La Guerre) peint un pénis de 60 mètres de long sur le pont-levis Liteïni qui traverse la Neva à Saint-Petersbourg. Le pont, et donc l'image phallique intitulée « Pénis capturé par le FSB », demeure en érection pendant quelques heures devant le bureau municipal du FSB. L'exemple le plus connu de provocation artistique satirique est sans aucun doute celui commis par les Pussy Riot. En 2012, quelques jours avant l'élection présidentielle prévue pour le 4 mars, le groupe qui garde alors l'anonymat sous des *balaclavas* colorés tricotés à la main déploie une action audacieuse : une dizaine de ses membres investissent, guitares et microphones à la main, la cathédrale du Christ-Sauveur de Moscou, le siège du patriarcat orthodoxe russe. Dans un mélange ahurissant de prières et de chants, d'un ton féroce et ironique,

elles conjurent la vierge Marie de retirer la candidature de Vladimir Poutine de la course à la présidence¹².

Ces trois actions satiriques, qui visent à éveiller chez les individus la peur, la colère, et le dégoût, ont été comprises par le gouvernement de Poutine comme un assaut symbolique, non seulement inacceptable comme comportement dans l'espace public et médiatique, mais dont la violence explicite pourrait avoir des conséquences dommageables. En effet, non seulement elles attaquent la crédibilité de l'État et du FSB, mais elles ont aussi le potentiel de mobiliser les individus et de les rallier à la dissidence. Dans les trois cas mentionnés, la violence mise en acte par les artistes dans le domaine du symbolique a donc été contrée par une violence institutionnalisée de la part de l'État russe. Pavlenski, les membres de Voïna et ceux de Pussy Riot ont tous été emprisonnés pendant plusieurs mois.

Étonnamment, la censure artistique n'a été invoquée dans aucun de ces cas. D'ailleurs, dans la foulée de ces événements, lors d'une rencontre avec des artistes et professionnels du théâtre et du cinéma en décembre 2016, Vladimir Poutine défend la liberté artistique et qualifie d'absolument inadmissible toute interférence avec le théâtre ou les expositions en Russie. Se référant aux attentats terroristes perpétrés en 2015 contre le journal satirique *Charlie Hebdo*, qui ont entraîné la mort de 12 personnes, il insiste cependant sur la responsabilité qu'ont les artistes de ne pas offenser les convictions religieuses des citoyens, et de ne pas diviser la société. Si les œuvres mêmes de Pavlenski, de Voïna et de Pussy Riot n'ont pas été censurées, leurs auteurs ont été accusés d'hooliganisme en vertu de l'article 213 du Code pénal russe, d'insulte au sentiment religieux selon l'article 148, et d'incitation à la haine et d'attaque à la dignité humaine en vertu de l'article 282. De toute évidence, la satire est encore aujourd'hui comprise par les dirigeants russes comme cette arme redoutable, destructrice et génératrice d'affects que décrivait Anatole Lounatcharski au lendemain de la Révolution.

12. Des extraits de cette performance sont disponibles sur You Tube: <http://www.youtube.com/watch?v=Yr0jNui5Qw8> (consultée le 15 février 2018).

Références bibliographiques

- Agamben, Giorgio. 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, traduit par Martin Rueff, Paris, Rivages.
- Benjamin, Walter. 1986. *Moscow Diaries*, traduit par Richard Sieburth, Cambridge, Harvard University Press.
- Bergson, Henri. [1889] 2013. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Flammarion.
- Bergson, Henri. [1900] 1950. *Le rire*, Paris, Presses universitaires de France.
- Fink, Hillary. 1999. *Bergson and Russian Modernism 1900-1930*, Evanston, Northwestern University Press.
- Freud, Sigmund. [1926] 2011. *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, Presses universitaires de France.
- Hall, Stuart. 1997. « The Work of Representation », dans Stuart Hall (dir.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage, p. 13-74.
- James, William. [1884] 2012. « What is an Emotion? », dans Robert Richardson (dir.), *The Heart of William James*, Cambridge, MA, Harvard University Press, p. 1-19.
- Latour, Bruno. 1986. « Visualisation and Cognition: Drawing Things Together », *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture and Present*, 6, p. 1-40.
- Leys, Ruth. 2011. « The Turn to Affect: A Critique », *Critical Inquiry*, 37, 3, p. 434-472.
- Lounatcharski, Anatole V. [1920] 1964. « Budem smeyatsya », dans *Sobranie sochinenii v 8 tomakh*, vol. 3, Moscou, Khudozhestvennaya literatura, p. 76-79.
- Lounatcharski, Anatole V. [1923] 1967. « Marksizm i literatura », dans *Sobranie sochinenii v 8 tomakh*, vol. 7, Moscou, Khudozhestvennaya literatura, p. 331-340.
- Lounatcharski, Anatole V. [1930] 1967. « O satire », dans *Sobranie sochinenii v 8 tomakh*, vol. 8, Moscou, Khudozhestvennaya literature, p. 185-187.
- Lounatcharski, Anatole V. [1931] 1965. « Kinematograficheskaya komediya i satira », dans *Lounatcharski o kino*, Moscou, Izdatelstvo « Iskusstvo », p. 192-212.

- Lunacharsky, Anatole V. [1931] 1967. « O smekhe », dans *Sobranie sochinenii v 8 tomakh*, vol. 8, Moscou, Khudozhestvennaya literature, p. 531-538.
- Mitchell, W. J. T. 2005. *What do Pictures Want?*, Chicago, University of Chicago Press.
- Mondzain, Marie-José. 2002. *L'image peut-elle tuer?*, Paris, Bayard.
- O'Sullivan, Simon. 2001. « The Aesthetics of Affect: Thinking Art beyond Representation », *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities* 6, 3, p. 125-135.
- Palmier, Jean-Michel. 1975. *Lénine, l'art et la Révolution*, Paris, Payot.
- Spinoza, Baruch. [1677] 1994. *L'Éthique*, traduit par Émile Saisset, Paris, Folio.
- Tolstoï, Léon. [1898] 1918. *Qu'est-ce que l'art*, traduit par Teodor de Wyzeva, Paris, Perrin.

5

« Pour l'abrutissement du monde¹ »

Violence symbolique et comédies cinématographiques québécoises (1970-1975)

Sacha Lebel

Je passe [...] beaucoup de temps à me demander si, en faisant des distinctions hiérarchiques aussi rigides, nous ne limitons pas les dimensions de notre compréhension de la culture : un ensemble plus ouvert et plus souple de divisions permettrait d'approfondir cette compréhension en facilitant les comparaisons vraiment complexes dont nous manquons actuellement.

Lawrence W. Levine (2010 : 21)

« Plate », « pas drôle » et « mal foutu » sont des qualificatifs fréquemment utilisés dans les textes critiques concernant les comédies

1. Voir Mathieu (1975 : 68)

cinématographiques produites au Québec au début des années 1970. Ces comédies, avec leur budget limité, leur esthétique simpliste et leur humour bon enfant accessible à tous, ont déplu à certains intervenants qui, par moment, usèrent d'un langage violent pour les décrire et ainsi les faire symboliquement dégringoler dans l'abysse des navets cinématographiques. Cette attitude de mépris et d'incompréhension, rencontrée moult fois au hasard des recherches, m'a convaincu qu'il y avait là un problème non seulement esthétique mais social, un problème de violence symbolique. La consultation subséquente de diverses histoires générales du cinéma québécois est venue accroître mes suspicions : l'histoire du cinéma québécois souffre d'un oubli de la comédie. En fait, ces films s'y trouvent, mais ils n'ont qu'une place bien mince dans les récits historiques officiels. Les études directement consacrées à ces comédies se font aussi rares². Dans ces conditions, il est pertinent de chercher à comprendre leur omission de l'historiographie du cinéma québécois. Il m'apparaît légitime de demander dans quelle mesure et pourquoi elles ont été laissées de côté. Mais surtout, comment cette absence s'est-elle orchestrée ?

Expliquer l'ostracisme envers les comédies par leur nonchalance esthétique et technique est une hypothèse simple qui camoufle, selon moi, une réponse plus complexe. L'évincement de ces films de l'histoire du cinéma est lié à l'établissement d'une nouvelle élite cinématographique dans le contexte des changements politiques et sociaux de la Révolution tranquille. Les comédies ont été victimes d'une violence symbolique³ importante de la part de l'intelligentsia qui agissait, consciemment ou inconsciemment, dans un désir de « distinction » (Bourdieu, [1979] 2007). Désireuse de consolider son statut

-
2. L'exercice le plus louable est certainement le livre de Robert Aird et Marc-André Robert (2016). Quelques dossiers concernant la comédie cinématographique en général, ou celle du Québec en particulier, se trouvent dans les revues spécialisées, mais la place réservée aux comédies québécoises des années 1970 est bien maigre (voir : Tadros, 1973 ; Rousseau, 1993 ; Barrette, 2008 ; Coulombe, 2009).
 3. Pour Bourdieu (1970 et [1979] 2007), la violence symbolique est un mécanisme de domination sociale ou un groupe impose aux autres des idées et des comportements, leur octroyant un caractère « naturel » et universel bien qu'ils soient, en réalité, construits et socialement situés.

de nouvelle élite face à l'ancienne élite cléricale, cette intelligentsia moderne effectua un processus de sélection culturelle, encensant les « bons objets » et pourfendant les « mauvais ». Puisque ces « mauvais objets » ne répondaient pas aux critères de ce qu'ils considéraient être de l'art cinématographique, les critiques et historiens ont adopté différentes attitudes plus ou moins violentes pour les discréditer. Mon hypothèse repose sur l'idée que de ces « luttes symboliques » (Bourdieu, [1979] 2007 : 271) entre communautés résulte un processus de hiérarchisation culturelle dans le monde du cinéma « québécois » et que le cinéma de comédie fut l'un des grands perdants de cette joute de pouvoir. L'idée de l'existence d'un processus de hiérarchisation culturelle, c'est-à-dire que la « bonne » culture et la « mauvaise » seraient, en grande partie, le fruit des discours des élites en fonction de leurs positions sociales et de leur désir de consolider cette position, n'est pas récente et elle est défendue par divers auteurs que nous aborderons un peu plus bas.

Je propose donc une étude des attitudes et discours offerts par des intervenants « légitimes » afin de montrer comment s'est mise en pratique cette violence symbolique. Je cherche à montrer que le cinéma de comédie a été passablement effacé de l'histoire, et que l'amnésie qui en résulte participe d'une certaine répression. C'est tout un pan de l'histoire culturelle du Québec qui est escamoté du patrimoine et dont l'absence participe à la production d'une mémoire amputée. Puisque l'exercice consiste essentiellement à prendre le pouls de l'élite, je m'en tiens aux documents auxquels une légitimité a préalablement été accordée : dictionnaires, histoires, articles historiques et critiques de revues spécialisées, ainsi que les critiques des quotidiens grand public⁴.

4. Par souci de rigueur et transparence, je tiens à porter à l'attention du lecteur que les documents susmentionnés ne représentent pas l'entièreté des écrits métatextuels entourant le corpus de films choisis. Bien qu'ils aient été consultés, les journaux de type « quotidien du dimanche » et « hebdomadaire ludique », qui paraissaient en grands nombres dans les années 1960-1970 (voir Fontaine, 1978), n'ont pas été retenus pour ce texte. La raison est plutôt simple, ils ne sont pas, aux yeux des historiens et spécialistes du cinéma, des sources légitimes d'informations. Il est aussi pertinent de soulever que si les journaux plus « populistes »

Pour le bien de l'examen, le corpus filmique est limité à neuf films produits entre 1971 et 1975⁵, les voici : *Tiens-toi bien après les oreilles à papa...* (Bissonnette, 1971); *L'Apparition* (Cardinal, 1972); *Le p'tit vient vite* (Carrier, 1972); *J'ai mon voyage!* (Héroux, 1973); *Y a toujours moyen de moyenner!* (Héroux, 1973); *Les aventures d'une jeune veuve* (Fournier, 1974); *Les deux pieds dans la même bottine* (Rose, 1974); *Pousse mais pousse égal* (Héroux, 1975); et *Tout feu, tout femme* (Richer, 1975). Les films qui ont pour attrait principal la comédie furent privilégiés. Par conséquent, les comédies sexuelles et musicales ont été laissées de côté. Les coproductions France/Québec ont aussi été évacuées en raison du statut singulier qu'elles ont dans l'histoire du cinéma québécois, qui leur est conféré par leur nature transnationale.

Avant de me lancer dans l'analyse des attitudes et des discours, je dois dresser le portrait de la conjoncture sociale à l'orée de la Révolution tranquille. De cette description se dégagera l'image d'un « triangle communautaire cinématographique » au sein duquel l'idée du « cinéma québécois » est débattue, qui fera aussi transparaître les contours du processus de hiérarchisation culturelle que cette triangulation sous-entend. Ensuite, quelques outils théoriques seront présentés afin de soutenir l'approche analytique retenue. Finalement, le portrait de la violence symbolique sera fait par la description des processus de légitimation positive et négative. Le premier consiste en la mise en place d'institutions et de discours de légitimation; le second se compose de deux attitudes singulières de la part de l'élite culturelle face aux « mauvais objets » populaires : l'omission et le dénigrement.

avaient été pris en compte, le portrait du dénigrement aurait été moins radical et unilatéral.

5. Au total, une vingtaine de comédies de tout acabit furent produites au Québec entre 1965 et 1975.

1. Contexte social et hiérarchisation culturelle

Le Québec des décennies 1960 et 1970 subit de forts changements sociaux et culturels – les politiques réformistes et le néonationalisme sont sans doute deux des traits les plus importants du nouveau visage qu'adopte alors la province. Globalement, le Québec s'accorde sur l'idéologie du « rattrapage », comme l'expliquent Linteau et ses collaborateurs: « [i]l s'agit d'accélérer un processus de mise à jour et de modernisation qui [...], au Québec, a été considérablement freiné par le conservatisme du gouvernement Duplessis » (Linteau *et al.*, 1989: 422). Trois répercussions de ce rattrapage m'intéressent particulièrement.

Premièrement, une laïcisation de l'État est amorcée, interrompant la très grande promiscuité du clergé catholique et du pouvoir étatique. L'Église perd l'influence qu'elle avait sur l'ensemble de la population à peine 10 ans plus tôt. Deuxièmement, on améliore l'accès à l'éducation, ce qui permet à plus de citoyens francophones d'entreprendre des études universitaires. De ce fait résulte l'accroissement rapide d'une nouvelle élite intellectuelle. Troisièmement, on assiste à une explosion de la culture de consommation « où l'influence des États-Unis joue un rôle déterminant » (Linteau *et al.*, 1989: 751). On voit donc une modernisation politique et technologique s'implanter rapidement, ainsi qu'une extension du temps consacré aux loisirs individuels.

Ce bien mince résumé des changements politiques, sociaux et culturels de l'époque permet tout de même de souligner la mise en place d'un « triangle communautaire » entre le clergé catholique, la nouvelle élite intellectuelle moderne et ce que je nomme la « communauté vernaculaire moderne⁶ ». Ces *communautés imaginées* se sont

6. Cette expression est inspirée par ce que Miriam Hansen (1999) appelle une expérience de modernité vernaculaire (*vernacular modernism*). Pour elle, l'expérience sensorielle offerte par le cinéma, au-delà de l'efficacité narrative du médium, permet l'accès à une vision moderne du monde. La formation de cette expérience de modernité vernaculaire passe principalement par le mode de perception sensoriel directement en lien avec les plaisirs qu'offrent nos sociétés industrielles de consommation de masse.

disputé des espaces symboliques : le bon goût et la morale religieuse pour la première, l'art et les changements sociaux pour la seconde, le consumérisme et les loisirs pour la dernière. De ces luttes résulte une hiérarchisation culturelle où chaque groupe place « sa » culture en haut de la pyramide, le poids de sa valeur écrasant symboliquement les cultures considérées comme subalternes.

Divers historiens (de Beacque, 2003 ; Gauthier, 2013) ont exploré les mécanismes de hiérarchisation du domaine des études cinématographiques en France au cours de la première moitié du XX^e siècle. Ils y font, pour l'essentiel, la description du processus de sélection des artistes et œuvres valables qui permet aux nouveaux spécialistes d'encourager le statut de « 7^e art » pour le cinéma. Il serait difficile de défendre la thèse selon laquelle le Québec ferait exception, de sorte que ce processus de hiérarchisation n'y aurait jamais vu le jour. En fait, l'avènement de la modernité intellectuelle au Québec au courant des années 1950 est un phénomène bien documenté (voir Lamonde et Trépanier, 1986), mais le portrait de cette naissance et de ses implications est à faire dans le domaine des études cinématographiques⁷. Pour expliquer convenablement l'émergence d'une nouvelle élite cinématographique québécoise, puis le processus de hiérarchisation culturelle qu'elle met en place, et finalement la lutte symbolique qu'elle fait aux comédies, explorons divers concepts qui permettent d'établir une approche méthodologique adéquate.

2. Quelques outils théoriques

L'historien de la culture Lawrence W. Levine (2010) présente le portrait du processus de hiérarchisation culturelle dans l'Amérique du XIX^e siècle et défend la thèse que : « les catégories primaires de la

7. Je ne peux ici, en raison de l'espace limité, qu'en dresser un résumé qui pourrait faire paraître l'élite cléricale et l'élite moderne comme deux blocs monolithiques en constante situation d'affrontement. Le lecteur comprendra que la réalité est beaucoup plus nuancée et subtile, et que le phénomène mérite un portrait plus approfondi (voir Lebel, 2018).

culture étant le produit d'idéologies qui ont sans cesse été sujettes à modifications et à transformations, les périmètres de nos divisions culturelles ont été bien plus perméables et variables que fixes et immuables » (Levine, 2010 : 22). Un phénomène de transformation idéologique se met en branle dans le Québec d'après-guerre, accompagné par une reconfiguration des critères de délimitations culturelles préalablement établis. Le champ⁸ culturel est un terrain de lutte symbolique où le clergé catholique et la nouvelle élite moderne mettent à mal la culture populaire. Levine fait état de cette attitude de la part des élites désireuses de défendre leurs intérêts, et il présente la double mécanique de légitimation qu'elle entraîne. D'une part, les élites assignent une « valeur distinctive » à certains objets et pratiques culturelles, d'autre part elles mènent un processus de disqualification et d'exclusion (Levine, 2010 : 168-174). Cette procédure binaire me pousse à dresser, d'abord, le portrait d'une légitimation positive, qui accrédite des objets ou pratiques culturelles, et ensuite celui d'une légitimation négative, qui disqualifie et rejette.

L'apparition d'une nouvelle communauté d'élite moderne, au courant des années 1950, implique un désir de contrôle du champ cinématographique au Québec. Tenu sous le joug du clergé catholique depuis le début du siècle, ce champ est investi d'un discours réclamant un cinéma local qui doit défendre l'idée d'une nation catholique et canadienne-française (Lever, 1995 : 79). L'élite moderne cinématographique revendique, majoritairement, une nouvelle identité nationale pour le peuple du Québec, une identité qui n'est plus définie par sa religiosité mais plutôt par sa laïcité. Diverses oppositions apparaissent entre les deux élites. Ces oppositions ne diffèrent pas de celles qui se constatent dans d'autres domaines à l'époque : tradition contre modernité, espace rural contre espace urbain et, plus particulièrement, esthétique cinématographique classique contre esthétique cinématographique moderne⁹. Ces affrontements sont

8. Il s'agit du champ au sens que lui donne Pierre Bourdieu ([1979] 2007 : 249-287), c'est-à-dire l'espace social où les agents vont défendre leurs intérêts et les idées qui les définissent en produisant des discours afin de se créer du capital symbolique.

9. Par exemple, la nouvelle élite moderne accréditera les œuvres québécoises dont l'esthétique est en adéquation avec celle du cinéma de la nouvelle vague

assez communs aux champs culturels en transformation. Comme l'explique Bourdieu ([1992], 1998 : 229) : « [l]e mouvement du champ artistique [...] vers une plus grande autonomie s'accompagne d'un processus de différenciation des modes d'expression artistique et d'une découverte progressive de la forme qui convient en propre à chaque art ou à chaque genre [...] ». La prise en charge du champ cinématographique qu'opère la nouvelle intelligentsia, au cours de la période 1950-1980, se fait en partie par le rejet des idées de l'ancienne élite, mais aussi en affirmant sa propre valeur et sa capacité de remplacement. La production et la sélection d'objets culturels et de discours nouveaux permettent une définition de la communauté émergente, et une définition de ses intérêts et de ses goûts spécifiques. L'opposition à la culture populaire, qui est consommée et accréditée par un ensemble bigarré d'individus, apparaît ainsi inévitable. Cette lutte symbolique implique un désir, pas toujours conscient ou avoué, de « distinction » (Bourdieu, [1979] 2007 : 294-364). En acceptant ou en rejetant certains biens culturels, certaines pratiques culturelles, l'agent social marque et consolide sa position dans la hiérarchie. En sachant reconnaître un bien convenable, il se drape de sa convenance. Bourdieu ([1979] 2007 : VI) résume sa pensée en disant que « [l]e goût classe, et classe celui qui classe [...] ». La capacité à distinguer « l'art » de ce qui n'en est pas devient le laissez-passer pour intégrer un groupe d'élite qui sait se satisfaire de plaisirs sublimés et accessibles à peu : « [c]'est ce qui fait que l'art et la consommation artistique sont pré-disposés à remplir, qu'on le veuille ou non, qu'on le sache ou non, une fonction sociale de légitimation des différences sociales » (Bourdieu, [1979] 2007 : VIII).

Il apparaît pertinent de souligner le phénomène, par moment insoupçonné des acteurs principaux, de violence inhérente aux luttes symboliques. Par le processus de légitimation positive, la nouvelle élite moderne dicte et impose sa conception de ce que devrait être le « Cinéma québécois ». Elle en définit la périphérie. Ultimement, elle

française, parangon du modernisme cinématographique. Ironiquement, l'unicité du « cinéma québécois » se trouvera surtout dans le cinéma documentaire ou dans les films de fiction qui empruntent cet esthétisme moderne.

rejette ce qui n'est pas conforme, indépendamment de l'intérêt ou du désintérêt de la population. Ce phénomène est d'autant plus symboliquement violent que l'élite moderne mène un « combat » sur plusieurs fronts : d'un côté, elle fait face à la communauté cléricale, et de l'autre, à la communauté vernaculaire, sans oublier les querelles « internes¹⁰ ». En voulant redéfinir ce qui est bien, bon et légitime, elle contribue inévitablement à une hiérarchisation culturelle du domaine du cinéma au Québec. En omettant et dénigrant certains objets et pratiques culturelles, elle les relègue au bas de l'échelle symbolique, avec les publics de ces formes culturelles. Elle assoit ainsi sa domination au point de la rendre ordinaire et normale, tout en discréditant ce qu'elle marginalise.

3. Portrait du processus de légitimation positive

Est mis en lumière dans cette section le processus de « sacralisation¹¹ » du cinéma québécois. Ce processus a été élaboré et soutenu par des institutions – l'éducation cinématographique, la critique, la cinémathèque et l'histoire – qui se sont établies et développées dans les décennies suivant la Seconde Guerre mondiale. Leur établissement nécessita l'éducation d'une nouvelle génération de passionnés aux qualités de l'art cinématographique. Par la suite, ces aficionados transmièrent les discours qui consacrèrent œuvres et auteurs légitimes.

Un évènement d'importance, qui permet de comprendre la naissance de la nouvelle élite intellectuelle du cinéma au courant des années 1950, est la mise en place à partir de 1949 de ciné-clubs par la Jeunesse étudiante catholique (JEC). Olivier Ménard dresse un portrait de l'implantation des ciné-clubs dans les institutions d'enseignement du Québec et soulève au passage « l'idéologie de rupture » qui prévalait dans l'organisme. La JEC s'aventure sur des « terrains moins connus » (Ménard, 2007 : 63) comme ceux de l'exploration de la forme et de l'esthétique du cinéma. Les membres des ciné-clubs

10. Voir Réal Larochelle dans Coulombe et Jean ([1988] 2006 : 631).

11. Ce terme est emprunté à Lawrence W. Levine (2010).

réclament la fin de la censure et la possibilité de découvrir des œuvres importantes du cinéma mondial, par exemple celles du cinéma soviétique qui étaient alors interdites (Lever, 1995 : 131). Malgré la reprise de contrôle des ciné-clubs étudiants par les autorités religieuses en 1953¹², et l'orientation plus serrée qu'elles imposent, les jeunes cinéphiles avides de connaissances poursuivent leur formation d'érudits et creusent le fossé idéologique avec l'ancienne autorité. Les ciné-clubs permettent à cette génération de développer une vision singulière du cinéma et de faire d'eux des « lettrés cinématographiques » (Ménard, 2007 : 73) possédant ce que Bourdieu appelle la capacité de « lecture de l'œuvre d'art » qui implique que « [l]'œuvre d'art ne prend un sens et ne revêt un intérêt que pour celui qui est pourvu du code selon lequel elle est codée » (Bourdieu, [1979] 2007 : II). On fait dans ces organisations étudiantes l'apprentissage des codes du cinéma « moderne » qui servent de règles de reconnaissance et de sélection de l'art cinématographique « québécois » à venir.

La diffusion de ces codes se fait essentiellement par les revues cinématographiques affiliées aux ciné-clubs : *Découpages* (1950-1955) et *Séquences* (1955-). Mais bientôt, de jeunes intellectuels, parmi lesquels on dénombre plusieurs anciens membres de ciné-clubs¹³, se munissent d'organes de diffusion de leurs propres discours sur le cinéma : *Images* (1955-1956), *Objectif* (1960-1967), *Champ libre* (1971-1973) et *Cinéma/Québec* (1971-1978). Cette dernière revue amorce ses parutions en mai 1971 et a pour objectif clair de coller au cinéma local (Lever, 1995 : 451). Au cœur de la revue se trame un processus de sélection d'« œuvres » et d'« auteurs » légitimement « québécois » qui occasionne de nombreux désaccords entre les intervenants. Malgré tout, certains auteurs ressortent du lot. Si des cinéastes comme Gilles Carle et Denys Arcand reçoivent des appuis mais ne font pas l'unanimité, d'autres ont leur laissez-passer d'« auteurs » plus facilement, surtout si leurs films s'éloignent des productions commerciales et

12. L'épiscopat canadien-français n'appréciait guère l'indépendance et les libertés prises par les JEC entre 1949 et 1952 (Lever, 1995 : 131).

13. Par exemple, Robert Daudelin, Jacques Lamoureux et Jean Pierre Lefebvre participent à la revue *Objectif* reconnue pour son anticléricalisme (Lever, 1995 : 226).

privilégient une portée sociale et politique (Sabino, 2010 : 130-135). Michel Brault, Marcel Carrière, André Forcier, Gilles Groulx, Arthur Lamothe, Pierre Perrault et d'autres obtiennent une certaine forme d'anoblissement en devenant les figures de proue d'un cinéma véritablement « québécois ». En somme, les revues spécialisées en cinéma permettent l'élaboration d'une institution de la critique cinématographique légitime au Québec, influençant bien sûr une nouvelle génération de cinéphiles qui se distingue par sa capacité à reconnaître les œuvres et les auteurs valables.

Divers lieux de promotion et de conservation – et ultimement de sacralisation – de la culture cinématographique québécoise se sont établis parallèlement à l'établissement de l'institution de la critique spécialisée. La cinémathèque canadienne apparaît le 17 juillet 1964, elle est l'initiative de jeunes passionnés ayant, pour la plupart, participé aux mouvements des ciné-clubs¹⁴. Son mandat en est un de promotion, de conservation et de diffusion du cinéma d'ici et d'ailleurs. En 1971, elle est rebaptisée Cinémathèque québécoise afin de mieux représenter sa nouvelle ambition, celle de promouvoir le cinéma québécois. En plus des maîtres du cinéma mondial, plusieurs cinéastes du Québec ont droit à une rétrospective. Claude Fournier – au temps où il ne s'était pas compromis avec ses fictions populaires – et Raymond Garceau auront la leur en 1966, Claude Jutra et Jean Pierre Lefebvre en 1973, Gilles Carle en 1976, Bernard Gosselin en 1977, Gilles Groulx en 1978, etc. Ils sont majoritairement issus de l'ONF et privilégient une approche documentaire et sociale du cinéma, et certains ont été anoblis par le Festival de Cannes. Choix convenables, ils représentent certainement le meilleur de la production locale et leur accorder l'honneur d'une rétrospective confirme la valeur de leur travail et consolide leur statut d'artiste du cinéma québécois.

14. Créée en 1963 sous le nom de Connaissance du cinéma, l'institution sera rebaptisée Cinémathèque canadienne en 1964. Voir : <http://www.cinematheque.qc.ca/fr/cinematheque/la-cinematheque-quebecoise-50-ans/historique-en-bref/historique-en-bref> (consultée le 29 avril 2019).

Sans entrer dans les détails, faute d'espace, il est tout de même important de souligner que c'est au courant des années 1960 que sont créés d'autres institutions de légitimation qui jouent un rôle similaire à celui de la cinémathèque : les festivals de cinéma¹⁵ et le Conseil pour la diffusion du cinéma québécois. Le Festival du cinéma canadien décerne des prix, forme de distinction particulièrement forte, pour récompenser les meilleurs réalisateurs et productions. En résulte l'anoblissement des mêmes auteurs et œuvres : Claude Jutra avec *À tout prendre* (Grand Prix 1963), Pierre Perrault et Michel Brault avec *Pour la suite du monde* (Prix du Jury 1963), Gilles Groulx avec *Le chat dans le sac* (Grand Prix 1964) ou Gilles Carle avec *La vie heureuse de Léopold Z* (Grand Prix 1965)¹⁶. Le Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, financé par le ministère des affaires culturelles de la province de Québec, est créé en avril 1969 avec un mandat général de promotion et d'aide à la diffusion du cinéma québécois de tout type. Yves Lever (1995 : 401) rapporte la propension qu'a l'organisme à privilégier, au détriment du cinéma commercial, « le cinéma à forte coloration culturelle et même politique ». Les membres du conseil d'administration organisent des rétrospectives, des tournées dans les régions du Québec et même la publication de livres intitulés *Cinéastes du Québec* qui accréditent et valident encore les auteurs choisis de notre cinéma national. Au dire de Lever, encore une fois, « ces monographies font partie des documents essentiels pour l'analyse du cinéma québécois des années 1960 et du début des années 1970 » (Lever, 1995 : 566).

Les premières études historiques sérieuses sont l'œuvre de jeunes intellectuels issus des ciné-clubs, de la critique cinématographique ou de la cinémathèque canadienne (Daudelin, 1967 ; Marsolais, 1968 ; Bérubé et Patry, 1968). Ces jeunes historiens apparaissent comme de fervents alliés de la production locale de l'époque. Ils affichent un grand enthousiasme pour les jeunes auteurs et ne cachent pas

15. Le Festival international du film de Montréal (1960-), le Festival du cinéma canadien (1963-1967), la Semaine du cinéma québécois (1973-).

16. Pour la liste complète des lauréats, voir Lever (1995 : 521-522).

le travail de valorisation qu'effectuent leurs écrits. Ils s'efforcent de mettre en place une histoire nationale « québécoise » du cinéma en n'abordant majoritairement que la production francophone et en dévalorisant la vague de longs-métrages de la période 1944-1955 qu'ils qualifient de « préhistoire » (Daudelin, 1967 : 9 ; Marsolais, 1968 : 21). Les trois documents sont marqués par l'idée de la « naissance » et de la nouveauté. Daudelin (1967 : 19) explique qu'il fera le portrait des premiers « auteurs de films », ceux « qui ont tenté de nous donner un cinéma ». Jean Quintal (1968 : 16), dans le livre de Bérubé et Patry, évoque *À tout prendre* (Jutra, 1963), *Pour la suite du monde* (Brault et Perrault, 1963) et *Trouble-fête* (Patry, 1963) comme trois œuvres fondatrices. Dans le sillon de la « politique des auteurs » des *Cahiers du cinéma*, on produit une hiérarchisation bien précise où seulement quelques réalisateurs sortent du lot. Chez Daudelin (1967), certains obtiendront le titre de « cinéastes », quelques-uns d'« artisans », d'autres de simples « techniciens ». Pour donner de la valeur à ses choix, il utilise la légitimité d'institutions artistiques reconnues en qualifiant Groulx et Brault de poètes (Daudelin, 1967 : 20 et 29). De son côté, Marsolais (1968 : 78-80) use, entre autres, de la légitimité du penseur français Edgar Morin pour défendre *À tout prendre* et met bien en évidence les liens entre l'œuvre de Jutra et celles d'un Jean Rouch ou d'un Marcel Proust, créateurs hautement estimés. Pour leur part, Bérubé et Patry (1968), dans leur introduction, nous rappellent l'appui moral des *Cahiers du cinéma*, prestigieuse institution de la critique cinématographique française.

Il est difficile de nier que le phénomène de mise en place d'institutions qui vient d'être décrit participe à un processus de hiérarchisation, voire de sacralisation, de la culture par l'élévation de certains objets ou pratiques. Les comédies ne font pas partie des objets qui s'élèvent au-dessus des masses, nous le verrons. Elles subissent les violences symboliques de ces anoblissements, de ce désir de distinction, dans la mesure où s'il existe une culture « haute », il en existe bien sûr une « basse ». Levine (2010 : 168) rappelle que la sacralisation n'est qu'une facette du processus, l'autre étant le détronement de la culture non reconnue.

4. Portrait du processus de légitimation négative

Mélissa Thériault (2015) a procédé à un examen des phénomènes de hiérarchisation culturelle et de rejet des objets populaires dans le domaine de la philosophie de l'art. Elle déconstruit les arguments fallacieux couramment utilisés pour discréditer en bloc les pratiques populaires. Cette étude apparaît comme un outil d'analyse pertinent pour écrire adéquatement le récit d'un processus de dénigrement que la nouvelle élite moderne ne put éviter. Mais contrairement à Thériault, qui prêche pour la reconnaissance de «l'art populaire», je ne chercherai pas à valoriser le présent corpus – ou à conférer aux films le titre «d'objet d'art» – aux yeux d'une intelligentsia contemporaine. Je cherche simplement à faire le portrait d'un mécanisme de violence symbolique qui les réprime, afin de mieux comprendre leur statut singulier dans l'histoire du cinéma québécois.

4.1 L'omission ou amputer la mémoire

Malgré leur devoir d'exhaustivité, les dictionnaires du cinéma québécois (Houle et Julien, 1978 ; Coulombe et Jean, [1988] 2006 ; Jean, 2014) comportent une bonne part d'omissions. J'ai été surpris de constater l'absence, pour la majorité des comédies, d'une entrée spécifique leur étant destinée. Dans le dictionnaire de Houle et Julien (1978 : 292), seul *Tiens-toi bien après les oreilles à papa...* a sa propre entrée ; les autres films sont survolés brièvement dans une section intitulée «Téléaste» (qui sera abordée lors de l'examen de l'attitude de dénigrement). Dans les deux autres ouvrages les plus récents (Coulombe et Jean, [1988] 2006 ; Jean, 2014) la seule œuvre présentée est *J'ai mon voyage!* ; la plupart des autres films sont nommés au passage dans un article concernant leur réalisateur, qui reçoit une attention un peu plus importante. Bissonnette, Cardinal, Carrier, Fournier (Roger) et Richer sont aussi classés sous le terme «Téléastes» dans l'ouvrage de Houle et Julien ; seul Héroux a l'honneur d'un article lui étant spécifiquement consacré. Comme son film, le réalisateur de *Les deux pieds dans la même bottine*, Pierre Rose, est absent de tous les dictionnaires. Jean Bissonnette est

introuvable dans toutes les éditions du dictionnaire de Coulombe et Jean (1988, 1991, 1999 et 2006) et Louis-George Carrier est présent dans les trois premières, mais est tombé sous le couperet dans la plus récente. Les quatre autres réalisateurs ont un article assez court (en moyenne de 1/4 à 1/2 page), excepté Denis Héroux (deux pages), qui survole leur carrière. Lorsqu'on compare dans le dictionnaire de Coulombe et Jean (2006) la longueur des entrées consacrées aux réalisateurs de comédies à celle des entrées sur des auteurs reconnus, tels Jutra (quatre pages), Lefebvre (quatre pages), Carle (trois pages) ou Brault (trois pages), on comprend mieux l'importance moindre accordée aux premiers¹⁷.

Il n'existe aucun article universitaire proposant de s'interroger sur ce corpus. *J'ai mon voyage!* est le seul film à avoir été étudié (voir Gauthier, 2008-2009). Des 11 monographies historiques générales publiées après 1975, 8 survolent ces comédies ou soulignent minimalement leur existence¹⁸. De celles qui daignent leur accorder quelques lignes, quatre seulement le font avec une certaine neutralité, du moins en pondérant les jugements. Par contre, le portrait est souvent mince et lacunaire. Dans son ouvrage, Lever (1995: 309) énumère plusieurs titres, mais ne fait aucune mention de *Pousse mais pousse égal* ni de *Les deux pieds dans la même bottine*, pas même dans l'index. Christian Poirier (2004: 110-111) consacre deux paragraphes à trois comédies « populaires nationalistes » qui ne constituent, selon lui, qu'une « exception dans le corpus filmique québécois ». Bill Marshall, dans son *Quebec National Cinema*, discute des films mettant en vedette Dominique Michel. Ceux-ci sont replacés adéquatement dans le spectre plus large de la culture populaire au Québec; on souligne notamment les liens importants entre cinéma et télévision

17. Les directeurs du dictionnaire, Michel Coulombe et Marcel Jean, pourraient toujours répliquer que ces auteurs ont eu de plus longues carrières et que celles-ci sont donc plus longues à décrire. Nous devons prendre ce facteur en considération.

18. Les huit ouvrages sont indiqués en gras: Véronneau *et al.*, 1978; Bonneville, 1979; Major, 1982; Dorland *et al.*, 1987; Garel, Paquet *et al.*, 1992; Lever, 1995; Marshall, 2001; MacKenzie, 2004; Poirier, 2004; Jean, [1991] 2005; Aird et Robert, 2016.

dans la province. L'ouvrage laisse par contre de côté plus de la moitié des œuvres du corpus pour se concentrer sur celles aux «qualités nationales» les plus importantes. Le livre d'Aird et Robert (2016) est celui qui aborde le plus longuement certains des films de notre corpus. Quatre sont explorés en profondeur, deux sont nommés au passage et trois sont manquants. Dans le cas des études historiques les plus récentes, je soupçonne l'indisponibilité des copies de visionnement d'être en partie responsable des absences. L'omission et le dénigrement initiaux ont fait leur œuvre auprès des instances de conservation du patrimoine cinématographique qui n'ont pas cru bon investir dans la préservation de certaines de ces comédies¹⁹.

Dans les revues spécialisées présentes entre 1970 et 1975 (*Séquences*, *Champ libre* et *Cinéma/Québec*), l'omission est palpable. Sur les neuf films du corpus, cinq n'ont aucune mention – pas d'article, pas de critique – et trois²⁰ des quatre autres ont une ou deux critiques, surtout négatives.

En somme, l'omission des comédies dans les écrits des spécialistes du cinéma québécois est constante, bien qu'un intérêt envers le corpus apparaisse à partir des années 2000. Mais lorsqu'on survole l'ensemble des écrits produits entre 1975 et aujourd'hui, cette ouverture ressemble plus à une mince brèche. Les ouvrages portant sur le cinéma populaire québécois ou leurs réalisateurs sont rarissimes, tandis que ceux explorant les auteurs, leurs œuvres ou la production de l'ONF, par exemple, abondent. Ils sont d'ailleurs les sujets les plus étudiés dans les universités si l'on considère l'ensemble des mémoires et thèses qui leur sont consacrés. Les journaux échappent davantage à l'omission – parce que leur publication est plus fréquente et qu'ils couvrent l'actualité –, mais on y laisse par contre libre cours au dénigrement.

19. Par contre, je tiens à porter à l'attention du lecteur que la tendance change grâce au projet philanthropique *Éléphant, mémoire du cinéma québécois* piloté par le groupe Québecor qui permet désormais le visionnement de plusieurs des comédies du corpus.

20. *Tiens-toi bien après les oreilles à papa...*, *Le p'tit vient vite* et *J'ai mon voyage!*.

4.2 Le dénigrement ou malmener l'impur

Les reproches faits aux comédies sont nombreux et de natures variées. Ils vont de la simple remontrance concernant le manque de qualités techniques, jusqu'à la condamnation pure et simple en vertu d'une prétendue toxicité qui transformerait les spectateurs en quasi-dégénérés. Contrairement aux historiens qui pèchent par omission, les auteurs de critiques de films sont plus souvent tentés par la hargne. Des 39 articles parus dans les journaux et revues qui ont été retenus, 25 sont négatifs (64 %), 9 pondérés (23 %) et 5 positifs (13 %)²¹. Les textes les plus acerbes proviennent des revues spécialisées et les plus positifs sont issus des quotidiens grand public. Évidemment, leur public cible est à prendre en considération : le rejet des objets populaires est plus fort devant un public d'érudits.

4.2.1 La fonction et le commerce

La production de comédies grand public est dictée par des impératifs économiques particuliers qui, selon la critique, invalideraient l'intérêt artistique des œuvres. L'aspect commercial des films déplaît. On considère que leur ambition mercantile les disqualifie du statut « d'œuvre d'art » dont la stricte définition exclurait l'intérêt pécuniaire. Thériault (2015 : 104) explique que cette attitude s'est répandue « [...] avec le tournant subjectiviste survenu à l'époque des lumières [sic] qui s'est accompagné d'une autonomisation de l'œuvre d'art (à l'image de celle des individus) ».

Selon cette ligne de pensée, les films sont attaqués sous plusieurs angles. On soulève des objections quant à l'utilisation de ce qui semble être des « recettes » pour attirer les spectateurs et ainsi obtenir du succès. On décrit souvent celles-ci comme des plans machiavéliques de la part des créateurs, qui délaisseraient l'art pour le commerce, afin de piéger une masse de spectateurs crédules. Par exemple, l'utilisation de vedettes de la télévision – présentes dans tous les films du corpus – est vertement réprouvée par Claude

21. Par contre, aucun des articles « positifs » n'est exempt de commentaires négatifs.

Daigneault (1975 : D8) qui dit, concernant Denis Héroux : « [...] il fait du commerce en vendant des images de personnages imposés par la télévision, [...] ». Et de renchérir : « Héroux dispose de bonnes vieilles recettes éprouvées [...]. La première consiste à choisir des comédiens que les téléphages adulent et perçoivent confusément comme représentatifs d'eux-mêmes » (Daigneault, 1975 : D8). Pour l'auteur, les spectateurs ne sont, ni plus ni moins, que des poissons aveugles pris dans un filet tendu par leurs vedettes comiques préférées. Avec un niveau plus ou moins élevé de hargne, cette remontrance est présente dans les critiques de tous les autres films.

Une autre « recette » commerciale qui soulève les vitupérations est l'utilisation de publicités à grande échelle. André Leroux (1975 : 19) est exaspéré par les techniques publicitaires du film *Tout feu, tout femme* : « Le battage publicitaire qui a entouré sa sortie commerciale a été orchestré de telle façon que, malgré tout le mal qu'on pourra en dire, il y aura toujours un public assez curieux pour remplir les salles où il est présenté. » Encore ici, en plus de dévaloriser le film, on s'attaque aux spectateurs qui se déplacent pour ce genre de spectacle. En quelque sorte, ces spectateurs très candides seraient tout bonnement victimes d'une arnaque.

La « recette » commerciale qui déclenche le plus intensément l'ire de la critique se trouve dans les stratégies de financement privilégiées par Denis Héroux qui n'hésite pas à accepter le placement publicitaire dans son cinéma. Il semble impossible pour la critique d'ignorer cette facette des films : « [L]'impression qui m'est restée est celle d'avoir visionné un long commercial de la Brasserie Labatt à la télévision [...] À partir de ce moment on peut s'interroger sur la nature d'un cinéma comique qui fait appel à la publicité simpliste pour s'exprimer. » (Daigneault, 1973 : 38) Pour l'auteur de ces lignes, l'aspect publicitaire apparaît comme un défaut qui l'empêche d'apprécier pleinement la comédie, qui selon lui n'est alors pas du cinéma, mais de la publicité camouflée. Là où le spectateur ordinaire n'a certainement vu qu'un clin d'œil aux publicités télévisuels de la bière Labatt mettant en vedette Yvan Ducharme et Willie Lamothe, Robert Lévesque (1973 : s.p) perçoit plutôt une ingérence de la brasserie Brascan, dont il rappelle les activités financières qu'il associe à de l'impérialisme

économique. Chez la nouvelle élite, on réproue majoritairement le monde du commerce et des affaires, si bien que le moindre lien entre les films et des formes d'activités commerciales est vu d'un mauvais œil et constitue un élément propre à l'abaissement de l'œuvre. La comédie apparaît, pour l'élite, comme un véhicule idéologique diffusant les aspirations marchandes des producteurs et distributeurs. Sous cet angle, elle n'a rien d'artistique, est violemment marquée au fer et classée dans la catégorie des objets illégitimes, voire pernicieux.

4.2.2 L'argument « ontologique »

La forme de dénigrement la plus commune est celle qui concerne les qualités techniques et esthétiques de ces films. Elle se rattache à ce que Mélissa Thériault appelle « l'argument ontologique » qui :

[...] présuppose dès le départ une démarcation de nature, qui s'avère en fait être une démarcation évaluative détournée: pour définir le caractère non artistique de l'art populaire [...], on s'appuie sur un élément qui lui ferait défaut et qui expliquerait son infériorité par rapport à l'art véritable (Thériault, 2015 : 66).

Pratiquement toutes les critiques soulignent les problèmes techniques du film *Le p'tit vient vite*²². Christiane Berthiaume (1972 : s.p.) le qualifie de « film floué », tandis que Robert Lévesque (1972 : s.p.) met en garde contre des « couleurs affreuses ». Dans *Séquences*, on parle de « [...] visionnement [...] pénible à cause de la mauvaise qualité de la copie » (Camerlain, 1973 : 28). De son côté, Jean-Pierre Tadros (1972b : s.p.) fait comprendre au lecteur le supplice qu'il a enduré : « [...] dans *Le p'tit vient vite* les couleurs s'ingénieront à vous écorcher les yeux avec des nuances criardes, dont le ridicule est tout juste tolérable sur un écran de télévision (couleur) mal réglée ». Le film de Carrier possède des anomalies visuelles notables sur lesquelles les critiques se sont longuement arrêtés et qui représentent une tare

22. Le film a été tourné grâce à un procédé nouveau à l'époque qui consistait à capter les images avec des caméras de télévision pour ensuite « souffler » l'image sur pellicule 35 mm pour la projection en salle.

si importante pour eux qu'ils n'envisagent pas la possibilité pour un spectateur d'oublier ces lacunes techniques pour apprécier les gags de la comédie.

Lorsque les films ne présentent pas de problèmes visuels aussi criants, on les dévalorise en leur attribuant un « défaut d'originalité » (Thériault, 2015 : 67). Thériault explique que la notion d'« originalité », qu'on peut définir en termes d'*unicité* et de *nouveauté*, est devenue un critère de grande importance dans la conception de l'art après la rupture avec la culture médiévale qui impliquait un respect de la tradition. L'œuvre d'art doit être unique et innovatrice, tandis que les objets populaires sont définis par l'idée de reproduction sérielle. La ressemblance des comédies locales avec les comédies américaines ou françaises est souvent relevée comme une imperfection, et leurs liens avec la tradition des comédies télévisuelles québécoises de la décennie précédente sont perçus comme leur plus vile infirmité.

Manon Péclet (1974 : s.p.) dans le *Dimanche-Matin* fait le lien entre les comédies françaises de Pierre Étaix et Pierre Richard, le comique américain Jerry Lewis et le film de Pierre Rose en disant « [qu'] il n'y a rien d'original dans le sens le plus pur du mot. "Les deux pieds dans la même bottine" c'est une pâle copie de comédie ». On rappelle, comme un défaut, l'héritage burlesque de Gilles Latulippe dans *Pousse mais pousse égal* (Perreault, 1975 : E12) et l'on compare le film à du « cinéma muet à l'époque où l'on croyait que c'était un amusement de foire » (Daigneault, 1975 : D8). On dit de *Y a toujours moyen de moyennier!* que « [c]e n'est plus du cinéma, c'est du vaudeville filmé » (Daigneault, 1973 : 38), ou encore que les personnages de *Tout feu, tout femme* ont des « [...] allures de sous-humains sortis directement d'une bande dessinée de dixième ordre » (Leroux, 1975 : 19). La plupart des critiques décrivent les films comme peu inventifs, affichant un humour dépassé et copié sur des œuvres et des pratiques culturelles négligeables, qui, selon eux, ne peuvent plaire à un public contemporain.

On leur refuse aussi les titres qui sont accordés aux œuvres légitimes, en les qualifiant plutôt de « demi-film » (Desrosiers, 1972 : 31), de « comédie de télévision, sur grand écran » (Scully, 1973 : 12) ou encore

« [d'] œuvrette détestable et haïssable, produit bâtard de l'union de la télévision et du cinéma » (Charest, 1972 : 43). Les liens évidents entre ces films et la télévision québécoise de l'époque, dont ils sont majoritairement issus, sont soulignés et deviennent le reflet de leur imputation et de leur médiocrité puisque la télévision est perçue comme un médium mineur et limité. Les artisans issus du monde « inférieur » de la télévision ne peuvent que venir affaiblir, par manque d'originalité et de talent, une production cinématographique dans laquelle les spécialistes cherchent toujours des chefs-d'œuvre pour constituer une cinématographie nationale. Pour classer les réalisateurs qui ne méritent pas le titre de « Cinéaste », Houle et Julien (1978 : 283) dans leur dictionnaire créent une catégorie singulière, celle de « Téléaste ». On y classe tous ceux qui n'auraient « qu'accessoirement ou tardivement travaillé dans le domaine cinématographique proprement dit » (Houle et Julien, 1978 : 283). On assiste ici à un effort de distinction claire entre ce qui est et ce qui n'est pas du cinéma, en utilisant comme critère de sélection le lieu d'apprentissage des créateurs et le manque d'originalité de leurs œuvres.

Un autre argument mis de l'avant – toujours en lien avec l'aspect télévisuel des films – est le caractère simpliste des productions, soit dans la forme, soit dans le processus créatif. Les comédies n'auraient pas la complexité de l'art cinématographique véritable, qui ne peut être apprécié de tous (Thériault, 2015 : 84). On leur reproche couramment la simplicité de leur scénario ou le dépouillement des images. Concernant *J'ai mon voyage!*, Jean-René Éthier (1973 : 27) rappelle que « son scénario manque d'ampleur. Le film n'est, en somme, qu'une mosaïque de petits sketches plus ou moins reliés entre eux [...] ». De son côté, le scénario de *Tout feu, tout femme* est, selon Monique Mathieu (1975 : 68), tout bonnement « [...] grignotté [sic] par les mites ». Bref, les critiques sont unanimes, les scénarios sont « mal foutu[s] » (Daigneault, 1974 : D5), remplis de « personnages stéréotypés » (Gay, 1972 : 5) où « [l']intrigue est mince au possible comme dans une pièce de boulevard » (Daigneault, 1973 : 38). Les décisions prises par les créateurs pour réaliser des œuvres qui s'adressent à un large public – comme l'écriture d'un scénario aux situations et aux personnages facilement reconnaissables – sont fortement dénigrées

par la critique qui n'y voit qu'un manque de compétence, plutôt qu'un processus de création différent.

Tout comme le travail du scénariste, celui du réalisateur est rabaissé. On considère que ce qu'accomplit ce type de réalisateur au cinéma est investi de la simplicité des productions télévisées pour tenter de plaire à un public friand de télévision. Pour Jacques Camerlain (1973 : 28), la réalisation de Carrier pour *Le p'tit vient vite* est faible puisqu'elle « s'apparente au type de réalisations de la télévision avec décors en carton-pâte, caméra fixe, quelques travellings, sans plus ». Les images de *Les Aventures d'une jeune veuve* sont jugées « banales » (S.D., 1974 : B7) et l'on blâme Denis Héroux pour ses films remplis de plans de télévision, qui « contiennent peu de choses » et qui « sont montés à la hâte » (Scully, 1973 : 12). La simplicité du processus de création d'une comédie destinée à un large public n'est pas en adéquation, semble-t-il, avec l'élaboration d'une œuvre d'art cinématographique qui implique une maîtrise plus subtile et recherchée du médium.

Les attaques orchestrées par l'intelligentsia, tout au long de la première moitié de la décennie 1970, soulignent au crayon gras ce qui est considéré comme des faiblesses « naturelles » des comédies. Que ces critiques aient tort ou raison d'attaquer ces œuvres a peu d'importance, le résultat reste le même. Ces réquisitoires ont servi à tracer la ligne entre le valide et l'invalidé et à marquer une distance claire entre l'érudit et ces objets médiocres.

4.2.3 Le sophisme de la pente fatale

Outre que l'élite perçoit dans ces films de divertissement des défauts « naturels » et de fonction qui l'empêchent d'y accorder quelque considération, elle les accuse d'avoir des répercussions morales néfastes et de faire fuir les spectateurs des salles tout en appauvrissant la culture québécoise. Thériault (2015 : 119) résume ainsi l'argument, lié au sophisme de la « pente fatale » : « on critique souvent l'art de masse et l'art populaire parce qu'ils contribueraient grâce à leur pouvoir de séduction à maintenir certaines formes de domination culturelle, incitant le public à la passivité et à l'inaction ». D'un côté, les pratiques populaires serviraient de façade empêchant la population de

s'intéresser à l'art véritable, d'un autre elles appauvriraient la culture en la faisant glisser vers la médiocrité. Dans les textes consultés, les comédies sont bien sûr vues ainsi ; elles ne transmettraient que bêtise et vulgarité et contribueraient à la mauvaise perception qu'a la population du cinéma québécois.

Reflétant l'univers social et les préoccupations d'une part importante de la population – tel leur intérêt pour le divertissement – la comédie est décrite comme étant de mauvais goût, vulgaire et « quétaine ». La plupart des critiques commentant *L'Apparition* concluent à la vulgarité de l'œuvre. Léo Bonneville est certainement l'un des critiques les plus féroces et il n'hésite pas à attaquer directement les spectateurs qui auraient apprécié le film :

L'Apparition est probablement – à ce jour – le film le plus insignifiant et le plus bête de tout le cinéma québécois. Il semble avoir été fait par quelqu'un truffé d'un quotient intellectuel d'une personne de dix ans pour des gens de même calibre. Car c'est à [sic] prendre les spectateurs pour des imbéciles que leur servir cette suprême ânerie. (Bonneville, 1972 : 40-41)

Enfonçant le clou, Jean-Pierre Tadros (1972a : 10) y voit une vulgarité généralisée : « [v]ulgarité dans les mimiques outrées des comédiens, vulgarité dans les gags de collégiens qui se suivent à n'en plus finir ; vulgarité dans la mise-en-scène [sic] de ces personnages-types [sic] qui constituent les pivots de l'histoire ». Ce qui semble le plus accabler Tadros, c'est que toute cette vulgarité ne devrait plus exister puisque, selon lui, le cinéma québécois est « devenu adulte ». *L'Apparition* serait, en quelque sorte, un enfant égaré dans les brumes de la sottise.

Souvent, on reproche aux comédies une valeur morale moindre en les affublant d'une pléthore de qualificatifs pour le moins colorés qui méritent d'être énumérés : « stupide » (Gay, 1972 : 5) ; « crétinisme » (Bonneville, 1972 : 40-41) ; « bouillie pour les chats » (Desrosiers, 1972 : 31) ; « canular » (Éthier, 1973 : 27-28) ; « déprimant » (Scully, 1973 : 12) ; « gâtées » (S.D., 1974 : B7) ; « navets » (Daigheault, 1974 : D5) ; « navrant » (Perreault, 1975 : E12) ; et « imbécilités » (Leroux, 1975 : 19). Mais la plupart des intervenants n'abordent pas de front les conséquences morales sur le public, ils laissent sous-entendre

que seuls des spectateurs bêtes peuvent apprécier de telles bêtises. Par exemple, on utilise ce type de question rhétorique: « Comment Richer a-t-il pu penser que le public pourrait rire, sans aucune gêne de personnages dont la stupidité n'a pas de bornes ? » Monique Mathieu (1975 : 68), elle, fait exception en avançant directement que le film de Richer serait tout bonnement: « [p]our l'abrutissement du monde ».

Pour Mathieu, en plus d'être responsable du décervelage de la population, *Tout feu, tout femme* « fait rétrograder notre cinéma de façon alarmante » (1975 : 68). On fait porter le chapeau du déclin de la culture cinématographique au film de Gilles Richer; cependant, d'autres comme *Y a toujours moyen de moyenner!* feraient régresser la culture québécoise en offrant au public un monde culturellement pauvre. C'est ce que prétend Robert Guy Scully (1973 : 12) qui accuse le film de grave « quétainerie » et y voit l'imposition d'une culture décadente: « [m]ais de la Plaza Saint-Hubert aux Galeries d'Anjou, je vois qu'il y a toute une décadence. Dans le film de Héroux, [...] le kétaine [sic] et le mauvais goût commencent à se prendre au sérieux, à s'élever en religion et en style de vie ». Les films feraient la promotion à grande échelle d'une culture basse et nocive, et rapidement on en vient à leur faire porter le blâme du déclin de la culture en général et de la perception négative du cinéma québécois en particulier. On en retrouve la trace dans le livre de Marcel Jean (1991 : 65) qui affirme que: « [l]a mauvaise qualité de ces comédies et des films érotiques auxquels elles succèdent contribue à ternir l'image du cinéma québécois auprès d'une large part de son public ».

Bref, les comédies sont, pour l'intelligentsia moderne, d'une qualité faible. On s'efforce non seulement de les dévaloriser afin de limiter leur influence auprès du public, mais on ostracise les spectateurs qui se sont déplacés dans les salles obscures. Ultimement, on consolide un dégoût de la comédie chez une élite qui, au fil du temps, cultive le désintérêt.

* * *

Avec ce portrait, il est difficile de nier que la violence symbolique que la nouvelle élite moderne a affichée à l'égard des comédies a

contribué à une entreprise de hiérarchisation dans le domaine du cinéma québécois, opposant farouchement œuvres d'art et films populaires. Ce faisant, cette élite n'a pas seulement supplanté l'ancienne élite, elle l'a remplacée en tant que clergé de l'art cinématographique québécois. La lutte symbolique de la nouvelle élite moderne a relégué les comédies québécoises aux oubliettes de l'histoire, tronquant ainsi la mémoire collective dans ce champ de la culture au Québec. L'abondance et la virulence des critiques faites aux comédies révèlent la mise en place d'une nouvelle forme de religiosité de l'art cinématographique, issue du processus de sacralisation du cinéma québécois. Méliissa Thériault (2015 : 131) met en lumière l'établissement d'une doxa du monde de l'art, pour qui les pratiques populaires relèvent du sacrilège, et elle explique son apparition ainsi : « [d]ans un monde sécularisé où transformations sociales et mutations dans les modes de pensée se font de plus en plus rapidement, l'art est souvent le refuge d'une tradition dont la disparition soudaine nous laisse sans repères ». Sous cet angle, les membres de la communauté d'élite moderne du cinéma, à la recherche de nouvelles traditions sur lesquelles s'établir, apparaissent comme les défenseurs du nouveau sacré et les détecteurs des nouvelles formes de sacrilège. Ces attitudes ont provoqué des résonances qui persistent encore aujourd'hui.

Le mécanisme de violence symbolique mis en place contre la comédie eut des répercussions plus que symboliques. Il est toujours difficile d'avoir accès aux chiffres précis de *box-office* et d'ainsi pouvoir faire un portrait précis de la diffusion de ces films. Il n'existe pas non plus d'histoire détaillée de l'industrie, qui permettrait d'avoir une image de la publicité et de la distribution des films à travers le Québec. Puisque les films étaient considérés comme de « mauvais objets », les historiens n'ont pas cherché à les intégrer dans une histoire culturelle plus large rendant possible une meilleure compréhension de leurs répercussions sociales ; ils les ont, en grande partie, rejetés hors du tout de la culture nationale. Quelques-unes de ces œuvres ont obtenu le sceau d'objet « national » mais, à l'instar de *Tiens-toi bien après les oreilles à papa...*, on leur confère l'étiquette seulement parce que le thème du « nationalisme » est au cœur de l'œuvre. Qu'en est-il des

autres comédies ? Ont-elles participé à l'élaboration d'une conscience nationale dans une frange de la population ? Fort possiblement²³.

Références bibliographiques

- Aird, Robert et Marc-André Robert. 2016. *L'imaginaire comique dans le cinéma québécois (1952-2014)*, Montréal, Septentrion.
- Barrette, Pierre. 2008. « La comédie québécoise : entre la recherche du succès et le discours identitaire », *24 Images*, 140, p. 18-20.
- Bérubé, Rénald et Yvan Patry (dir.). 1968. *Le Cinéma québécois : tendances et prolongements*, Montréal, Éditions Sainte-Marie.
- Berthiaume, Christiane. 1972. « “Le p'tit vient vite” : un film floué », *Dimanche-Matin* (Montréal), 29 octobre, s.p.
- Bonneville, Léo. 1972. « L'apparition », *Séquences*, 69, p. 40-41.
- Bonneville, Léo. 1979. *Le cinéma québécois par ceux qui le font*, Montréal, Éditions Paulines.
- Bourdieu, Pierre. 1970. *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre. [1979] 2007. *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit.
- Bourdieu, Pierre. [1992] 1998. *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil.
- Camerlain, Jacques. 1973. « Le p'tit vient vite », *Séquences*, 71, p. 28.
- Charest, Ginette. 1972. « Tiens-toi bien après les oreilles à papa », *Cinéma/Québec*, 7, 1, p. 43.
- Coulombe, Michel et Marcel Jean (dir.). [1988] 2006. *Dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Boréal.
- Coulombe, Michel. 2009. « De “Gros Bill” aux “Grandes chaleurs” : la comédie dans le cinéma québécois », *Ciné-Bulles*, 27, 3, p. 30-37.
- Daigneault, Claude. 1973. « La semaine du cinéma de divertissement », *Le Soleil* (Québec), 13 octobre, p. 38.

23. Pour quelques éléments de réponse, voir Lebel (2018).

- Daigneault, Claude. 1974. « Le temps des navets », *Le Soleil* (Québec), 19 octobre, p. D5.
- Daigneault, Claude. 1975. « Denis Héroux : le Patof du cinéma québécois », *Le Soleil* (Québec), 8 février, p. D8.
- Daudelin Robert. 1967. *Vingt ans de cinéma au Canada français*, Québec, Ministère des Affaires culturelles.
- De Beacque, Antoine. 2003. *La cinéphilie : l'invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*, Paris, Fayard.
- Desrosiers, Pierre R. 1972. « Un p'tit venu trop vite », *Le Soleil* (Québec), 21 octobre, p. 31.
- Dorland, Michael, Seth Felman et Pierre Véronneau (dir.). 1987. *Dialogue. Cinéma canadien et québécois*, Montréal, Médiatexte publications et Cinémathèque québécoise.
- Éthier, Jean-René. 1973. « J'ai mon voyage ! », *Séquences*, 72, p. 27.
- Fontaine, Mario. 1978. *Tout sur les p'tits journaux z'artistiques ou comment dormir avec le cœur qui palpète*, Montréal, Quinze/Critère.
- Fournier, Marcel. 1986. « Intellectuels de la modernité et spécialistes de la modernisation », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, IQRC, p. 231- 251.
- Gauthier, Philippe. 2008-2009. « Les coproductions France-Québec : un espace culturel problématique : l'exemple de "J'ai mon voyage !" », *Nouvelles vues sur le cinéma québécois*, 10, p. 71-86.
- Gauthier, Philippe. 2013. *Histoire(s) et historiographie du cinéma en France : 1896-1953*, Thèse (Ph. D.), Montréal, Université de Montréal.
- Garel Sylvain et André Paquet (dir.). 1992. *Les Cinémas du Canada*, Paris, Centre Georges-Pompidou.
- Gay, Richard. 1972. « Des vues pour rire », *Maintenant*, 115, p. 5.
- Hansen, Miriam. 1999. « The Mass Production of the Senses : Classical Cinema as Vernacular Modernism », *Modernism/Modernity*, 6.2, p. 59-77.
- Houle, Michel et Alain Julien. 1978. *Dictionnaire de cinéma québécois*, Montréal, Fides.
- Jean, Marcel. [1991] 2005. *Le cinéma québécois*, Montréal, Boréal.

- Jean, Marcel. 2014. *Dictionnaire des films québécois*, Montréal, Somme toute.
- Lebel, Sacha. 2018. *Aller aux vues qu'ossa donne? Pour une histoire culturelle du cinéma populaire québécois (1965-1975)*, Thèse (Ph. D.), Montréal, Université de Montréal.
- Leroux, André. 1975. « Une bonne Gifle conventionnelle/un Richer minable », *Le Devoir* (Montréal), 12 avril, p. 19.
- Lévesque, Robert. 1972. « “Le p’tit vient vite” de Deschamps: un avortement en signe de piastres! », *Québec-Press* (Montréal), 22 octobre, s.p.
- Lévesque, Robert. 1973. « Labatt “recommande” Lamothe et Ducharme à Denis Héroux », *Québec-Press* (Montréal), 15 juillet, s.p.
- Lever, Yves. 1995. *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal.
- Levine, Lawrence W. 2010. *Culture d'en haut, culture d'en bas: l'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, Paris, Éditions la découverte.
- Linteau, Paul-André, René Durocher, Jean-Claude Robert et François Ricard. 1989. *Histoire du Québec contemporain, Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal.
- MacKenzie, Scott. 2004. *Screening Québec: Québécois Cinema, National Identity and the Public Sphere*, Manchester, Manchester University Press.
- Major, Ginette. 1982. *Le Cinéma Québécois à la recherche d'un public, bilan d'une décennie*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- Marshall, Bill. 2001. *Quebec National Cinema*, Montréal, McGill-Queen's University Press.
- Marsolais, Gilles. 1968. *Le Cinéma canadien*, Montréal, Éditions du Jour.
- Mathieu, Monique. 1975. « Pour l'abrutissement du monde », *Montréal-Matin* (Montréal), 27 mars, p. 68.
- Ménard, Olivier. 2007. « L'implication du clergé et du laïcat dans les ciné-clubs étudiants au Québec, 1949-1970 », *Études d'histoire religieuse*, 73, p. 61-75.
- Paquet, André (dir.). 1967. *Comment faire ou ne pas faire un film canadien*, Montréal, La Cinémathèque canadienne.

- Péclet, Manon. 1974. « Les deux pieds dans la même bottine », *Dimanche-Matin* (Montréal), 20 octobre, s.p.
- Perreault, Luc. 1975. « Du cinéma à la va comme je te pousse », *La Presse* (Montréal), 15 février, p. E12.
- Poirier, Christian. 2004. *Le cinéma québécois à la recherche d'une identité : L'imaginaire filmique*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Rousseau, Yves. 1993. « La comédie, ce n'est pas notre genre », *24 Images*, 68-69, p. 20-23.
- Sabino, Hubert. 2010. *Le cinéma québécois vu par ses critiques entre 1960 et 1978*, Mémoire (M.A.), Montréal, Université de Montréal.
- Scully, Robert Guy. 1973. « Le dernier Héroux est-il décevant ...ou déprimant ? », *Le Devoir* (Montréal), 1^{er} octobre, p. 12.
- S.D. 1974. « Le boulot de Dodo », *La Presse* (Montréal), 28 décembre, p. B7.
- Tadros, Jean-Pierre. 1972a. « Une apparition bien navrante », *Le Devoir* (Montréal), 20 mars, p. 10.
- Tadros, Jean-Pierre. 1972b. « “Le p'tit vient vite” FUDDLE DUDDLE moi-même... », *Le Devoir* (Montréal), 28 octobre, s.p.
- Tadros, Jean-Pierre. 1973. « Les scénaristes ont la parole : Gilles Richer et la comédie québécoise », *Cinéma Québec*, 2, 6-7, p. 9.
- Thériault, Mélissa. 2015. *Le « vrai » et le reste, Plaidoyer pour les arts populaires*, Montréal, Varia (Nota Bene).
- Véronneau, Pierre (dir.). 1978. *Les Cinémas canadiens*, Paris, L'herminier ; Montréal, Cinémathèque québécoise.
- Véronneau, Pierre. 1979a. « Le succès est au film parlant français. Histoire du cinéma au Québec 1 », *Les Dossiers de la Cinémathèque*, 3, Montréal, Cinémathèque québécoise.
- Véronneau, Pierre. 1979b. « Cinéma de l'époque Duplessiste. Histoire du cinéma au Québec 2 ». *Les Dossiers de la Cinémathèque*, 7, Montréal, Cinémathèque québécoise.
- Véronneau, Pierre. 1987. « Résistance et affirmation : la production francophone à l'ONF – 1939-1964, Histoire du cinéma au Québec 3 », *Les Dossiers de la Cinémathèque*, 17, Montréal, Cinémathèque québécoise.

7

« ... Is It Something I said ? » : Richard Pryor et la violence symbolique dans le *n-word*

Julie Dufort

Le 4 avril 1968, Martin Luther King est assassiné. Il s'était rendu à Memphis pour soutenir la grève des éboueurs noirs pour l'obtention de meilleures conditions salariales et de travail¹. L'assassinat

-
1. L'utilisation des termes « États-Unien » et « Noir états-unien » prend en considération des enjeux sémantique, culturel et de traduction. Nous utilisons le gentilé « États-Unien » dans un souci de précision face au territoire, c'est-à-dire en considérant les limites géographiques différentes qui sont évoquées lorsqu'on parle des habitants du continent américain et de ceux des États-Unis. De plus, nous sommes sensible au débat ayant cours pour déterminer les différences entre les termes « *African American* » et « *Black American* ». Pour plusieurs Noirs états-unien, les premiers sont nés en Afrique ou connaissent leur descendance africaine tandis que les seconds habitent aux États-Unis depuis plusieurs générations

provoque une vague d'émeutes raciales aux quatre coins du pays. Même si le président Lyndon B. Johnson déclare un jour de deuil national en son honneur – une première pour un homme racisé –, des franges plus radicales de la lutte pour les droits civiques gagnent en popularité. Quelques mois plus tard, lors des Jeux olympiques d'été de Mexico, deux athlètes noirs états-uniens, Tommie Smith et John Carlos, lèvent le poing au ciel, reprenant le symbole des Black Panthers.

En novembre de la même année, Richard Pryor (1940-2005) joint à sa manière cette lutte pour l'égalité raciale. Cet humoriste noir états-unien lance son premier vinyle et déclenche par la même occasion une immense controverse sur l'utilisation du *n-word* en humour. Pryor fait non seulement partie des rares artistes noirs qui osent aborder de manière comique les enjeux raciaux – comme le font Moms Mabley, Bill Cosby, Redd Foxx, Godfrey Cambridge et Dick Gregory –, mais il est aussi le premier humoriste à se réapproprier ce terme raciste². De 1968 à 1982, il répète dans ses numéros de stand-up cette épithète considérée comme étant : « [...] the filthiest, dirtiest, nastiest word in the English language » (Walker King, 2007 : 101). De nos jours, Pryor est perçu comme une légende du stand-up. Devançant George Carlin, Lenny Bruce et Woody Allen, il figure en tête des palmarès des meilleurs humoristes de tous les temps selon la chaîne *Comedy Central* (IMDb, 2013) et le magazine *Rolling Stone* (Love, 2017)³.

et sont incapables de retracer leurs origines. Durant la période de l'esclavage, la plupart des actes de naissance des Africains amenés aux États-Unis contre leur gré ont été perdus ou déchirés par leurs maîtres. L'adjectif et le nom « Noir » rappellent quant à eux les discriminations raciales que vivent ces populations de la période de l'esclavage à aujourd'hui.

2. Étant donné notre position sociale comme femme blanche canadienne, nous jugions inadéquat d'employer l'épithète à laquelle fait référence le *n-word*. Nous avions cependant tout un défi à relever pour différencier l'emploi raciste de l'épithète tout en prenant en considération les visées émancipatrices de certains humoristes qui emploient ce terme. Dans le cadre précis de ce chapitre, nous avons adopté une stratégie d'écriture qui consiste à ne pas censurer les propos humoristiques ou les réactions dans la sphère publique, et à utiliser plutôt l'expression *n-word* lorsque nous analysons les controverses.
3. Ce chapitre sur l'humour controversé et engagé de Pryor n'est pas sans faille. En fait, même si l'humour de Pryor est principalement reconnu aujourd'hui dans

Cette controverse sur l'humour qui porte sur la réappropriation du *n-word* par Pryor et les débats sur le racisme qu'elle a soulevés de 1968 à aujourd'hui nous servira à mettre en lumière la relation fort complexe entre l'humour, le langage et la violence symbolique dans un contexte artistique. Cette étude de cas démontre comment une blague peut à la fois, et de manière contradictoire, être un véhicule de violence symbolique et une arme pour la dénoncer. Ce chapitre vise donc à expliquer comment le politique et la violence symbolique en humour se dévoilent particulièrement lors de controverses puisque ces dissensions génèrent une importante négociation publique sur les limites entre l'acceptable et l'inacceptable dans les discours humoristiques. Si les controverses obligent à prendre au sérieux l'humour, nous verrons toute l'ambiguïté de la violence symbolique dans ce jeu de langage qui amène, d'un même éclat de rire, dissidence et conformisme. En effet, si Pryor a employé cette épithète pendant 14 ans de carrière, il décide aussi de la bannir au moment où il constate que la réitération ne lui permet pas de s'émanciper du langage de ses oppresseurs. Depuis ce jour, cette controverse marque les réflexions sur l'emploi du *n-word* et plusieurs artistes s'y réfèrent pour réfléchir à leur propre usage du mot.

1. Dévoiler la violence symbolique par les controverses sur l'humour

Encore peu défrichés, certains lieux, comme l'humour, portent en eux la capacité de générer de la violence symbolique dans les termes où Bourdieu l'entend :

[...] cette coercition qui ne s'institue que par l'intermédiaire de l'adhésion que le dominé ne peut manquer d'accorder au dominant

la lutte contre le racisme, son œuvre choque par ailleurs par ses blagues sexistes et homophobes. En incluant un chapitre sur la contribution de Pryor dans le combat contre le racisme, nous ne souhaitons pas minimiser d'autres formes de domination et d'oppression. Cela dit, nous pensons qu'il est possible d'entrevoir le travail critique de Pryor tout en soulignant le paradoxe de son œuvre.

(donc, à la domination) lorsqu'il ne dispose, pour le penser et pour se penser ou, mieux, pour penser sa relation avec lui, que d'instruments qu'il a en commun avec lui (Bourdieu, 1997 : 245).

Les formes de violence symbolique sont difficiles à percevoir, puisqu'elles sont acceptées et parfois même reproduites par les dominés. Elles créent un monde où les inégalités semblent être inscrites dans l'ordre des choses. C'est donc dire que l'humour exerce une violence symbolique quand il adopte une définition du monde social qui perpétue ou accentue les intérêts de la classe dominante. Sous un mode rhétorique qui donne l'impression d'être avant tout divertissant, apaisant et sans malice, l'humour se présente rarement comme étant ouvertement violent. Comment alors différencier ces énoncés humoristiques qui génèrent de la violence symbolique de ceux qui n'en fomentent pas ?

Nous croyons possible d'observer une part de violence symbolique lors des controverses sur l'humour, ces désaccords et négociations dans l'espace public sur les limites entre l'humour et le politique. Si pour plusieurs l'humour est futile, les controverses effacent cette impression de frivolité. Elles permettent de voir que l'humour n'est pas toujours « juste une blague », mais qu'il peut exprimer des idées politiques et même faire preuve de violence symbolique en accentuant les hiérarchies sociales. En tant que moments effervescents, les controverses sont pour la société un prétexte pour *prendre l'humour au sérieux*. Participer au débat public sur l'interprétation d'une blague et argumenter à propos de ce qui est acceptable en humour est une manière d'agir sur le politique.

Pour y arriver, nous optons pour une analyse interprétative des controverses qui s'inspire des écrits de Nathalie Heinich (1997 ; 1998 ; 2010 ; 2014). Nous adaptons sa méthode – qui analyse en trois phases les œuvres transgressives dans le milieu de l'art contemporain – au stand-up⁴. En étudiant en détail les tendances et particularités dans le

4. Heinich (1998) développe une méthode qui permet d'analyser en trois phases les rejets dans le milieu de l'art contemporain : a) les transgressions des frontières par les artistes ; b) les réactions souvent négatives du public ; c) l'intégration et l'institutionnalisation par les spécialistes. Malgré leurs différences évidentes, l'art

fonctionnement des controverses sur l'humour, cette méthode rendra visible les frontières établies et en mouvement entre l'humour et le politique, l'acceptable et l'inacceptable, le ludique et la violence symbolique.

La première phase est la transgression – souhaitée ou non – par l'artiste. Elle s'enclenche quand une blague est interprétée comme étant politique. Pour arriver à comprendre ce qui constitue une œuvre transgressive, nous procédons à une analyse textuelle et contextuelle. La méthode de la *General Theory of Verbal Humor* (Attardo et Raskin, 1991) nous permet d'abord d'analyser le contenu de blagues controversées à l'aide de six « ressources de connaissance » (*knowledge resources*) qui expliquent pourquoi certains récits produisent des effets comiques : l'opposition binaire (*script opposition*), le mécanisme logique, la situation, la cible, la stratégie narrative et le langage verbal (Attardo, 2008 : 108)⁵. Puisque notre étude de cas porte sur une controverse dans le stand-up, nous y ajoutons une septième « ressource de connaissance », la performance⁶. Par la suite, nous

contemporain et le stand-up partagent plusieurs affinités qui rendent la comparaison productive : tous deux provoquent l'auditoire et recherchent constamment la remise en question des règles et des codes. Pour une meilleure compréhension des ressemblances et différences dans le fonctionnement des controverses dans l'art contemporain et le stand-up, voir Dufort (2018).

5. Pour une description détaillée de la *General Theory of Verbal Humor*, voir Attardo et Raskin, 1991. En résumé, l'*opposition binaire* constitue l'incongruité et l'opposition binaire dans le texte humoristique : normal/anormal, possible/impossible, vrai/faux, etc. Le *mécanisme logique* est la phase de résolution qui explique l'incongruité dans l'*opposition binaire*. La *situation* inclut tous les paramètres qui entourent la blague : sujets, personnages, lieux, thèmes, etc. La *cible* se résume aux personnes, idées ou objets visés et tournés en ridicule dans une blague. La *stratégie narrative* consiste en la structure (narration, dialogue, etc.) et le genre humoristique (parodie, absurde, satire, grotesque, etc.) qui permet un effet comique. Le *langage verbal* se rapporte aux choix linguistiques (syntaxe, lexic, phonologie, etc.).
6. La performance inclut la matérialité du numéro, c'est-à-dire le débit, l'intonation, le langage corporel, les silences, etc. Ces éléments sont particulièrement importants dans le stand-up, car il est une expression artistique dialogique où un professionnel de l'humour performe *en collaboration* avec son auditoire. Cette proximité et participation donnent l'impression à l'auditoire qu'il peut poursuivre le dialogue quand il juge que l'humoriste dépasse les limites de l'acceptable.

prenons en considération plusieurs aspects contextuels dans lesquels une blague est racontée : a) le contexte personnel de l'humoriste avec ses engagements politiques ; b) le climat sociopolitique ; c) le contexte de réception immédiat, c'est-à-dire le médium de diffusion, le type d'auditoire, etc. Comme l'explique Leveen, en donnant l'exemple de blagues sur les groupes racisés, l'interprétation – et conséquemment des possibilités de controverse – dépend largement des contextes :

In interethnic discourse, it's not the joke text that matters as much as the way the entire joke act proceeds. The same ethnic joke told different ways-by different tellers, in different circumstances, and to different listeners-may become increasingly or decreasingly volatile, and the participants in a specific joke act must judge these factors in order to determine the meaning of a particular joke. (Leveen, 1996 : 33-34)

La deuxième phase inclut les différentes réactions des publics qui commentent la transgression et qui prennent position publiquement sur la controverse. Parce que l'humour semble être un phénomène plutôt ordinaire, le public se sent directement concerné et peut participer aux débats au même titre que l'humoriste ou la cible des rires. Il est possible de rejeter et condamner un propos humoristique en fonction de plusieurs registres évaluatifs comme la qualité artistique de l'œuvre, l'éthique de l'artiste, les intérêts économiques et les lois. Ces prises de position dans le milieu professionnel et la sphère publique se manifestent par des lettres ou articles dans les journaux, par des reportages, des interventions sur les réseaux sociaux, censure ou annulation de contrat, etc.

La dernière étape consiste à l'après-coup d'une blague, c'est-à-dire son intégration ou son rejet au sein de la société. Les controverses continuent d'exister longtemps après leur énonciation initiale en s'inscrivant dans de nouveaux contextes d'interprétation. Le recodage s'effectue au fil de changements dans le climat sociopolitique et artistique. Des repères permettent de constater ces changements tels que des excuses provenant de personnalités publiques ou de diffuseurs ; des prix ou hommages rendus *a posteriori*, la réception du public lors de la rediffusion de sketch controversé, etc. L'étude de

l'après-coup vise donc à comprendre le legs de l'humoriste au sein de la société.

2. Étude de cas : l'utilisation du *n-word* par Richard Pryor

Le premier vinyle de Pryor, simplement intitulé *Richard Pryor* (1968), marque le début d'une longue période de transgression qui dure jusqu'à ce qu'il cesse d'employer le *n-word* de manière humoristique en 1982 avec son album *Richard Pryor Live on the Sunset Strip*. Alors qu'il ne fait aucun doute que cette controverse contribue à propulser cet artiste au premier rang des plus grands humoristes de tous les temps, le débat se poursuit toujours concernant le potentiel subversif et la violence symbolique de l'utilisation de cette épithète en humour. Les blagues de Pryor participent-elles à combattre le racisme ou au contraire perpétuent-elles les inégalités ? Avec un certain recul historique, nous observons les transformations de sens que subit, avec le temps, cette controverse dans l'espace public. Par l'étude des trois phases de cette controverse, nous analyserons dans les prochains paragraphes l'emploi du *n-word* en humour afin d'y voir comment s'opère la violence symbolique.

2.1 Transgression : la répétition du *n-word*

Durant sa période transgressive (1968-1982), Pryor emploie dans ses albums d'humour le *n-word* toutes les 75 secondes. L'analyse textuelle d'un de ses numéros classiques, intitulé *Super Nigger*, mettra en lumière le fonctionnement de la transgression dans ses blagues. Ce sketch est fondateur de son univers puisqu'il s'agit de la toute première fois où l'humoriste enregistre, répète et diffuse largement ce type de langage (Pryor, 1997 : 112-113). L'analyse contextuelle expliquera quant à elle les circonstances particulières durant lesquelles est raconté le sketch *Super Nigger*, et elle s'attachera également à l'ensemble des blagues où Pryor emploie le *n-word*.

2.1.1 L'analyse textuelle : l'exemple de *Super Nigger*

Le sketch *Super Nigger* (Pryor, 1968) se déroule comme suit⁷ :

PRYOR: I always thought why do they never have a hero, a black hero? I always wanted to go to the movies and see a black hero. I figured out maybe some day on television they'll have it, man. Like we'll see on television, he will come out... pshhhh!

PRYOR [chantant une musique de super héros] : Tatatatata! Nananamnam!

PRYOR [prenant plusieurs voix différentes] : Look! Up in the Sky [rires]! It's a crow [rires et applaudissements]! It's a bat [rires]! No, it's Super Nigger [rires]!

PRYOR [chantant une musique de super héros] : Tatatatata! Nananamnam [rires]!

PRYOR [prenant la voix d'un annonceur] : Yes, friends, Super Nigger [rires]. Able to leap tall buildings with a single bound, faster than a bowl of chitlins [rires]. We find Super Nigger, with his X-ray vision that enables him to see through everything except Whitey [rires]. We find Super Nigger disguised as Clark Washington [rires], mild-mannered custodian for the *Daily Planet* [rires et applaudissements], shuffling into Perry White's office [rires].

PRYOR [en Clark Washington] : Hey man, I'm quitting, baby.

PRYOR [en Perry White] : Great Caesar's Ghost! I can't talk to you now.

PRYOR [en Clark Washington] : Talk to me, Jack. 'Cuz I'm ready to quit, man. You dig? I'm tired of doing them halls. Every time I finish, Lois Lane and them come slipping and sliding down through there and I got to do them over again. You dig it, baby? I'm through. Fire me [rires]?!

7. La transcription est fidèle à la performance de Pryor. Nous nous en tiendrons à l'analyse sonore puisque c'est sur vinyle que la grande majorité des États-Uniens ont écouté son spectacle.

PRYOR [en Perry White]: I can't talk to you now. The warehouse is on fire!

PRYOR [en Clark Washington]: What warehouse?

PRYOR [en Perry White]: Warehouse 86.

PRYOR [en Clark Washington]: Damn. That's where I got my stash [rires]. This looks like a job for Super Nigger [rires]!

[...]

L'analyse de texte qui suit reprend les sept « ressources de connaissance » de notre adaptation de la *General Theory of Verbal Humor* (Attardo et Raskin, 1991).

a) L'opposition binaire

Le sketch joue sur les ressemblances et les différences qui s'établissent entre Super Nigger et Superman, le « vrai » superhéros de bandes dessinées. Les deux volent et sautent par-dessus les gratte-ciels; travaillent au journal le *Daily Planet*; ont comme patron Perry White et ont marié Lois Lane. Si les deux se prénomment Clark, ce sont les éléments qui les différencient qui frappent l'imaginaire. Le choix du nom de famille Washington est certainement réfléchi par Pryor puisqu'il s'agit du nom « le plus noir » aux États-Unis (Washington, 2011, non paginée)⁸. Contrairement à ce que l'on observe dans le cas de Superman, les passants qui aperçoivent Super Nigger au loin ne pensent pas avoir vu dans le ciel un oiseau ou un avion; ils portent plutôt leur attention sur la couleur noire de l'entité volante s'imaginant avoir aperçu une corneille ou une chauve-souris. Le choix par l'humoriste de la corneille (*crow*) comme terme de comparaison n'est pas sans rappeler l'appellation populaire des lois et règlements *Jim Crow* ayant instauré la ségrégation raciale entre 1876 et 1965. Les protagonistes occupent également des emplois qui témoignent de leur

8. Selon le recensement, sur les 163 036 personnes portant le nom de famille Washington, 90 % sont noires. Washington est suivi par Jefferson et Williams.

classe sociale : Clark Kent travaille comme journaliste alors que Clark Washington n'est que concierge.

b) Le mécanisme logique

Le sketch fonctionne sur le procédé humoristique de l'incompatibilité logique qui consiste à mettre ensemble des choses qui ne sont généralement pas associées. Pryor brise ici les conventions en plaçant un personnage noir états-unien dans l'environnement des superhéros normalement réservé aux Blancs. À la sortie de l'album *Richard Pryor*, l'univers des *Comics* n'avait créé qu'un seul héros noir, Black Panther. Apparaissant dans les bandes dessinées pour la première fois en 1966, ce personnage détient cependant un rôle secondaire dans la série des *Fantastic Four*.

c) La situation

Pour préparer le terrain aux rires, Pryor s'adresse d'abord à l'auditoire en exposant ses réflexions sur l'absence totale de héros noir au cinéma. La scène suivante transporte les spectateurs dans un univers fantastique où Pryor chante et alterne plusieurs personnages, dont un annonceur qui décrit avec humour l'arrivée en scène de Super Nigger. Kent Washington annonce à son employeur Perry White qu'il souhaite quitter ses fonctions. Non seulement son patron ne l'écoute pas, mais il demande à ne pas être dérangé puisqu'il gère une crise ; l'entrepôt numéro 86 est en feu.

d) La cible

Le sketch cible plusieurs facettes du racisme. Malgré la fin du système d'exclusion basé sur la ségrégation et l'esclavagisme, Pryor démontre la persistance du racisme par les inégalités économiques, le manque de mobilité sociale et l'oppression symbolique dans la culture populaire. Si les critiques de Pryor sont dirigées vers la continuité d'un système fondamentalement raciste, une part de violence symbolique s'opère aussi dans la manière dont Pryor dépeint son personnage de Super Nigger. Il le fige dans plusieurs stéréotypes racistes : il est paresseux, drogué et manque d'éducation.

e) La stratégie narrative

La stratégie consiste à parodier Superman dès l'énonciation de la citation «Look! Up in the sky!». Créée par Jerry Siegel et Joe Shuster pour la radio à la fin des années 1930, cette accroche est devenue un symbole au sein de la culture populaire. En l'entendant, l'on s' imagine spontanément «l'homme d'acier» qui vole dans le ciel. Par sa notoriété établie, cette accroche sert très bien le numéro *Super Nigger*. La répétition des clichés de ce super héros nourrit immédiatement des attentes envers le personnage, mais ces marqueurs de pouvoir seront graduellement déjoués dans le sketch pour produire l'effet comique.

f) Le langage verbal

Le langage verbal mélange la fiction de Superman – avec le «*Great Caesar's Ghost*» – et le slang des milieux défavorisés noirs états-uniens – avec «*stash*», «*you dig?*» et «*chitlins*⁹». Un important décalage linguistique s'observe entre la fiction originale et la parodie de Pryor; le premier est poli et sophistiqué tandis que le deuxième est vulgaire et rustre. L'emploi du *n-word* dans le nom du personnage renvoie aussi à toute l'histoire chargée des communautés noires de la période de l'esclavagisme jusqu'à la lutte contemporaine pour l'égalité raciale. Une ambiguïté s'installe: cette épithète rappelle le langage des oppresseurs, mais Pryor l'utilise ironiquement pour critiquer le racisme.

g) Performance

Après sa prémisse qui sous-tend que les Noirs sont sous-représentés dans les héros au cinéma, le ton devient rapidement théâtral. Dans une atmosphère de roman radio, Pryor use de ses talents d'imitateur. Son interprétation sur scène des différents personnages accentue

9. Le terme «*chitlins*» renvoie à un plat de la tradition culinaire noire du sud (*soul food*) élaboré à partir de l'intestin grêle du porc, mais aussi au trajet de théâtres et de bars, le *Chitlin Circuit*, emprunté par des artistes tels Duke Ellington, Aretha Franklin, B.B. King, Moms Mabley et Richard Pryor pour se produire en spectacle devant un public noir.

l'effet comique et, dans l'enregistrement sur vinyle, quelques rires se font entendre en réaction au changement de la voix de l'humoriste à des moments quand le texte lui-même ne contient pas de blague. Le ton très solennel et fier de l'annonceur lorsqu'il présente son super héros amène l'auditoire à rapidement comprendre l'absurdité de nommer le personnage « Super Nigger ».

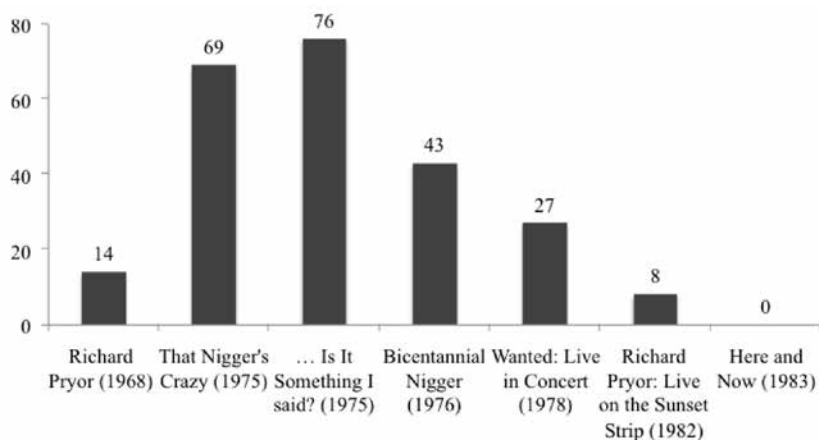
2.1.2 L'analyse contextuelle : de la répétition du *n-word*

Cet emploi humoristique du *n-word* arrive dans des contextes personnel, sociopolitique et de réception formant une conjoncture particulière qui participe à faire éclater et perdurer cette controverse. Il faut noter que Pryor n'a pas toujours eu l'intention de faire de l'humour engagé. Lors de ses spectacles sur le *Chitlin Circuit* et à la télévision au *Ed Sullivan Show* au début des années 1960, il suit les traces de Bill Cosby en évitant les allusions à ses origines ethniques et en provoquant de simples rires par ses mimiques (Haskins, 1984 : 37-38). Dans le contexte du mouvement pour les droits civiques, Pryor est cependant de plus en plus inconfortable par rapport à son succès jusqu'à ce que tout bascule en 1967. Il devient si tourmenté par le décalage entre son humour apolitique et la politisation de la société, qu'il vit un moment de dissonance cognitive intense durant une prestation à Las Vegas (Pryor, 1997 : 94). Dès lors, ses positions politiques orientent son art. Il souhaite utiliser l'humour comme une arme pour critiquer la violence qui se glisse toujours dans les inégalités raciales. Son autobiographie détaille ses nombreuses sources d'inspiration, ses fréquentations et ses lectures liées au mouvement de la contre-culture qui l'ont incité à développer un humour engagé (Pryor, 1997). La mort de Martin Luther King marque notamment le début d'une période très productive de quatre mois pendant laquelle Pryor écrit son premier album qui débute par le sketch *Super Nigger* (Saul, 2014 : 194). Il s'intéresse aussi aux discours de Malcolm X et admire Eldridge Cleaver, un des membres influents des Black Panthers (Henry et Henry, 2013 : 116).

Le climat sociopolitique de la contre-culture des années 1960-1970 – et plus précisément le mouvement noir états-unien des droits civiques (1955-1968) – permet aussi de populariser des humoristes comme Pryor. L'humour subversif de ce dernier débute dans la foulée des nombreux bouleversements politiques et sociaux: les protestations contre la guerre du Viêt Nam (1964-1973); la signature du *Civil Rights Act* (1964); les assassinats de John F. Kennedy (1963), Medgar Evers (1963), Malcolm X (1965), Martin Luther King (1968) et Robert Kennedy (1968). La controverse éclate au moment de la lutte où le *Black Power* incite à militer pour l'autodétermination et la représentativité des Noirs états-uniens. Dans ce mouvement, les artistes du *Black Arts* prennent une place importante et démontrent les possibilités émancipatrices qu'offre le mélange entre la politique et les arts. Parmi leurs réflexions, quelques-unes s'articulent autour du pouvoir du langage et sur la manière dont il peut servir à redéfinir l'identité noire. L'idée est de contrecarrer la violence présente dans le langage en tentant de resémantiser et de redonner les titres de noblesse à des mots comme «*bad*» et «*black*» (Baraka, 2011 : 27). De la même manière, d'autres comme Pryor se réapproprient le *n-word*. Par exemple, plusieurs films de la *blaxploitation* – qui revalorisent l'image des Noirs en les présentant dans des rôles héroïques et de premier plan – l'emploient dans les dialogues, mais aussi directement dans des titres tels que *The Legend of Nigger Charley* (1972) et *Boss Nigger* (1974).

Finalement, le contexte de réception des numéros controversés de Pryor se fait majoritairement par le médium du vinyle et par la forte répétition du *n-word* qui s'y retrouve. D'une part, la version audio du spectacle de stand-up comporte certaines limites. Ceux qui écoutent ces albums ne prennent pas part à l'acte dialogique de la prestation où l'humoriste performe en collaboration avec son auditoire. D'autre part, comme l'illustre le graphique suivant, la répétition du *n-word* caractérise l'œuvre de Pryor. Il l'utilise dans l'ensemble de ses albums jusqu'à la parution de *Here and Now* (1983) où l'humoriste cesse complètement de l'employer.

TABEAU 2.1 NOMBRE D'OCCURRENCES DU **N-WORD** DANS LES ALBUMS DE PRYOR
DISTRIBUÉS PAR WARNER BROS. ENTRE 1968 ET 1983



Selon la durée des albums et en excluant *Here and Now* (1983), le *n-word* revient toutes les 75 secondes en moyenne, comme l'indiquent nos données compilées dans le tableau ci-bas. Nous constatons également que Pryor cesse d'employer cette épithète de façon comique à partir des années 1980. Ses mentions dans son spectacle *Richard Pryor Live on the Sunset Strip* (1982) n'ont aucune portée humoristique, car il ne fait qu'expliquer de manière sérieuse et émotive les raisons qui le poussent à bannir ce terme de son vocabulaire.

Finalement, en écoutant les vinyles de Pryor, aucun indice provenant de la foule n'indique, dans un premier temps, qu'il y a eu controverse. L'auditoire présent lors de l'enregistrement des spectacles réagit de façon positive à l'ensemble de ses blagues, incluant celles où Pryor prononce le *n-word*.

TABEAU 2.2 FRÉQUENCE D'OCCURRENCE DU **N-WORD** DANS LES ALBUMS DE PRYOR DISTRIBUÉS PAR WARNER BROS. ENTRE 1968 ET 1982

TITRE DE L'ALBUM	DURÉE	NOMBRE D'OCCURRENCES	FRÉQUENCE D'OCCURRENCE
Richard Pryor (1968)	00:33:28	14	00:02:23
That Nigger's Crazy (1975)	00:31:38	69	00:00:28
... Is It Something I said? (1975)	00:45:07	76	00:00:36
Bicentennial Nigger (1976)	00:40:23	43	00:00:56
Wanted: Live in Concert (1978)	01:26:31	27	00:03:12
Richard Pryor: Live on the Sunset Strip (1982)	00:59:53	8	00:07:29
Total	04:57:00	237	00:01:15

En répétant le *n-word* toutes les 75 secondes sur ses albums et en l'associant à toutes sortes de personnes aux comportements variés, Pryor a tenté de vider le sens de cette épithète, de lui donner de nouvelles significations, de révéler ses contradictions et de tester ses limites. À l'époque, Pryor considérait que la violence présente dans son humour était dirigée vers les puissants du système et qu'elle aiderait à faire tomber le racisme systémique. Pourtant, les écarts d'interprétation sur le sens du *n-word* alimentent la controverse.

2.3 Réactions : un débat polarisé

La variété des prises de position sur les blagues controversées de Pryor permet de constater que tous ne perçoivent pas la violence symbolique de la même manière. Certains avancent que Pryor alimente une haine envers sa propre communauté tandis que d'autres voient dans son humour un moyen subversif de dénoncer les rapports de domination dans le langage. Les réactions dans la sphère professionnelle et publique présentées dans les prochains paragraphes ont été collectées dans des articles de journaux états-uniens publiés entre

1968 et 1982 et qui portent sur cette controverse, ainsi que dans l'autobiographie de Pryor et les ouvrages traitant de sa carrière¹⁰.

Le nouveau style d'humour de Pryor ne fait pas consensus et plusieurs réactions négatives sont formulées par son entourage professionnel. Agents, producteurs, distributeurs et tenanciers de bar sont réfractaires et lui conseillent de se tenir loin du langage de rue et des enjeux raciaux. En 1968, Pryor soutient que seulement quatre salles « dans le monde » acceptent de diffuser son matériel (Saul, 2014 : 236). Les agents de réservation les plus conservateurs considèrent alors ses textes comme incendiaires et grossiers.

Refusant de faire des concessions et de changer son langage, Pryor se tourne vers la communauté noire et travaille seulement en collaboration avec des personnes aux convictions politiques similaires aux siennes, comme Paul Mooney et Redd Foxx. Il décide de produire son album *That Nigger's Crazy* avec Stax, une des plus importantes entreprises dans le domaine de la musique et de l'humour noirs états-uniens (Henry et Henry, 2013 : 150). Cette stratégie s'avère fort lucrative : son vinyle se vend à plus d'un million de copies, se classe dans le palmarès des 20 albums les plus vendus et remporte un *Grammy*. Cette popularité étonne son entourage professionnel, car plusieurs stations de radio refusent toujours la diffusion de ses numéros et de nombreux magasins cachent son album derrière le comptoir – comme il est courant de le faire à cette époque avec les produits « classés X » (Henry et Henry, 2013 : 153 ; Saul, 2014 : 337).

Même s'il aime se présenter en victime d'une industrie fermée d'esprit qui tente de le censurer, Pryor finit par obtenir l'appui de cette dernière qui se prête au jeu de la controverse (Saul, 2014 : 179). Son irrévérence devient un argument de vente et plusieurs souhaitent

10. Cette recherche a été faite avec la base de données *Proquest Historical Newspapers* qui répertorie des centaines de journaux aux États-Unis. Nous avons scruté l'ensemble des articles, soit 289, qui répondent aux mots-clés « Richard Pryor » et « n-word » ou « nigger » entre 1968 et 1982. De ceux-ci, 50 portent spécifiquement sur la controverse humoristique à l'étude. Les articles sélectionnés proviennent des quatre coins des États-Unis, de journaux à tendance conservatrice tout autant que de journaux à tendance libérale.

maintenant travailler avec lui, car ils y voient une rentabilité économique. Par exemple, Warner Bros., qui avait refusé de l'engager comme acteur pour le film *Blazing Saddles* (1974) à cause de ses problèmes de drogues, rachète finalement les droits de distribution de *That Nigger's Crazy* en plus de produire et de distribuer cinq autres de ses albums. Des émissions de télévision grand public veulent aussi faire affaire avec Pryor comme ce fut le cas de la nouvelle et populaire émission *Saturday Night Live* qui l'accueille à titre d'invité d'honneur, mais qui instaure également un délai de cinq secondes en onde à son insu afin de pouvoir le censurer s'il y a lieu¹¹. Que ce soit pour des raisons économiques ou par conviction politique, l'entourage professionnel de Pryor finit par accepter l'emploi du *n-word* dans son humour.

Les réactions du public sont également loin de faire consensus et son utilisation du *n-word* polarise. Une thématique centrale se dégage des critiques négatives : Pryor nuit à la lutte pour l'égalité raciale. Parmi les nombreux Noirs états-uniens qui ne souhaitent pas garder sous silence leur désaccord, un chroniqueur du *Los Angeles Sentinel* signe un texte en première page intitulé « Gutter Comedy Doesn't Help the Race ». Il affirme :

I have reached the point of "no patience" with black people who seem to think that it is chic to constantly use the word "nigger". Some of us remember, too well, the very high price some of our fallen brothers and sisters paid to put a stop to non-blacks calling us "niggers" (Hilburn, 1975 : A1).

Pour donner suite à cet article qui place Pryor au cœur du problème, le *Los Angeles Sentinel* regroupe des lettres ouvertes de cinq lecteurs qui soutiennent que les Noirs s'en sortiraient mieux sans ce type d'humour (Broughton, 1975 : A6). L'utilisation humoristique de cette épithète représente non seulement un obstacle au progrès racial, mais il provoque pour certains un recul dans la lutte (Tapley, 1977 : D13). D'autres personnes participent au débat en demandant que le *n-word*

11. Mettant en scène Chevy Chase et Pryor, le sketch intitulé *Word Association Test* est considéré par plusieurs comme l'un des plus provocateurs, mais aussi l'un des plus remarquables de l'histoire de SNL.

soit complètement éliminé du langage courant. Commentant le spectacle de Pryor, William Seraile, chercheur en *Black Studies*, postule qu'en utilisant des mots inventés par les oppresseurs et colonisateurs occidentaux, les Noirs nourrissent une haine envers leur propre communauté, et ce, même dans le langage humoristique (Seraile, 1978 : A5). Il en conclut ainsi que Richard Pryor, Redd Foxx, Leon Skinks et Mohammed Ali doivent tous être tenus responsables du regain de popularité de cette épithète et qu'il est nécessaire de la bannir pour combattre le racisme.

Pryor aurait également transgressé les frontières du stand-up dans le but de devenir populaire et faire de l'argent. Quelques articles de journaux sont catégoriques : Pryor ne fait pas de l'humour quand il utilise le *n-word*. Puisqu'il est tellement chargé historiquement et politiquement, ce terme ne peut pas être emprunté comme procédé comique (Talbert, 1977 : A15). Pryor manquerait d'authenticité artistique puisqu'il souhaite choquer dans la seule intention d'attirer l'attention et donc de s'enrichir sur le dos des Noirs. En employant à répétition le *n-word* et les blasphèmes, Pryor céderait à la facilité et privilégierait ses intérêts mercantiles. Dans une lettre à l'éditeur, un lecteur noir états-unien se dit irrité par l'humour offensant qui cible sa communauté : « I believe that they [Richard Pryor et Redd Foxx] would stoop to any level for a dollar. Sure, we should be able to laugh at ourselves, but not at the expense of degrading our race. » (Phelma, 1975 : A6)

À la suite de ces critiques qui déclenchent la controverse et dépeignent Pryor comme l'un des humoristes les plus vexatoires des années 1970, d'autres prennent part au débat et formulent des éloges dithyrambiques à l'égard de son œuvre. Bon nombre de critiques positives soulignent la qualité de son art et son immense talent. Plusieurs le comparent à d'autres artistes, dont le poète noir Langston Hughes (West, 1971 : B8) ; le satiriste juif Lenny Bruce (Zito, 1973 : B4) ; et les duos célèbres, tels Abbott et Costello ou Laurel et Hardy (West, 1974 : F1).

Pour le révérend baptiste Jesse Jackson (1973 : 3), militant pour les droits civiques, l'œuvre artistique de Pryor témoigne avant tout

d'un engagement. Jackson appuie l'utilisation d'un langage vulgaire quand celui-ci s'accompagne d'une réflexion éthique, c'est-à-dire s'il vise à changer l'image négative et stéréotypée des Noirs. Pour lui, le contexte est essentiel pour donner un sens au *n-word* dans le travail de Pryor. Certains avancent aussi que la répétition du *n-word* produit carrément un effet sur le langage (Robins, 1978: A29). À force d'être sans cesse ressassé pendant un spectacle de deux heures pour qualifier un ami ou un malveillant, pour parler de lui ou encore pour ironiser contre un Blanc, Pryor finit par vider complètement le sens de cette épithète. Son emploi du *n-word* est même vu comme portant des valeurs universelles:

Part of Pryor's own humanism turns on the way he uses the word "nigger." His comic scenes are sprinkled liberally with this gem, so much in fact that some black people have complained he is damaging the image of the group by moving the word from the pool halls and barber shops back into public usage. The word "nigger," however, has never gone out of style. The movie industry and some whites opposed to busing have done far more than Pryor to keep the word alive. Also, and more important, there is a significant difference between Pryor's use of the word and the way it is used by whites to evoke an abstraction. When Pryor says "nigger," he is usually about to define a human type in all his complexity (McPherson, 1975: 242).

Comme l'évoque le journaliste Larry Rohter (1976: 61), Pryor parviendrait ainsi à poser un regard authentique et bouleversant sur la condition humaine justement par ses propos vulgaires et sa moquerie qui n'épargnent personne. Les nombreux journalistes couvrant ses spectacles soulignent l'abondance de rires et les longues ovations tout en mentionnant ne pas avoir la liberté de publier ses blagues en raison du langage offensant qu'elles comportent (Barnes, 1974: 8). Ils présentent l'œuvre de Pryor comme vecteur artistique pouvant participer à renverser le système oppressif.

Ce portrait des réactions permet de constater l'absence de consensus sur les répercussions que peut avoir l'humour de Pryor sur la communauté noire états-unienne. Il a été interprété comme une offense; a fait rire; a mené à l'indignation; a ramené à la case départ du racisme; et a été critiqué à un point tel que certains ont souhaité

abolir le terme. De ces interprétations, deux points de vue dominants se sont imposés. Des militants pour le mouvement des droits civiques, des féministes, des conservateurs et des intellectuels soulignent l'aspect contre-productif de l'utilisation du *n-word* en humour. Des artistes noirs états-uniens, des professeurs d'université, des militants pour la défense des droits civiques – tels que la NAACP et le révérend baptiste Jesse Jackson – défendent quant à eux Pryor. Cela dit, il faut aussi noter des points de convergence. La forte majorité des personnes qui ont pris la parole provenaient de la communauté noire et dénonçaient la persistance du racisme. Elles voyaient toutes des rapports de force et de la violence dans le langage, mais ne s'entendaient pas sur la manière de les combattre.

2.4 Après-coup : de nouvelles controverses

Depuis la fin de l'emploi du *n-word* par Pryor jusqu'à aujourd'hui, un certain consensus s'est dégagé entre les artistes, militants et universitaires sur la portée symbolique de son œuvre. Chris Rock avance qu'il est « the Rosa Parks of comedy » et Paul Mooney le nomme le « Dark Twain » en référence à l'humoriste de la fin du XIX^e siècle. Le président Barack Obama mentionne aussi Pryor parmi ses humoristes préférés (WTF with Marc Maron, 2015)¹². Son album *Wanted: Live in Concert* a quant à lui été sélectionné en 2017 pour être inscrit au patrimoine sonore états-unien à la Library of Congress. Si Pryor est généralement reconnu pour avoir poussé les limites de ce qui est jugé acceptable en humour, cette controverse n'a cependant pas normalisé l'utilisation du *n-word* par tous les humoristes en toutes occasions. En effet, l'étude de l'après-coup s'avère particulièrement complexe. Si l'interprétation dominante suggère que Pryor a fait preuve d'un activisme politique en employant ce terme, son usage par d'autres humoristes noirs et blancs reste encore largement controversé. Ces blagues détiennent toujours le potentiel de diviser et de relancer le processus de négociation et de réflexion. Les artistes et leurs auditoires peuvent

12. Richard Pryor est suivi par Dick Gregory, Jerry Seinfeld et Louis C.K. (WTF with Marc Maron, 2015).

changer d'opinion sur le caractère violent ou non de cette épithète dans un contexte humoristique; Pryor en est le meilleur exemple.

Après avoir utilisé le *n-word* pendant plus de 10 ans, Pryor fait volte-face et décide de le bannir de son vocabulaire à la suite d'un séjour au Kenya en 1979. Comme il l'explique dans *Richard Pryor, Live on the Sunset Strip* (1982: non paginée), son voyage l'a profondément bouleversé:

I was leaving and I was sitting in the hotel and a voice said to me, said "look around, what do you see?" And I said "I see all colors of people doing everything", and the voice said "Do you see any niggers?" And I said "no", and said "you know why? Cause there ain't any". And it hit me like a shot man. I started crying and shit. I was sitting there and I said "I've been here three weeks and I haven't even said it, I haven't even thought it", and it made me say "Oh my god, I've been wrong, I've been wrong, I've got to regroup my shit. I ain't never gonna call another black man a nigger". [Applaudissements]. You know cause we never was no niggers, that's a word that's used to describe our own wretchedness, and we perpetuate it now, cause it's dead, that word is dead.

Le sens du mot devient soudainement pour lui violent. Son séjour en Afrique le conscientise sur les effets potentiellement contre-productifs de son humour. Il s'inquiète de voir ses blagues renforcer plutôt que renverser les stéréotypes et comportements racistes. *Richard Pryor, Live on the Sunset Strip* (1982) est donc le dernier spectacle où il emploie cette épithète. Il avoue qu'il aurait préféré n'avoir jamais prononcé ce terme qu'il voit maintenant comme étant: «[...] the most offensive, humiliating, disgraceful, distasteful, ugly, and nasty word ever used in the context of black people» (Pryor, 1997: 116).

Dans l'industrie de l'humour, Pryor devient une source d'inspiration autant pour avoir employé le *n-word* que pour l'avoir banni de son vocabulaire. Plusieurs humoristes noirs tels que Dave Chappelle, Larry Wilmore, Chris Rock et Paul Mooney continuent à l'utiliser après 1982. Ouvertement influencés par Pryor, ils considèrent la réitération de cette épithète en humour comme une forme d'engagement politique. Cependant, deux d'entre eux, Chris Rock (dans les années 1990) et Paul Mooney (dans les années 2000), finissent par changer

d'idée et rejoignent la position de Pryor en fin de carrière. Confrontés à des controverses, ils ont ultimement reconsidéré l'aspect subversif et ont banni le *n-word* de leur vocabulaire.

Pryor aurait non seulement influencé le milieu de l'humour, mais aussi la culture hip-hop, et plus particulièrement le *gangsta rap*. Plusieurs rappeurs, mais aussi des chercheurs universitaires, considèrent effectivement que son œuvre a contribué à ouvrir la voie à l'utilisation du *n-word* en musique. En effet, ce milieu défend globalement la même idée que soutenait Pryor à la fin des années 1960 : la répétition permet de déconstruire le sens de ce mot et de lui enlever son pouvoir d'offenser (Boone, 2008)¹³. Les icônes de la culture populaire comme Pryor, mais aussi Spike Lee et Bob Marley, auraient davantage influencé le processus de construction identitaire dans le hip-hop que des figures politiques comme Al Sharpton et Jesse Jackson (Boones, 2008 : 25). Le rappeur Nas cite Pryor comme un de ses héros tandis que Ice Cube avance qu'il est, avec Muhammad Ali, un des précurseurs du *gangsta rap*. (Boones, 2008 : 239-240). Comme le rapporte le site *Who Sampled: the DNA of Music*, l'œuvre de Pryor est échantillonnée dans plus de 250 chansons, majoritairement dans la musique rap – par des groupes et artistes comme N.W.A., Snoop Dogg, Public Enemy, Notorious B.I.G., Ol' Dirty Bastard ou encore A Tribe Called Quest (Who Sampled – Richard Pryor, non datée : non paginée)¹⁴.

Si l'étude de l'après-coup démontre que Pryor devient au fil du temps un humoriste culte, une question demeure : comment se fait-il qu'il obtienne cette consécration alors que l'emploi du *n-word* est encore

13. C'est du moins l'idée générale défendue dans le hip-hop des années 1990 avec N.W.A., Ice Cube, Tupac Shakur, Dr. Dre et Snoop Dogg. L'utilisation du *n-word* aujourd'hui ne signifie plus nécessairement un engagement politique comme c'est le cas de Lil Wayne qui l'utilise simplement comme un rythme (Cobb, 2016 : non paginée).

14. *Who Sampled: Exploring the DNA of Music* est un site Internet dont le contenu est édité et créé bénévolement par des contributeurs. Cette base de données inclut les sources des échantillons, des chansons reprises (*cover songs*) et les *remix*. Chaque suggestion est vérifiée et approuvée avant d'être publiée sur le site.

largement contesté dans le stand-up états-unien? Une partie de la réponse réside dans le changement de vision de Pryor par rapport à son propre discours. D'un côté, il est cité en exemple par ceux qui veulent prouver qu'il est possible d'utiliser le *n-word* de manière contestataire en humour. À l'opposé, il est également montré en exemple par ceux qui critiquent son usage et qui souhaitent démontrer qu'ultimement, une réflexion approfondie sur la question devrait mener les artistes à exclure ce mot – à l'image de la révélation de Pryor en fin de carrière. De nos jours, les humoristes usant du *n-word* font toujours l'objet de réactions mitigées, ce qui illustre la complexité et les sensibilités encore très présentes entourant son emploi dans le stand-up états-unien.

* * *

Cette étude de cas fait prendre conscience de la complexité des controverses en humour, mais aussi des difficultés à saisir comment les blagues génèrent une violence symbolique ou encore critiquent cette violence. L'analyse de la transgression a permis de comprendre le rapport de l'artiste au potentiel subversif ou conservateur de son humour. Un aller-retour se joue entre la fiction des numéros de stand-up de Pryor, qui attaquent plusieurs facettes du racisme systémique, et le vécu des Noirs. Pryor estime que son efficacité critique réside dans cette indétermination entre l'utilisation et la répétition du *n-word* et sa dénonciation des injustices au sein de la société états-unienne. Dans un contexte où l'art et la culture devenaient des stratégies largement employées par les militants noirs états-unien pour réfléchir à leur identité, à leurs conditions et au pouvoir du langage, ses blagues controversées peuvent donc être classées dans la catégorie de l'humour engagé. Par son intention explicite à inclure des commentaires sociopolitiques et à corriger la société, sa pratique satirique se veut au départ protestataire et réformatrice.

Cela dit, les réactions suscitées par ces blagues amènent aussi à voir les difficultés d'obtenir un consensus sur l'utilisation du *n-word* par les artistes noirs. Pour les uns, il était possible de renverser le sens du *n-word* par une forme de réappropriation culturelle humoristique

dans laquelle les spécificités du contexte d'énonciation étaient essentielles pour comprendre la signification de cette épithète. Son usage était dans ce cas perçu comme un outil subversif et d'émancipation qui déconstruit le langage, dénonce le racisme et engage un dialogue interculturel. Pour les autres, son emploi était tellement associé au racisme que le contenu péjoratif et la violence étaient exprimés chaque fois et peu importe le contexte d'énonciation. L'humour est dans cet autre cas compris comme un procédé contre-productif puisqu'il engendre une forme de violence symbolique en ne permettant pas de s'émanciper du langage des oppresseurs. C'est précisément à la frontière entre ces deux types d'interprétation que se situait l'humour de Pryor qui a déclenché la controverse. L'humoriste décidera lui-même de cesser d'employer le *n-word*.

Si la controverse entourant Pryor s'est atténuée avec le temps, l'étude de la phase d'après-coup démontre la capacité du langage à changer de sens, à remplir une variété de fonctions et à devenir paradoxal. L'usage du *n-word* en humour n'échappe pas au politique. Si l'exercice s'avère plus risqué pour les humoristes blancs, l'intention doit être le plus explicite possible pour tous les humoristes. Pour être accepté dans la sphère publique, l'emploi de cette épithète doit nécessairement servir à subvertir le pouvoir par le langage et à remettre en question le système oppressif. L'artiste doit prouver qu'il maîtrise l'histoire du *n-word* et les sensibilités qui s'y rattachent.

Cette étude de cas montre que si l'humour est une arme, il n'est pas simple de déterminer vers qui elle est dirigée et les impacts qu'elle aura. En effet, la controverse de Pryor témoigne de l'ambiguïté et de la difficulté à saisir comment l'humour participe à faire bouger les rapports de domination. Les rires sont-ils braqués vers les puissants du système ou les plus vulnérables ? L'humour est-il un procédé contre-productif ou un moyen détourné de pouvoir « dire vrai » sur les rapports inégalitaires ? Et même si l'humour cible les puissants du système, les rires et le divertissement étouffent-ils une plus grande mobilisation ? Dans tous les cas, les controverses sont des moments effervescent animés par un désir de remettre en question certains rapports de force présents dans le langage. En ce sens, il ne peut être plus clair que l'humour n'est pas juste une blague.

Références bibliographiques

- Attardo, Salvatore. 2008. «A Primer for the Linguistics of Humor», dans Victor Raskin, (dir.), *The Primer of Humor Research*, Berlin, Mouton de Gruyter, p. 101-132.
- Attardo, Salvatore et Victor Raskin. 1991. «Script Theory Revis(it)ed: Joke Similarity and Joke Representation Model», *Humor: International Journal of Humor Research*, 3, 4, p. 293-347.
- Baraka, Amiri. 2011. «The Black Arts Movement: Its Meaning and Potential», *Nka Journal of Contemporary African Art*, 29, p. 22-31.
- Barnes, Charles. 4 juin 1974. «Richard Pryor», *Philadelphia Tribune*, p. 8.
- Boone, William. 2008. *The Beautiful Struggle: An Analysis of Hip Hop Icons, Archetypes, and Aesthetics*, Thèse (Ph. D.), African American Studies Department, Temple University.
- Bourdieu, Pierre. 1997. *Méditations pascaliennes*, Paris, Édition du Seuil.
- Broughton, M. 6 février 1975. «Readers Praise “Gutter Comedy Doesn’t Help the Race”», *Los Angeles Sentinel*, p. A6.
- Cobb, Jelani. 5 octobre 2016. «Creating “Luke Cage”, The First Woke Black-Superhero Show», *The New Yorker*, disponible à l’adresse Web suivante: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/creating-luke-cage-the-first-woke-black-superhero-show> (consultée 31 mars 2017).
- Dufort, Julie. 2018. *Prendre l’humour au sérieux: une étude des controverses sur l’humour dans le stand-up états-unien de 1960 à 2017*, Thèse (Ph. D.), Département de science politique, Université du Québec à Montréal.
- Haskins, James. 1984. *Richard Pryor, a Man and His Madness: A Biography*, New York, Beaufort Books.
- Heinich, Nathalie. 1997. *L’art contemporain exposé aux rejets: études de cas*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.
- Heinich, Nathalie. 1998. *Le triple jeu de l’art contemporain: sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de minuit.
- Heinich, Nathalie. 2010. «Éthique et art contemporain: une comparaison franco-américaine», *Nouvelle revue d’esthétique*, 2, 6, p. 69-79.

- Heinich, Nathalie. 2014. *Le paradigme de l'art contemporain: structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard.
- Henry, David et Joe Henry. 2013. *Furious Cool: Richard Pryor and the World That Made Him*, New York, Algonquin Books of Chapel Hill.
- Hilburn, Lin. 30 janvier 1975. « Gutter Comedy Doesn't Help the Race », *Los Angeles Sentinel*, p. A1.
- IMDb. 2013. *100 Greatest Comedians of All Time*, disponible à l'adresse Web suivante: <http://www.imdb.com/list/ls052672615/> (consultée le 12 décembre 2016).
- Jackson, Jesse L. 17 février 1973. « Jesse Lauds "Wattstax" », *Chicago Daily Defender*, p. 3.
- Leveen, Lois. 1996. « Only when I Laugh: Textual Dynamics of Ethnic Humor », *Melus*, 21, 4, p. 29-55.
- Love, Matthew. 14 février 2017. « 50 Best Stand-Up Comics of All Times », *Rolling Stone*, disponible à l'adresse Web suivante: <http://www.rollingstone.com/culture/lists/50-best-stand-up-comics-of-all-time-w464199/bill-hicks-w464247> (consultée le 17 juillet 2017).
- McPherson, James. 27 avril 1975. « The New Comic Style of Richard Pryor », *New York Times*, p. 242.
- Phelma, M. 6 février 1975. « Readers Praise "Gutter Comedy Doesn't Help the Race" », *Los Angeles Sentinel*, p. A6.
- Pryor, Richard. 1968. *Richard Pryor*, [vinyle], États-Unis, Dove/Reprise Record.
- Pryor, Richard. 1974. *That Nigger's Crazy*, [vinyle], États-Unis, Reprise Records.
- Pryor, Richard. 1976. *Bicentennial Nigger*, [vinyle], Burbank, Warner Bros. Records.
- Pryor, Richard. 1979. *Richard Pryor, Live in Concert*, [vidéocassette], États-Unis, Elkins Entertainment.
- Pryor, Richard. 1982. *Richard Pryor: Live on the Sunset Strip*, [vidéocassette], États-Unis, Warner Bros.
- Pryor, Richard. 1983. *Richard Pryor: Here and Now*, [vidéocassette], États-Unis, Columbia Pictures.

- Pryor, Richard. 1997. *Pryor Convictions and Other Life Sentences*, New York, Pantheon.
- Robins, Wayne. 22 septembre 1978. «Review: Richard Pryor at City Centre», *Newsday*, p. A29.
- Rohter, Larry. 7 novembre 1976. «The Spoken Word», *Washington Post*, p. 61.
- Saul, Scott. 2014. *Becoming Richard Pryor*, New York, HarperCollins.
- Seraile, William. 23 septembre 1978. «Language: A Form of Self Hate?», *New York Amsterdam News*, p. A5.
- Talbert, Bob. 28 septembre 1977. «Frankly, Pryor, I Don't Give a Damn», *Detroit Free Press*, p. A15.
- Tapley, Mel. 15 octobre 1977. «About the Art», *New York Amsterdam News*, p. D13.
- Walker King, Debra. 2007. «The Not-So-Harmless Social Function of a Word that Wounds», dans Hernan Vera et Joe R. Feagin (dir.), *Handbooks of the Sociology of Racial and Ethnic Relations*, New York, Springer, p. 101-114.
- Washington, Jesse. 21 février 2011. «Washington: the "Blackest Name" in America», *NBC News*, disponible à l'adresse Web suivante: http://www.nbcnews.com/id/41704238/ns/us_news-life/t/washington-blackest-name-america#.XjhnXmhKjIU (consultée le 10 avril 2017).
- West, Hollie I. 28 juillet 1971. «Richard Pryor at Cellar Door», *Washington Post*, p. B8.
- West, Hollie I. 24 novembre 1974. Pryor: Street-Life Comedy. *Washington Post*, p. F1.
- Who Sampled. s. d. *Richard Pryor*, disponible à l'adresse Web suivante: <http://www.whosampled.com/Richard-Pryor/> (consultée le 24 janvier 2017).
- WTF with Marc Maron. 2015. *President Barack Obama*, disponible à l'adresse Web suivante: http://www.wtfpod.com/podcast/episodes/episode_613_-_president_barack_obama (21 janvier 2017).
- Zito, Tom. 17 décembre 1973. «Street Talk», *Washington Post*, p. B4.

8

Blasphème et humour : l'autocensure dans *South Park* et la caricature du Prophète de l'islam

René Lemieux

L'objet du présent chapitre est de réfléchir à la question de l'humour comme acte politique à partir de deux épisodes de *South Park*, une *sitcom* mettant en scène une certaine représentation « humoristique » du Prophète de l'islam, Muhammad¹. Ces deux épisodes, simplement intitulés « 200 » et « 201 », ont été diffusés respectivement les 14 et 21 avril 2010. Ils ont valu à leurs créateurs des menaces de mort de

1. J'utilise la graphie du livre de Hazan et Lavoie que je mentionnerai à plusieurs reprises. J'ai déjà utilisé ailleurs celle de « Mahomet » que certains jugent irrespectueuse. Je l'ai surtout évitée ici parce qu'elle est erronée, considérant qu'elle est probablement une déformation du turc « Mehmet », elle-même de l'arabe « Muhammad ».

la part d'un groupe islamiste. Ces événements posent la question de la limite de l'humour, ainsi que des conséquences possibles lorsque la limite est franchie. Cette situation n'était pas nouvelle, et on peut penser qu'elle se répétera. Il faut toutefois se demander si l'humour doit toujours déboucher sur l'idée de « limites » à ne pas « franchir », ce qui, dans ce cas-ci, peut être perçu par certains comme un blasphème. Les deux épisodes de *South Park* permettent de se demander s'il se trouve, entre l'humour et le blasphème, un espace critique possible, et si oui, de quelle manière cet espace peut se constituer comme représentation.

La réflexion qui m'a inspiré le présent texte a commencé en 2010, peu de temps après une polémique sur les caricatures de Muhammad désormais bien connue, celle autour du journal satirique français *Charlie Hebdo*². Comme dans ce dernier cas, lors de la diffusion des épisodes de *South Park*, il y avait une nette opposition dans les opinions exprimées d'un côté par les défenseurs de la dignité de la religion, et de l'autre par les partisans de la liberté d'expression. Cette dualité n'a pas tellement changé, sinon qu'on parle parfois aujourd'hui, face à la liberté d'expression, de la « rectitude politique » (le « *politically correct* », ou la « *PC culture* »). Ce conflit des interprétations se répète de temps à autre, par exemple dans les controverses que suscitent les frasques de l'humoriste français Dieudonné ou dans l'affaire *Jeremy Gabriel c. Mike Ward*, etc. On a là un même réflexe, celui de placer l'une en face de l'autre deux positions, en nous demandant très souvent de choisir. Mon propos sera en quelque sorte de montrer que c'est peut-être par la caricature – et celle de *South Park* en particulier – qu'on arrive à sortir de cette dualité elle-même caricaturale. Pour en arriver à voir la caricature comme mouvement hors des dichotomies, je présenterai le récit des deux épisodes, en prenant soin de montrer comment *South Park* performe une politique

-
2. Un très court texte a déjà été publié dans *Le Mouton noir* (Lemieux, 2010) : « Un nouveau cas d'autocensure ? Quelques clarifications sur l'humour pervers de *South Park* et l'affaire des caricatures de Mahomet ». Cet épisode de la crise des caricatures avait eu lieu avant l'incendie criminel des locaux de l'hebdomadaire en 2011 ou encore les attentats de janvier 2015 qui visaient notamment la rédaction du *Charlie Hebdo*.

de l'humour; ensuite, je rappellerai quelques éléments de réflexions théologico-politiques sur l'iconoclastie dans l'islam; et finalement j'analyserai, à partir du philosophe Gilles Deleuze, la performance politique de l'humour dans les deux épisodes de *South Park*. Je commencerai toutefois la discussion sur la question de la violence symbolique associée à l'humour en me référant en particulier à un article sur la morale dans *South Park* dont l'objectif est de montrer la portée de cette violence dans la série télévisée.

1. La violence symbolique et l'humour de *South Park*

La « violence symbolique » est un concept élaboré notamment par Pierre Bourdieu pour nommer un processus d'incorporation par lequel les contraintes objectives de la domination sont assimilées subjectivement par les dominés. Il s'agit d'un processus de « naturalisation » de cette domination. Contrairement à la violence dite réelle ou physique, la violence symbolique est « douce », comme la qualifie le sociologue Gérard Mauger :

Oxymore qui brouille les frontières entre le matériel et le spirituel, la force et le droit, le corps et l'esprit, le concept de violence symbolique s'applique à toutes les formes « douces » de domination qui parviennent à obtenir l'adhésion des dominés. « Douces » par rapport aux formes brutales fondées sur la force physique ou armée (même si la violence physique est toujours aussi symbolique). « Violence » parce que, si « douces » soient-elles, ces formes de domination n'en exercent pas moins une véritable violence sur ceux qui la subissent, engendrant la honte de soi et des siens, l'autodénigrement, l'autocensure ou l'auto-exclusion. « Symbolique », parce qu'elle s'exerce dans la sphère des significations ou, plus précisément, du sens que les dominés donnent au monde social et à leur place dans ce monde (Mauger, 2006 : 90).

L'humour possède un potentiel de violence symbolique parce qu'il est ce par quoi un défoulement social est permis dans une société où les normes contraignent les moindres gestes. L'humour, à travers la dérision, permet ainsi de « libérer cette agressivité contenue, refrénée, inexprimable autrement » (Mercier, 2001 : 11). Contre les puissants,

mais également contre les plus faibles, l'humour est « une forme socialement acceptable d'exprimer son agressivité envers autrui³ » (Mercier, 2001 : 11). Qu'il se substitue à la violence physique n'enlève pas à l'humour sa part aggressive ; celle-ci se voit simplement transformée. Dans un rare article sur l'humour de *South Park* et sa valeur politique, Aurore Courte décrit d'abord le caractère violent de la série :

South Park peut être estimé violent à plusieurs niveaux : le caractère cru des dialogues ; la représentation « gore » du corps, tant dans son aspect sexuel que mortel ; l'extrémisme de certaines idées exprimées, que ce soit la misogynie de monsieur Garrison ou l'antisémitisme de Cartman, par exemple ; le caractère disproportionné des conséquences entraînées par chaque acte ; enfin, la violence symbolique que peut revêtir la représentation détournée de certains piliers de la culture occidentale, tels que Dieu en petit animal informe, le président Kennedy et Lady Diana aux côtés d'Hitler et de Mao en enfer ou même l'introduction d'un gentil Charles Manson dans un épisode de Noël. (Courte, 2006 : 221)

Elle conçoit toutefois cette violence symbolique comme une forme de subversion, le vecteur d'une dialectique entre la morale et la loi :

Contrairement à ce que l'on pourrait penser au premier abord, la subversion ne consiste ni en l'anarchie, ni en une position nihiliste. Elle exige un ordre foncièrement sérieux, un système de valeur bien hiérarchisé afin d'en permettre le renversement. La subversion se trouve donc être le stade ultime du positionnement moral. Elle y reste cependant totalement immergée. C'est en ce sens que se pose la question du conservatisme : en ne faisant que reprendre le canevas des valeurs traditionnelles pour le retourner, ne risque-t-on pas de le perpétuer sans véritablement en remettre en cause la légitimité ? (Courte, 2006 : 227)

3. Mercier s'intéresse ici en particulier à l'ironie et à son aspect sadique, sur lesquels je reviendrai. Il cite Ziv et Diem : « [S]i la "victime" de la plaisanterie ne rit pas, si elle refuse de capter le signe, de reconnaître les règles du jeu, elle sera accusée de ne pas avoir le sens de l'humour. » (Mercier, 1987 : 17)

Si pour Courte la série *South Park* possède en elle une part subversive, c'est toujours au service d'un ordre à reconstituer, comme pour le carnaval qui renverse les normes momentanément au profit d'un ordre de longue durée. Selon elle, la violence symbolique doit toujours se comprendre dans une division fondamentale entre les puissants d'un côté, les impuissants de l'autre. J'aimerais proposer, dans les lignes qui suivent, une interprétation différente de l'humour de *South Park*. Je crois plutôt qu'il faut voir les épisodes présentés comme une « perversion » de cette dialectique, celle qui, justement, brise le lien de codépendance entre l'ordre et le désordre. Il n'est dès lors plus du tout évident de situer le lieu d'origine de cette violence symbolique qui se perpétue également dans la continuation de cette division. Mon analyse ne vaut toutefois que pour certains moments, et ne peut être généralisée à l'ensemble de la série. C'est la caractéristique principale de cet *humour* que j'entends expliquer (*humour* selon la définition qu'en donne Deleuze) : il ne peut pas être répété à l'identique, il se vit sous la forme d'une performance.

2. Le contexte diégétique des deux épisodes de *South Park*

South Park est une série animée mettant principalement en scène quatre jeunes garçons de 9-10 ans dans une petite ville fictive du Colorado appelée South Park. La série est créée, écrite et produite par Trey Parker et Matt Stone depuis 1997. À l'automne 2019, la série en était donc à sa 23^e saison. *South Park* a suscité la controverse dès ses débuts pour son humour scatologique, certainement irrévérencieux. Il y a quelques caractéristiques importantes qui font que la série est assez unique par rapport à d'autres : d'abord, ce sont les deux mêmes créateurs qui écrivent les dialogues, font les voix de la majorité des personnages et animent la série (à ses débuts, les personnages étaient fabriqués en papier et la série tournée en *stop-motion*) ; ensuite, les épisodes sont produits chaque semaine (une exception à cette règle a été due à une panne d'électricité dans les studios), ce qui fait que les épisodes présentent un humour très actuel, ils peuvent mettre en

scène des événements s'étant produits dans la semaine, ou même la veille de la diffusion.

Les nombres qui servent de titre aux deux épisodes qui font l'objet de la présente analyse, « 200 » et « 201 » (14.5 et 14.6, 2010), représentent à la fois la numérotation des épisodes et, supposément, le nombre de personnalités publiques caricaturées par *South Park*. Les épisodes permettaient en quelque sorte de faire un compte rendu anniversaire pour les 200^e et 201^e épisodes de la télésérie. Avant la diffusion, la présence à l'écran de Muhammad avait été annoncée. Afin de comprendre l'enjeu de l'inclusion de ce « personnage » dans les épisodes, il est nécessaire de faire un petit détour en racontant quelques événements figurant dans des épisodes antérieurs.

Muhammad avait déjà été représenté dans *South Park*, en 2001 (avant les attentats du 11 septembre), dans l'épisode « Super Best Friends » (5.03, 2001) dans lequel le célèbre magicien américain David Blaine (caricaturé à la manière de *South Park*) avait créé une secte afin d'être exempté du fisc. Pour combattre la « magie » de David Blaine, un des garçons, Stan, fait appel à un groupe de superhéros, les *Super Best Friends*, composé de Jésus (personnifié depuis le tout premier épisode de *South Park*), Muhammad, Bouddha, Moïse (figuré par un cône orange, tiré du film *Tron*), Joseph Smith (le fondateur de l'Église des saints des derniers jours), Krishna, Lao Tseu (fondateur du taoïsme) et « Sea Man » (une caricature du superhéros Aquaman, et dont le nom rappelle le mot anglais « *semen* », c'est-à-dire « sperme »). Cet épisode se voulait une critique des sectes et de la scientologie en particulier, ce qu'il est important de noter puisque Tom Cruise, un des plus célèbres porte-parole de la scientologie, revient à quelques reprises dans la série, et justement dans les deux épisodes en question. On comprend que ce sont les « vraies » religions qui viendront à la rescousse des pauvres fidèles trompés par un charlatan. Un autre aspect est également important : à l'écoute de cet épisode, on comprend rapidement que la « Blaintology » est une caricature de la scientologie, probablement le seul véritable mouvement religieux critiqué intégralement dans la série *South Park*. Trey Parker et Matt Stone se moquent ainsi des personnalités religieuses, mais pas vraiment des

religions (par comparaison, par exemple, à l'athéisme d'un Bill Maher aux États-Unis ou à l'anticléricalisme d'un *Charlie Hebdo* en France).

L'histoire de la scientologie à l'intérieur de cette *sitcom* est assez longue. Pour en expliquer rapidement les étapes, je rappellerai seulement que l'épisode « Trapped in the Closet » (9.12, 2005, « Piégé dans le placard », dans la traduction française) mentionne explicitement la scientologie et Tom Cruise. L'épisode aura pour effet le départ d'un des participants de la série, le chanteur de soul Isaac Hayes qui personnifiait Chef, le sympathique cuisinier de la cafétéria de l'école primaire de South Park. Hayes, lui-même membre de l'Église de la scientologie, a vu son personnage dans la série être parodié peu de temps après son départ, dans l'épisode « The Return of the Chef » (10.1, 2006). Cet épisode est important parce qu'il performe une des thématiques de la critique des religions que l'on reverra dans « 200 » et « 201 », celle qui consiste à « parler à la place d'un autre ». Puisque Hayes ne participera pas à l'épisode de la mort de son personnage, les créateurs de *South Park* vont littéralement le faire parler, en lui attribuant des paroles qui sont, paradoxalement, les siennes (il s'agit d'extraits d'épisodes précédents) et qui ont été greffées hors contexte. Le montage donne une impression de décalage, non seulement sonore (la voix est saccadée, par exemple), mais également sémantique, soit entre ce qui est dit et le nouveau contexte de l'énonciation. L'épisode se présente ainsi comme une mise en abyme : on fait parler un personnage à la manière des sectes qui dictent à leurs membres ce qu'ils doivent dire (et penser). Il s'agit d'un des éléments des épisodes « 200 » et « 201 », dans lesquels les protagonistes veulent imposer leur sens à la représentation du Prophète de l'islam.

Une autre référence importante serait le double épisode « Cartoon Wars » (10.03 et 10.04, 2006), plus directement lié à l'actualité, car il a été diffusé après l'assassinat du réalisateur Theo van Gogh aux Pays-Bas en 2004, et à la suite de l'affaire des caricatures de Muhammad dans le quotidien danois *Jyllands-Posten* en 2005. En grande partie, toutefois, les épisodes sont en fait une critique d'une *sitcom* concurrente, *Family Guy*, diffusée sur la chaîne Fox. Dans cet épisode, l'enjeu de l'autocensure servait à critiquer l'humour souvent

douteux des concepteurs de *Family Guy*, dont on découvre qu'ils sont en fait des lamantins créant des gags en transportant des boules thématiques dans un aquarium géant. Ces épisodes tournent autour du fait de laisser ou non ces vaches de mer exprimer leur liberté d'expression dans leur aquarium. La dérision ne touche pas seulement le fait qu'il soit devenu impossible de représenter aujourd'hui Muhammad (ce qui était possible avant 2005), ou encore que l'on ait profité de l'occasion pour ridiculiser Seth Macfarlane, le créateur de *Family Guy*, mais aussi que l'on ait montré à travers Eric Cartman (un des enfants de la ville de South Park) que ceux qui défendent la dignité de la figure religieuse de Muhammad avaient des motivations « politiques » inavouables. Essentiellement, ces deux épisodes mettent en scène les garçons de *South Park* qui doivent empêcher la diffusion d'un épisode de la série concurrente qui annonçait la figuration du Prophète⁴.

La question de la censure revient dans les épisodes « 200 » et « 201 ». Alors que le premier épisode mettait en scène le retour des *Super Best Friends*, un rectangle noir avec la mention « *censored* » a toutefois été utilisé à la place de l'image du personnage de Muhammad. La censure dans le deuxième épisode sera encore plus prononcée : elle fait suite à de nouvelles menaces formulées par un groupe islamiste new-yorkais du nom de Revolution Muslim (et il y aura effectivement une tentative d'attentat au bureau de Comedy Central à Manhattan, le 1^{er} mai 2010, après la diffusion du deuxième épisode). L'intérêt de parler de cette censure dans le contexte est ainsi de voir comment, de manière humoristique, les deux créateurs de *South Park* s'y sont pris pour la représenter.

4. Ironiquement, et de manière métadiscursive, c'est *South Park* qui devait mettre en scène la scène de *Family Guy* représentant le Prophète. Or Viacom, la compagnie possédant Comedy Central qui diffuse *South Park*, a demandé que cette scène précise soit censurée.

3. Les représentations de la censure dans *South Park*

Les épisodes « 200 » et « 201 » mettaient en scène une tentative par un Tom Cruise caricaturé d'entreprendre une action en justice pour diffamation, avec 199 autres célébrités caricaturées par la télésérie, contre la ville de South Park. Dans ce récit, le projet de Tom Cruise est assez simple: il s'agit de tirer de Muhammad son « *goo* » (en anglais, le terme désigne habituellement une matière gluante, visqueuse) pour en faire profiter ces célébrités. Muhammad serait le seul à posséder cette substance, ce qui lui donnerait la capacité de ne pas pouvoir être ridiculisé en public. L'élément le plus important pour la présente analyse se trouve à la fin du deuxième épisode lorsque Tom Cruise réussit effectivement à s'approprier le *goo* de Muhammad grâce à une machine, devenant ainsi, mais pour un temps seulement, immunisé contre les railleries. Visuellement, de même que Muhammad est montré dans ces épisodes avec un grand rectangle noir où est écrit « *censored* », Tom Cruise, après le transfert du *goo* de Muhammad, sera lui aussi représenté avec un rectangle noir, faisant en sorte qu'entre lui et Muhammad, aucune différence ne puisse être faite sur le plan de la représentation. Un autre élément de censure est présent, celui de la voix. Mais puisqu'il est poussé à l'excès, on peut se douter que la censure est ici un élément humoristique plutôt qu'une contrainte donnée par l'entreprise productrice de l'émission: la profération même du nom de « Muhammad » a été entièrement bipée de ce deuxième épisode, ainsi qu'une bonne partie de la fin de l'épisode. Dans cette dernière partie, comme c'est le cas dans plusieurs autres épisodes de la série, l'habituel message moral aux accents humoristiques commençant par la phrase « *I've learned something today...* » a été, lui, complètement censuré. L'intense bip en fin d'épisode donne un effet de ridicule à cette censure.

Les habitués de *South Park* pouvaient s'attendre à ce que le message ici censuré soit un message de tolérance, mais ce monologue de plus de deux minutes qu'on pensait peut-être pouvoir offenser les musulmans – ou qu'on a censuré pour montrer l'absurdité à imaginer par procuration l'outrage que peuvent ressentir les musulmans – a été entièrement censuré par un signal sonore, tout comme les mentions

verbales de Muhammad et, bien sûr, sa représentation picturale. Dans les entrevues données par Parker et Stone, les deux créateurs de la *sitcom* affirment que c'est Comedy Central qui a tenu à apposer dans l'épisode « 200 » un rectangle noir mouvant sur lequel est inscrit en lettres blanches « *censored* », la censure ayant ainsi été faite sans leur consentement. On peut toutefois penser que par la suite, dans l'épisode « 201 », les créateurs de la série l'ont exagérée pour en montrer l'absurdité. Il est de toute manière intéressant de voir que la censure produit *performativement* une critique politique grâce à l'esthétique du caviardage, et ce, peut-être même en dépit de la volonté des concepteurs de *South Park*.

4. L'infigurabilité dans le droit islamique

Il me semble à propos de faire un nouveau détour, cette fois dans ce que dit le droit islamique sur la représentation des prophètes pour mieux comprendre comment l'autocensure poussée à l'absurde dans *South Park* répond en fait peut-être mieux à l'injonction de l'islam sur les représentations. Sans entrer dans les détails juridiques de l'interdiction de la figuration de Muhammad, il est possible de montrer les grandes lignes de cette jurisprudence en expliquant comment, à bien des égards, entre le groupe islamiste proférant des menaces et les créateurs de la série, ce sont ces derniers qui, sans peut-être le savoir, obéissaient le mieux aux prescriptions de l'islam.

Il faut d'abord noter que le droit islamique, dans la tradition sunnite⁵, peut se décomposer en deux éléments majeurs, le Coran et la *sunna*, cette dernière étant comprise comme la jurisprudence du droit islamique :

Grosso modo, la *sunna* rassemble la somme de tout ce qui a été rapporté au sujet du prophète Muhammad et que l'on peut classer en

5. Je vais surtout m'intéresser à l'interdiction de la représentation dans le sunnisme, confession majoritaire au sein de l'islam, d'où provenait par ailleurs le groupe islamiste Revolution Islam. L'autre grande confession, le chiisme, est beaucoup moins stricte sur la question de la représentation. À ce sujet, voir Hazan (2011).

quatre catégories d'ouvrages: 1) la biographie du Prophète (*sīra*); 2) ses paroles (*hadiths*); 3) ses caractéristiques physiques et morales (*shamā'il*); et 4) ses actes (*af'āl*) dans toutes leurs variétés, y compris la confirmation ou l'agrément d'un acte accompli par un(e) autre, l'intention d'accomplir un acte, le signe gestuel, la dictée et enfin le fait de s'abstenir. (Basalamah, 2011 : 21-22)⁶

C'est dans la *sunna* que doit être cherché l'interdit de la représentation de tous les prophètes de l'islam (et pas seulement de Muhammad) puisque le Coran n'en contient pas⁷. C'est surtout dans les *hadiths*, dont l'autorité jurisprudentielle est assez grande, qu'on retrouve cette prohibition qui a été différemment interprétée, selon les époques et les aires culturelles de l'islam. Cette prohibition va de l'interdiction de la représentation de Dieu et de ses prophètes seulement, à l'interdiction de la représentation de toute créature possédant une âme (y compris les êtres humains et les animaux). Le traductologue Salah Basalamah (2011 : 27) donne et traduit un exemple tout à fait représentatif de la conception de cet interdit dans le droit islamique, raconté par Aïcha, troisième épouse du Prophète:

Le messager est rentré un jour alors que je couvrais un trou dans le mur d'un rideau sur lequel il y avait des «*tamathīl*» [des images/ représentations]: lorsqu'il l'aperçut, il l'enleva, son visage se colora et il me dit: Ô Aïcha, les personnes les plus châtiées au jour du jugement sont celles qui défient Dieu dans Sa création. Alors nous l'avons découpé et en avons fait des oreillers et je l'ai vu par la suite s'appuyer/ s'adosser sur eux alors qu'ils portaient une image⁸.

-
6. Je m'inspire essentiellement de ce texte de Basalamah dans mon résumé du droit islamique.
 7. Basalamah donne une longue explication de l'absence d'interdiction de la représentation dans le Coran qu'il n'est pas utile de rendre ici. Notons simplement que la racine triconsonantique *ma-tha-la* qui désigne des verbes comme «représenter, exemplifier ou jouer un rôle» dans le langage contemporain référerait plutôt dans le Coran aux statues ou à l'action de sculpter (Basalamah, 2011 : 24-25). On verra qu'il s'agit d'un élément important puisque l'interdit de la représentation du Prophète est avant tout lié à l'idolâtrie, et non pas au blasphème.
 8. Hadith rapporté par Abū 'Abdullāh ibn Ismā'il Al-Bukhārī, *Sahīh Al-Bukhārī*, chapitre sur «Le vêtement», Beyrouth, Dār Al-Kutub Al-'Ālamiyyah, 2001, n° 5493, traduit et cité par Salah Basalamah (2011 : 27).

Comment peut-on expliquer qu'une image visible sur un rideau accroché est inacceptable, mais qu'elle devient acceptable une fois mise à terre? Pour Basalamah, ce court passage indique bien que la représentation n'est pas prohibée dans l'absolu, mais plutôt relativement à la situation dans laquelle se trouvent les images dans leur fonction de représentation :

Ainsi, les images ne sont admises que dans la seule mesure où on s'assure qu'elles sont en position modeste et très loin de la possibilité d'être vénérées, bien au contraire même. À ce sujet, Ibn Taymiyya, dans *Sharh al-'umdah*, déclare illicite toute image de vivant suspendue ou surélevée et n'admet que celle que l'on peut fouler, comme un tapis. La raison de cet interdit tient au fait que le monothéisme de l'islam est l'un des plus rigoureux qui soient, avec le judaïsme. Du fait de ses principes, on peut même dire que l'islam est la religion iconoclaste par excellence. (Basalamah, 2011 : 28)

Ici, l'«esprit» de la loi, si on peut dire, ne s'inquiète pas de la possibilité du blasphème, mais de celle de l'adoration de l'image d'une créature ou de son association avec la divinité (nommée associationnisme, ou *shirk*), le plus grand péché dans la religion musulmane. Il s'agit alors d'associer la créature au créateur (Allah), ce que les chrétiens en particulier ont accompli avec la divinisation d'un prophète particulier, Jésus. La représentation devient, comme c'est le cas de certains polythéismes, une manière de détourner l'adoration du vrai dieu vers une de ces créatures. Le problème, donc, n'est pas de manquer de respect envers le représenté, mais au contraire de lui donner trop d'importance aux dépens du créateur.

Que faire alors de l'*infigurabilité* proprement dite? Ne pourrait-on pas suggérer qu'elle participe du même esprit, celui de donner une importance induue au représenté? Si l'interdit de la représentation relève d'abord de l'idolâtrie, lorsque, par exemple, elle est associée à l'un des prophètes (Jésus dans le cas des chrétiens, du point de vue musulman), l'*infigurabilité* pourrait paradoxalement donner l'impression que l'image est plus importante que ce qui est imagé – le signe pour l'objet –, ce qui est précisément la critique islamique de l'idolâtrie. Pourrait-on dès lors penser *South Park* comme une

réponse à l'injonction de la loi islamique? Pour répondre à cette question, je propose un dernier détour, cette fois par Gilles Deleuze qui tentait justement de penser la relation entre l'humour et la Loi.

5. Le concept d'humour chez Gilles Deleuze appliqué au cas *South Park*

On a vu jusqu'à maintenant comment s'était faite l'autocensure dans les deux épisodes de *South Park* ainsi que la relation compliquée que l'islam pouvait avoir, théologiquement, avec l'image. Peut-on penser la concordance entre les deux sans tomber dans l'opinion classique qui définit deux seules positions possibles: le respect de la religion d'une part, la liberté d'expression de l'autre? La philosophie de Gilles Deleuze me semble propice à penser une «troisième voie», à partir de sa conception de l'humour formulée dans un de ses premiers ouvrages.

Avant sa rencontre avec le psychanalyste Félix Guattari, Deleuze s'était intéressé à la théorie psychanalytique du «sodomasochisme» (notamment formulée par Jacques Lacan) avec la publication, en 1967, de *Présentation de Sacher-Masoch*. Cet ouvrage comprenait alors un essai, «Le froid et le cruel» et, en annexe, le roman *La Vénus à la fourrure* de Leopold von Sacher-Masoch, un écrivain du XIX^e siècle originaire de Galicie (aujourd'hui située en Ukraine). Pour une bonne part, le livre de Deleuze dénonce la pseudo-complémentarité entre sadisme et masochisme, et fait des deux attitudes des postures autonomes. Dans un court passage, Deleuze fait du sadisme comme du masochisme une manière de répondre aux exigences d'une loi morale. Je cite de courts extraits d'un chapitre particulier sur la Loi afin d'en arriver à ce qu'on pourra voir comme une manière «masochiste» d'interpréter la Loi. Deleuze commente d'abord la philosophie de Kant qui, en renversant la relation entre le Bien et la Loi définie par Platon, fait de la Loi le principe ultime, celui-là même dont dépendra le Bien. Ce renversement hiérarchique de la Loi et du Bien est, à bien des égards, la condition moderne de la moralité:

Lorsque Kant parle au contraire de « la » morale, le mot morale désigne seulement la détermination de ce qui reste absolument indéterminé : la loi morale est la représentation d'une pure forme, indépendante d'un contenu et d'un objet, d'un domaine et de circonstances. La loi morale signifie LA LOI, la forme de la loi, comme excluant tout principe supérieur capable de la fonder (Deleuze, 1967 : 72).

Comment remettre en question LA LOI dont la seule légitimité passe par son existence ? Deleuze indique deux manières antagonistes, l'ironie et l'humour :

Mais voilà que, avec la pensée moderne, s'ouvrait la possibilité d'une nouvelle ironie et d'un nouvel humour. L'ironie et l'humour sont maintenant dirigés vers un renversement de la loi. Nous retrouvons Sade et Masoch. Sade et Masoch représentent les deux grandes entreprises d'une contestation, d'un renversement radical de la loi. (Deleuze, 1967 : 75)

L'ironie est le nom que Deleuze donne à ce premier renversement de la loi qui, par subversion, propose une nouvelle loi au-dessus la Loi (dans le cas de Sade, cette nouvelle loi est le Mal). Il s'agit alors, comme Deleuze, de s'attaquer aux principes de la Loi pour en formuler de nouveaux. On peut voir là la position, par exemple, de *Charlie Hebdo* face à l'injonction de l'*infigurabilité* du Prophète Muhammad : contre cette injonction, on invoque des préceptes supérieurs, comme la liberté d'expression. La réponse masochiste à l'injonction de la Loi est bien différente. Il vaut la peine de citer longuement Deleuze afin de voir les ressemblances entre ce qu'il nomme le « héros masochiste » et l'attitude des créateurs de *South Park* lors de la controverse sur les caricatures du Prophète :

Il serait insuffisant, en revanche, de présenter le héros masochiste comme soumis aux lois et content de l'être. On a parfois signalé toute la dérision qu'il y avait dans la soumission masochiste, et la provocation, la puissance critique, dans cette apparente docilité. Simplement le masochiste attaque la loi par l'autre côté. Nous appelons humour, non plus le mouvement qui remonte de la loi vers un plus haut principe, mais celui qui descend de la loi vers les conséquences. Nous connaissons tous des manières de tourner la loi par excès de zèle : c'est par une scrupuleuse application qu'on prétend alors en montrer

l'absurdité, et en attendre précisément ce désordre qu'elle est censée interdire et conjurer. On prend la loi au mot, à la lettre ; on ne conteste pas son caractère ultime ou premier ; on fait comme si, en vertu de ce caractère, la loi se réservait pour soi les plaisirs qu'elle nous interdit. Dès lors, c'est à force d'observer la loi, d'épouser la loi, qu'on goûtera quelque chose de ces plaisirs. La loi n'est plus renversée ironiquement, par remontée vers un principe, mais tournée humoristiquement, obliquement, par approfondissement des conséquences. Or, chaque fois que l'on considère un phantasme ou un rite masochiste, on est frappé par ceci : la plus stricte application de la loi y a l'effet opposé à celui qu'on aurait normalement attendu (par exemple, les coups de fouet, loin de punir ou de prévenir une érection, la provoquent, l'assurent). C'est une démonstration d'absurdité. Envisageant la loi comme processus punitif, le masochiste commence par se faire appliquer la punition ; et dans cette punition subie, il trouve paradoxalement une raison qui l'autorise, et même qui lui commande d'éprouver le plaisir que la loi était censée lui interdire. L'humour masochiste est le suivant : la même loi qui m'interdit de réaliser un désir sous peine d'une punition conséquente est maintenant une loi qui met la punition d'abord, et m'ordonne en conséquence de satisfaire le désir. (Deleuze, 1967 : 77-78)

Avec le masochisme, on respecte la Loi, mais par perversion (plutôt que par subversion) ; on ne s'attaque plus à ses principes, mais on la tourne en dérision à force de montrer ses conséquences. L'« humour » de *South Park* est le contraire de l'« ironie ». L'attitude ironique (et *subversive*) devant les menaces islamiques est celle de *Charlie Hebdo* qui, après avoir reçu des menaces, a publié des pages entières de son édition du 8 février 2006 consacrées aux caricatures danoises et à de nouvelles caricatures de leur cru : à la menace islamique et à sa Loi, on répond en lui opposant un principe supérieur, celui de la liberté d'expression. On pourrait même aller jusqu'à voir dans les menaces des organisations islamiques une nouvelle forme d'ironie sadique : à la Loi morale de la liberté d'expression, on oppose un nouveau principe supérieur. La situation se décompose toujours dans un face-à-face de principes, et toujours dans la surenchère autopoïétique : l'un a toujours besoin de l'autre, en particulier de l'autre phantasmé. C'est une déception programmée à travers le manque de principe qu'on suppose chez l'autre.

South Park réussit au contraire une véritable perversion de la menace islamique en suivant la Loi jusqu'au bout de ses conséquences, jusqu'à ce qu'elle se ridiculise elle-même. Du même coup, *South Park* y répond sincèrement et véritablement, car il protège l'*infigurabilité* du Prophète de l'islam contre les fanatiques de tout acabit, des tenants d'une liberté d'expression absolue aux zélotes d'un islamisme radical. En cela, et peut-être sans le savoir, ils mettent en pratique plus fidèlement les préceptes de l'islam sur la représentation : surtout ne rien laisser à l'idolâtrie.

6. Pervertir la Loi pour mieux la respecter

Le prophète se reconnaît à ceci, qu'il prend la direction opposée à celle que Dieu lui ordonne, et par là réalise le commandement de Dieu mieux que s'il avait obéi. Traître, il a pris le mal sur soi.

Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*.

Les textes sur la jurisprudence islamique semblent indiquer une interdiction de la représentation, qu'elle soit de Dieu, de ses prophètes ou, dans certains cas, de tout être possédant une âme. Toutefois, l'interdiction est d'abord liée à l'idolâtrie et non pas au blasphème. Étymologiquement, l'idolâtrie signifie le culte des idoles, du latin *idola*, lui-même du grec ancien εἰδωλα (*eidôla*), des images, des portraits, des simulacres et des fantômes, et qui provient lui-même d'εἶδος (*eidos*), la forme ou l'idée. Dans le contexte musulman, l'idolâtrie est liée à l'associationnisme, c'est-à-dire la doctrine qui associe, ou attribue, un pouvoir divin à une créature ou à sa représentation. La Loi islamique vise d'abord et avant tout à assurer l'élimination de toutes les *idoles* : d'abord dans son sens premier de représentation efficace du divin, mais aussi, pourrait-on ajouter, dans son sens plus contemporain, celui d'une personnalité adulée. C'est, à mon avis, ce que cherche à faire l'humour de *South Park* : s'attaquer à toutes

les idoles, tant dans la fascination qu'on a pour des personnalités publiques qu'à un principe de non-représentation qui devient lui aussi une idole à sa manière. Car exiger la non-représentation d'une réalité est aussi, paradoxalement peut-être, supposer un pouvoir à la représentation. Si l'opposition à l'idolâtrie définit l'iconoclaste, la caricature en est son instrument le plus efficace.

Dans les deux épisodes à l'étude, les créateurs de *South Park* ont, avec l'absurdité humoristique de l'autocensure, été plus près d'une défense de la dignité de la religion, d'abord contre les partisans irréflechis d'une liberté d'expression qui doit à tout prix faire scandale, mais également contre les tenants du dogme de l'irreprésentabilité absolue du Prophète. Le commentaire que faisait Courte (2006) concernant la violence symbolique de la série ne peut se comprendre qu'en tenant obligatoirement à la division fondamentale entre les puissants et les impuissants: d'un côté ceux qui rient, de l'autre ceux qui pleurent. L'humour de *South Park* brise cette opposition trop facile, tout comme Deleuze montrait que le masochisme ne s'opposait pas au sadisme comme son envers: il y a *effondement*. La critique humoristique de *South Park* contre les deux positions du débat était déjà à l'œuvre dans le double épisode «Cartoon Wars» qui précédait «200» et «201». Cette critique était tournée à la fois contre une image de la liberté d'expression qui se satisfait comme forme sans réflexion sur le contenu de l'expression, mais également contre les partisans d'une censure où se tiendraient secrètement des motivations politiques. Dans «200» et «201», la cible de la critique change un peu: les «200» célébrités désiraient voler le pouvoir attribué à Muhammad, mais ce que la critique des concepteurs de *South Park* produit, c'est une défense de Muhammad, de sa réputation, de son image, contre des forces politiques qui voulaient en profiter (dans ce cas-ci, le personnage de Tom Cruise, mais on devine derrière lui l'Église de scientologie ou toute autre organisation pseudo-religieuse et sectaire qui souhaiteraient obtenir le «pouvoir pictural» de Muhammad: l'infigurable, donc l'impossibilité de la caricature).

L'humour des créateurs de *South Park* est extrêmement fin: il s'agissait, à l'intérieur du récit, de protéger fictivement Muhammad (l'infigurable), et c'est bien ce que cherchaient à faire les enfants de la

série en essayant de trouver des stratagèmes pour ne pas dévoiler Muhammad. Ils le font contre les tentatives des organisations religieuses (et politiques) qui voudraient se servir de Muhammad comme prétexte dans leur lutte contre la liberté d'expression : il faut protéger l'image (ou la non-image) de Muhammad, ou encore, *protéger l'infigurable*. Ici, l'autocensure devient une critique politique plus forte que la simple caricature de Muhammad, il s'agit de caricaturer le débat sur les caricatures. L'autocensure participe ainsi à la critique plus efficacement qu'une simple représentation du Prophète. Se censurer – et le faire ouvertement, mais aussi de manière tellement ridicule – devient un acte politique performatif qui ne peut que mettre mal à l'aise les deux versants du débat sur les caricatures du Prophète de l'islam (liberté d'expression contre dignité de la religion) : les créateurs de *South Park* ridiculisent la critique en se ridiculisant eux-mêmes. La violence symbolique pourrait dès lors se situer non pas dans l'humour, mais dans cette dialectique des positions que l'humour, justement, fait éclater. Ce qui reste en fin de compte est peut-être l'humour comme événement : un événement toujours fugitif, car il ne peut jamais servir de fondement à une position de principe figée dans son identité.

Références bibliographiques

- Basalamah, Salah. 2011. « Le paradoxe de la représentation du prophète Muhammad entre éducation spirituelle et monothéisme radical », dans Olga Hazan et Jean- Jacques Lavoie (dir.), *Le Prophète Muhammad : entre le mot et l'image*, Montréal, Fides, p. 19-42.
- Courte, Aurore. 2006. « South Park et la morale », *Recherches en communication*, 25, p. 217-233.
- Deleuze, Gilles. 1967. *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Les éditions de Minuit, Coll. Arguments.
- Deleuze, Gilles et Claire Parnet. 1996. *Dialogues*, Paris, Flammarion, Coll. Champs essais.
- Hazan, Olga. 2011. « Entre l'auréole, le voile et la flamme, les métamorphoses corporelles du Prophète dans les manuscrits arabes, persans et turcs (XIV^e-XIX^e siècle) », dans Olga Hazan et Jean-Jacques Lavoie

(dir.), *Le Prophète Muhammad: entre le mot et l'image*, Montréal, Fides, p. 115-147.

Lemieux, René. Juillet-août 2010. « Un nouveau cas d'autocensure ? Quelques clarifications sur l'humour pervers de South Park et l'affaire des caricatures de Mahomet », *Le Mouton noir*, 15, 6, s.p.

Mauger, Gérard. 2006. « Sur la violence symbolique », dans Hans-Peter Müller et Yves Sintomer (dir.), *Bourdieu, théorie et pratique. Perspectives franco-allemandes*, Paris, La Découverte, Coll. Recherches, p. 84-100.

Mercier, Arnaud. 2001. « Pouvoirs de la dérision, dérision des pouvoirs », *Hermès*, 29, p. 9-18.

Parker, Trey et Matt Stone. 1997. *South Park*, Comedy Central.

Ziv, Avner et Jean-Marie Diem. 1987. *Le Sens de l'humour*, Paris, Dunod.

8

La violence symbolique et les limites de la critique avec les satiristes du champ de l'infodivertissement : le cas de *Last Week Tonight* avec John Oliver¹

Marc-Olivier Castagner
et David Grondin

Au cœur du paradigme états-unien de l'infodivertissement contemporain, où le divertissement se mêle à l'information (Thussu, 2007), les émissions de satire journalistique ont attiré depuis le milieu des années 2000 de nombreux commentaires, autant dans le monde

1. Les auteurs remercient Anne-Marie D'Aoust pour ses révisions et relectures qui ont rendu ce texte meilleur, ainsi que les éditeurs pour leurs suggestions.

universitaire – notamment en communication, en études médiatiques, en science politique et en études culturelles – que dans la presse populaire (par exemple, Brewer, Young et Morreale, 2013; Young, 2013a; Feldman, 2013). On pense ici à ces émissions communément appelées *fake news shows* avant l'arrivée de Donald Trump – qui en a détourné le sens en qualifiant, entre autres, CNN de *fake news* –, telles que *Last Week Tonight* (LWT) avec John Oliver (diffusée sur HBO), mais également avant lui *The Daily Show* (TDS, diffusée sur Comedy Central), anciennement avec Jon Stewart et maintenant avec Trevor Noah, ou encore *Full Frontal* avec Samantha Bee (diffusée sur TBS).

Si ces programmes représentent ce que l'humour a de mieux à offrir, soit une critique mordante, voire violente, du système politico-médiatique états-unien (par exemple, Jones, 2010; Gray, Jones et Thompson, 2009; Jones, Baym et Day, 2012), ils apparaissent également contribuer à un certain « cynisme », un désenchantement, sinon un désengagement, vis-à-vis des nouvelles conventionnelles et de la démocratie (voir Littau et Stewart, 2015; Peifer, 2018; Young, 2013b; et Becker, Xenos et Waisanen, 2010). Comme l'affirme Ian Reilly (2012 : 259; nous soulignons),

les satiristes politiques mettent au défi et subvertissent les codes et les conventions du journalisme traditionnel par le truchement de nombreuses appropriations satiriques, ironiques et parodiques *dans l'espoir de révéler les incohérences, inexactitudes et échecs du reportage médiatique mainstream.*

La satire, entreprise *re-constructive*, viserait à favoriser l'émergence d'un journalisme (télévisuel) démocratiquement responsable. En mobilisant la notion bourdieusienne de violence symbolique et en l'appliquant à la seconde saison de *Last Week Tonight* (LWT) diffusée au cours de l'année 2015 sur HBO (S02E01 à S02E34)², le présent

2. Pour mener à bien notre enquête, le choix de *Last Week Tonight* avec John Oliver s'imposait, comme en conviendront ceux qui ont suivi l'évolution de la satire journalistique télévisuelle états-unienne. La carrière de John Oliver a littéralement été lancée à *The Daily Show*, animé par Jon Stewart, où il travaillait comme faux-correspondant. Bien que légèrement différentes dans le format, *Last Week*

chapitre s'intéresse ainsi à cette étrange violence, à la fois subversive et favorisant la complaisance, qui imprègne la satire journalistique télévisuelle dans la démocratie états-unienne. Nous nous demandons si, ce faisant, les satiristes dénoncent les mécanismes contemporains de violence symbolique dans la forme tout en les approuvant dans le fond.

Après avoir, dans un premier temps, tracé les grandes lignes de notre compréhension de l'architecture à quatre dimensions que propose Bourdieu (champ, violence symbolique, habitus et capital), nous tenterons de rendre visible le contexte des textes/programmes de satires télévisuelles aux États-Unis. LWT sera en ce sens situé aux marges d'un champ aux règles et dispositions propres : le champ de l'infodivertissement. L'outillage conceptuel bourdieusien nous permettra de voir LWT comme étant partie de la « guerre culturelle » et de ses batailles dans les médias (télé)visuels de l'infodivertissement. Il nous permettra d'identifier l'enjeu stratégique de ces batailles, soit le contrôle des moyens de production symbolique, et de discuter de la disposition à suivre une tactique similaire, pointe des processus de violence symbolique capitalisable dans le champ, soit l'invocation d'un « *Average Joe* », qui se veut représenter l'archétype du citoyen néolibéral autonome. L'expression américaine *Average Joe* désigne l'« homme de la rue », un quidam, l'Américain moyen ; sa « neutralité » camoufle du même fait l'utilisation idéologique (genrée, racisée et classiste) de l'homme blanc de classe moyenne comme référent³.

Dans un second temps, notre analyse s'intéressera plus précisément à cette marge satirique, devenue pour nos propos le (sous-)champ des émissions de satire télévisuelle – dont *Last Week Tonight* et son animateur, John Oliver, comme nous le verrons, sont des représentants archétypaux. Nous chercherons à voir comment, comme l'affirment

Tonight et *The Daily Show* sont du même acabit. Le choix de la seconde saison de LWT se justifie par le fait qu'elle est la première saison « post-rodage », celle qui affiche clairement les grandes approches, notamment, dans la présentation du texte.

3. À noter que la version féminine, *Average Jane* (ou « plain Jane »), transpose la question de la relation entre le « commun » et l'« exceptionnel » à une affaire de traits de beauté.

de manière caractéristique Baym et Jones, le « pouvoir de la parodie réside dans sa capacité à retourner les discours hégémoniques contre eux-mêmes » (Baym et Jones, 2012 : 12). Si, comme nous l'affirmons en première partie, John Oliver l'*infotainer* tend à reproduire de la violence symbolique, qu'en est-il lorsqu'il joue le *satiriste* ? Comment se manifeste la violence symbolique lorsque l'infodivertissement devient *satire de l'infodivertissement* ? Se transforme-t-elle alors ? Comme nous le verrons, LWT n'échappe pas à la production de violence symbolique.

Enfin, dans un dernier temps, nous nous efforcerons de montrer comment John Oliver, même s'il ne peut pas *ne pas* jouir de son privilège d'homme blanc éduqué, peut jouer un allié parrêsiastique en s'efforçant d'aller au-delà de la violence symbolique par le dire-vrai. Il peut éveiller les esprits et toucher les consciences de l'auditoire blanc et masculin par une indignation qu'on lui permet d'exprimer pour la majorité, *mais aussi* pour les positions minorées qui ne peuvent pas voir leur indignation être reçue à sa pleine mesure.

1. Point de départ : l'architecture sociologique à quatre dimensions de Pierre Bourdieu pour l'analyse du champ de l'infodivertissement comme terrain des guerres culturelles

Les programmes de satire politico-journalistique télévisuels ne peuvent se comprendre sans leurs contextes : ils doivent nécessairement être historicisés. C'est précisément sur ce point que l'architecture sociologique à quatre dimensions développée par Pierre Bourdieu (champ, violence symbolique, habitus et capitaux) permet des réflexions intéressantes.

En premier lieu, regardons le *champ*, la structure de base de tous les processus de socialisation, cette homologie des pratiques de ses membres. Dans la sociologie bourdieusienne, « un champ est une configuration sociale structurée selon trois dimensions principales : les relations de pouvoir, les objets de lutte et les règles tenues pour

acquises» (Pouliot, 2017 : 174). Plus un champ est dit *autonome*, plus les acteurs sociaux et leurs parcours sont soumis, en circuit fermé, aux règles propres du champ en question. Le champ n'est pas qu'un monde, il (re)*crée* le monde, agissant comme le lieu où s'affrontent les acteurs sur la « légitimité de nommer » (Bowden, 2014 : 19). Terrain de la confrontation discursive et communicationnelle, lieu de relations de pouvoir, le champ (re)produit constamment la deuxième dimension de l'architecture conceptuelle, ce que Bourdieu appelle la *violence symbolique* : c'est dans l'échange linguistique que s'affirme la relation de domination, alors que « c'est le dominé qui est obligé d'adopter le langage du dominant » (Bourdieu, 1992 : 118). C'est dans cet esprit que Bourdieu dira que

[l]a violence symbolique est cette coercition qui ne s'institue que *par l'intermédiaire de l'adhésion que le dominé ne peut manquer d'accorder au dominant* (donc à la domination) lorsqu'il ne dispose, pour le penser et pour se penser ou, mieux, pour penser sa relation avec lui, *que d'instruments qu'il a en commun avec lui* (Bourdieu, 1997 : 245 ; nous soulignons).

En lien direct avec la satire politico-journalistique télévisuelle, on retrouve l'une des composantes du champ : les règles tenues pour acquises. Ici, cela a trait à l'habillement du *performer*, et cela rejoint l'homme économique de Bourdieu, avec la violence symbolique qui s'incarne dans le corps.

Le diktat de l'attirail est inextricablement lié à la performance de l'authenticité journalistique et de l'infodivertissement : la légitimité de l'acte lui-même en dépend. En effet, l'attirail (l'habit, l'uniforme) et même la mise en scène (le décor) que le champ télévisuel de l'infodivertissement impose sont très codifiés pour qui veut être accepté par le champ : le port du veston et de la cravate, ainsi que la présence d'un pupitre pour la performance. C'est d'autant plus vrai si le/la satiriste veut être accepté/e comme personification de l'*Average Joe*. À ce titre, en se pliant aux règles, une femme comme Samantha Bee, qui porte le veston dans l'animation de *Full Frontal*, et un Afro-Américain comme Larry Wilmore (du temps de son émission *The Nightly Show*), qui performait en complet et devant un pupitre, viennent confirmer

leur statut de dominé par rapport au mode dominant de l'homme blanc comme satiriste. C'est ainsi que sujets à la violence symbolique des dominants, les dominés affirment inévitablement que les « choses sont ainsi ».

Évidemment, cette « méconnaissance survient à travers le langage et le discours » (Jones Gast, 2018 : 258) : la violence symbolique agit par camouflage de la structure de (re)production de la domination, « [t]out échange linguistique cont[enant] la *virtualité* d'un acte » (Bourdieu, 1992 : 118 ; italiques originales). La violence symbolique est « un déni collectif de la réalité économique de l'échange » (Bowden, 2014 : 16) entre les acteurs. De souligner Bourdieu : « les relations linguistiques sont toujours des rapports de force symbolique à travers lesquels les rapports de force entre les locuteurs et leurs groupes respectifs s'actualisent sous une forme transfigurée » (Bourdieu, 1992 : 118). C'est là qu'entrent en action les troisième et quatrième éléments de l'architecture proposée par Bourdieu, soit l'*habitus* et les *capitaux*.

Pour Bourdieu, le rôle structurant du langage va de pair avec l'intériorisation des structures par les acteurs individuels (Bourdieu, 2001a). C'est ainsi que l'*habitus* est vu en relation avec le champ. Le concept d'*habitus*, cette matérialisation ou incorporation de la structure/classe/champ/passé par les agents, opère de manière structurante comme un

système de dispositions durables et transposables qui, intégrant toutes les expériences passées, fonctionne à chaque moment comme une *matrice de perceptions, d'appréciations et d'actions*, et rend possible l'accomplissement de tâches infiniment différenciées (Bourdieu, 2001b : 261, dans Pouliot, 2017 : 172 ; italiques originales).

L'*habitus* est formé de ces expériences agissant comme le « distillat historique » et qui orientent les trajectoires et prédisposent l'action sociale. À cela Vincent Pouliot ajoute que « [c]es dispositions sont acquises par la socialisation, l'exposition, l'imitation et les relations de pouvoir symbolique » (Pouliot, 2017 : 172). L'*habitus* est la *praxis* (re)produite (inconsciemment) de/par la violence symbolique. Il représente le cœur de l'inertie sociale, la « classe en soi ». Finalement, si l'*habitus* est la violence symbolique incorporée, le capital est la

violence symbolique *objectifiée*. Ainsi, possédés par des acteurs bien disposés, les capitaux « en jeu » dans le champ donnent à leurs propriétaires un pouvoir de désignation dans les combats pour la représentation de la réalité et la recreation du monde.

1.1 L'infodivertissement : le champ de bataille de la « guerre culturelle »

En ayant ces concepts en tête, il est possible de comprendre le contexte des émissions de satire politico-journalistique télévisuelle qui parodient les nouvelles aux États-Unis. Ces émissions se situent dans la marge du sous-champ de la nouvelle télévisuelle, qui est lui-même à la marge du champ journalistique. Décrivons tout d'abord de manière non exhaustive les particularités du champ journalistique et du sous-champ de la nouvelle télévisuelle, en se dirigeant toujours plus vers les marges de la satire.

Comme tout champ, le champ journalistique et le sous-champ qu'est la nouvelle télévisuelle, tels que décrits par Bourdieu dans *Sur la télévision* (1996), sont des champs de luttes pour la définition de la réalité, imposant dispositions et capitaux propres, et agissant inévitablement comme (re)producteurs de violence symbolique. Mais la spécificité de ce champ – et donc, des pratiques de ses acteurs – se résume à trois éléments interreliés : 1) son (quasi)monopole dans la capacité de diffusion de l'information ; 2) sa co-dépendance avec le champ politique ; 3) son *hétéronomie*.

Dans un premier temps, les journalistes, notamment par leur pouvoir de sélection, ont le monopole de la diffusion d'idées et de mise à l'écran de personnes. Bien que les réseaux sociaux puissent théoriquement mettre à mal ce monopole, les journalistes ont encore aujourd'hui un rôle important à jouer, d'autant plus qu'on serait à l'ère de ce que van Elteren appelle le *democrataintment*, une ère marquée par la performativité et la présentation politique stylisée. Aujourd'hui, ce qui touche le citoyen n'est plus l'idée, mais l'image et le « lifestyle » (van Elteren, 2013 : 273-274) des classes dominantes, ajouterait Bourdieu. À l'ère du *democrataintment*, le politicien

media-savvy reste dépendant du pouvoir de création ontologique des journalistes.

Dans un second temps, ce pouvoir de désignation n'épargne pas la nouvelle « politique » en elle-même. Pour Bourdieu, le champ journalistique « produit et impose au public une vision particulière du champ politique, une vision ancrée dans la structure même du champ journalistique et dans les intérêts spécifiques des journalistes produits par et dans ce champ » (Bourdieu, 1998 : 2). Bourdieu est clair sur ce point : les journalistes sont disposés/structurés à concevoir la politique comme *polémique*, étant davantage intéressés « au jeu et à ses joueurs [...], aux tactiques politiciennes qu'à la substance, [...] aux effets politiques des manœuvres politiciennes à l'intérieur du champ politique qu'à leurs significations » (Bourdieu, 1998 : 4). Le journaliste paraît ainsi avoir la capacité de former la réflexivité chez leurs auditoires (en tant que révélateurs des logiques de champ), mais ce serait oublier que le journaliste n'est jamais un observateur « bénévole ».

En effet, dans un troisième temps, le champ journalistique est de plus en plus *hétéronome*, soit infiltré par les logiques du marché. De tous les champs de la production culturelle, le journalisme est le plus dépendant des forces extérieures (du champ économique, du marché) « à travers les cotes d'écoute » (Bourdieu, 1998 : 54). Si cela affecte l'ensemble du champ journalistique, le sous-champ du journalisme télévisuel est le plus touché, et il n'est pas étonnant dans cette mesure qu'on l'appelle aujourd'hui, péjorativement, *infodivertissement*. Selon Jones et Baym (2010), l'infodivertissement implique le passage d'une offre de nouvelles d'information publique à une « ère de spectacle télévisuel marchandisé » (2010 : 280). Fini, l'ère du « journalisme de diffusion » (*broadcast journalism*), comme le déplorait Bourdieu, ce journalisme « voué à la dissémination d'information pour le bien-être citoyen de la population » (Jones et Baym, 2010 : 280). Au même titre que les politiciens, les journalistes, dans cette « intégration discursive » (Jones et Baym, 2010 : 284), sont eux aussi à la recherche de « niches démographiques », offrant des messages plus « personnels », plus « émotionnels », plus « proches », et pour certains, plus « authentiques » ou « démocratiques » (voir pour une critique Van Elteren, 2013). Finalement, le pouvoir/capital produit dans et par le champ

médiatique a la propension à être « symbolique » dans tous les champs de « production » sociale, et, plus largement, dans la société, sous la forme d'un système de représentation, ou d'un « système symbolique » (Bourdieu, 1998 : 56 ; Bolin, 2012 ; Couldry, 2003).

Au bout du compte, plus que jamais, les « journalistes » télévisuels voguent sur les vagues de leur propre « effet de réalité » (Bourdieu, 1998 : 21) : leurs présentations *créent* une réalité qui a le pouvoir de (dé)mobiliser des auditoires faisant partie de divers champs (toujours infiltrés par les médias), ou même des auditoires sans champs particuliers. Cette conception du champ de l'infodivertissement va dans le sens de la position défendue par plusieurs observateurs (voir Grondin, 2012) soulignant que l'infodivertissement, aux États-Unis notamment, est devenu le *champ de bataille* principal de ce qui est appelé la « guerre culturelle ». C'est depuis tout au moins les tactiques de marketing présidentiel de l'équipe Clinton, au milieu des années 1990, qu'est ainsi dénommée cette polarisation idéologique du champ politique états-unien opposant « conservateurs » et « libéraux », entre autres dans les médias (voir Gagnon et Goulet-Cloutier, 2010).

1.2 L'*Average Joe* comme relation de violence symbolique entre l'*infotainer* et le public

Cette guerre se jouant en grande partie sur le terrain de l'infodivertissement est d'une importance double pour nos propos. D'une part, elle a pour enjeu stratégique le contrôle des systèmes symboliques aux États-Unis, ces « instruments structurés et structurants de communication et de connaissance » (Bourdieu, 1977 : 408) qui ont, selon Couldry, la propension à traverser l'ensemble des champs sociaux (Couldry, 2003 : 665). D'autre part, elle a pour tactique principale une *praxis* capitalisable d'acteurs disposés à passer à l'action (aussi bien journalistes que politiciens) : c'est la *personnalisation* de l'*Average Joe*. Le premier point apparaît évident à l'œil de la sociologie bourdieusienne, le second nécessite un peu plus d'explications.

En premier lieu, préparés à résonner en synchronie avec la guerre culturelle, les *infotainers* aux États-Unis sont toujours moins des

« présentateurs » que des « polémistes », des « idéologues », des *re-présentateurs* ayant *l'apparence* de présentateurs de nouvelles, d'experts et de commentateurs, et ce, ... peu importe qu'on parle des grands réseaux (ABC, etc.) ou de la télévision par câble (CNN, MSNBC, HBO, Fox News, etc.) : ils ne font plus du journalisme à proprement dit. Leur compétition se structure évidemment comme une lutte pour les capitaux exclusifs produits par le jeu (auditoire, *fandom*, budgets de production, apparitions croisées chez les collègues, etc.), ces capitaux étant tous convertibles en *crédibilité* dans leur champ comme dans l'espace social. Bourdieu l'avait bien vu : « [c]ertains journalistes agissent davantage comme de modestes entrepreneurs capitalistes qui ont besoin de préserver, et d'accroître, leur capital symbolique » (Bourdieu, 1998 : 5). Les *infotainers* sont donc toujours intéressés à renforcer leur pouvoir symbolique, ce pouvoir communicationnel, transfiguration d'autres pouvoirs/capitaux, valable dans leur champ et « pour le champ élargi du pouvoir » (Couldry, 2003 : 664). Bourdieu définit en effet le pouvoir symbolique comme le

pouvoir de constituer le donné par renonciation, de faire voir et de faire croire, de confirmer ou de transformer la vision du monde et, par là, l'action sur le monde, donc le monde, pouvoir quasi magique qui permet d'obtenir l'équivalent de ce qui est obtenu par la force (physique ou économique), grâce à l'effet spécifique de mobilisation, ne s'exerce que s'il est reconnu, c'est-à-dire méconnu comme arbitraire (Bourdieu, 1977 : 410).

En second lieu, selon Peters, les journalistes, états-uniens notamment, imprègnent plus que jamais aujourd'hui leur lecture des nouvelles d'émotions pour toucher le téléspectateur, « pré-digérant les faits, insistant sur l'importance des enjeux de façon explicite plutôt que d'en faire une présentation longue » et plus objective (Peters, 2011 : 301). Pour ce faire, au même titre que les politiciens états-uniens l'ont fait à plusieurs reprises depuis l'ère Nixon (une tendance qui s'est exacerbée sous Clinton), les *infotainers* font constamment appel à l'« Amérique moyenne » peuplée d'individus homogènes (*Average Joe*, citoyen lambda, consommateur anonyme, l'homme de la rue, l'homme « *classless* » moyen, etc.). On doit ici souligner le caractère

hautement genré, racisé et classiste de cet individu postulé, sa désincarnation désinvolte, alors qu'il renvoie implicitement à l'image d'un homme blanc, de classe moyenne et relativement éduqué. En effet, l'*Average Joe* est un *homme* qu'on dit *rationnel* (soit capable de se convertir à une vérité plus grande après l'obtention de faits « objectifs »), *sensible* (soit capable de perception sur les phénomènes et le monde), et surtout, *moral* (capable de garder vivant en lui, consciemment, un système de valeurs précis permettant les jugements sur les phénomènes et les faits). Non seulement les *infotainers* s'y réfèrent, et disent parler *au nom de* – créant du même coup, par effet de langage, leurs auditoires et la société dans son ensemble –, mais surtout, et c'est ce que nous avançons, ils *jouent* l'*Average Joe*. Cette « disposition » à la performance et au spectacle est hautement capitalisable dans le champ de l'infodivertissement ; elle permet aux *infotainers* de (re)produire leur place dans le jeu/champ et de reproduire le champ lui-même. Jouer quotidiennement à l'*Average Joe* et croire ce qu'on voit à la télévision relève d'une disposition des « dominés » qui est déjà bien documentée par la littérature critique, bourdieusienne ou autre. Cette performance télévisuelle produit un engagement symbolique du public avec l'*infotainer*, moins par la « persuasion » ou la prise de conscience que par la méconnaissance de l'arbitraire culturel et de ses vecteurs (Bourdieu et Passeron, 1970). Si, pour Bourdieu, la violence symbolique représente « une violence subtile, imperceptible » (Bourdieu, 2001 : 2), la performance d'un *Average Joe* est donc au cœur de la relation de violence symbolique liant l'*infotainer* et le public.

En résumé, la « guerre culturelle », sa stratégie et ses tactiques, correspond parfaitement à l'image qu'a le journaliste états-unien du politique, soit une « guerre permanente » – à la fois sport et potin, politique et divertissement. Elle offre également à l'*infotainer*, ce traducteur de réalité toujours coincé dans une lutte pour rejoindre certains publics, l'occasion d'accroître son pouvoir symbolique dans le champ et dans la société. L'*infotainer* ne peut être qu'un *guerrier culturel* bien engagé, sur les thèmes de la justice sociale comme du changement climatique, constamment prêt à appeler aux armes. Son

pouvoir de domination et sa propension à la violence symbolique ne font aucun doute.

2. La satire politico-journalistique télévisuelle : un sous-champ de l'infodivertissement

Bourdieu est clair : quiconque ne pratique pas dans les règles de l'art – ou ne respecte pas l'*illusio* – s'installe aux marges. Ainsi, dans la plupart des démocraties occidentales, incluant bien entendu les États-Unis, se trouve bien installé un sous-champ particulier de l'infodivertissement, celui de la satire politico-journalistique télévisuelle. Son origine est encore aujourd'hui difficile à cerner, tout comme l'est sa relation avec le champ « parent » de l'infodivertissement. Commençons à regarder le deuxième point, pour revenir plus loin au premier.

La satire forme en effet elle-même un « genre [qui] est devenu universellement populaire » (Baym et Jones, 2012 : 4), une « constellation satirique » qui partage une vision politique, mais qui comprend surtout que l'humour doit perturber l'ère contemporaine (Druick, 2009). Elle a, en termes bourdieusiens, des règles, dispositions et capitaux propres, toutes des radicalisations de son champ parent. D'un côté, les satiristes sont structurés dans leur performance par l'infodivertissement et ses codes. Ils sont, inconsciemment tout au moins, des *guerriers culturels*. De l'autre, ils semblent valoriser, voire idéaliser, la pratique journalistique. Ces deux dimensions alimentent une étrange pratique. Les satiristes utilisent en effet les mécanismes de l'humour et de la parodie pour mener une entreprise réflexive : à partir des lois de l'infodivertissement, ils cherchent à révéler et désactiver tous les mécanismes de l'information contemporaine, à brouiller le message et à nuire à la violence symbolique reproduite dans le champ de l'infodivertissement. Ultimement, cette expérience doit être « profitable » à leurs auditoires, ces « dominés » qui méconnaissent apparemment la violence symbolique qui s'impose à eux (mais qui, ultimement, et nous y viendrons, restent éduqués, plus « disposés » et plus à même

d'avoir les « ressources » nécessaires à la réflexion). C'est, sur ce point, le fond de l'argument « subversif » de la satire. Bien évidemment, il y a autant d'explications sur les modalités de cette « subversion » qu'il y a d'analystes et d'inspirations philosophiques, mais toutes s'entendent pour dire que les « parodies de nouvelles » permettent de révéler les machineries de la production du consensus (Baym et Jones, 2012). En termes bourdieusiens, il s'agit de faire (re)connaître la méconnaissance.

Du même coup, en proposant « une réponse comique à l'ubiquité des images et de la célébration de la célébrité – autant les étoiles du monde du divertissement que politique – et au pouvoir que ces deux mondes détiennent comme foyers du discours sociétal » (Baym et Jones, 2012 : 6), les satiristes veulent *déconstruire* le champ de l'infodivertissement, et du même coup, le pouvoir symbolique acquis sur ses plateaux et touchant divers pans de la société. Ce qu'il est important de voir, c'est que les satiristes ne font pas seulement jouer le jeu de l'infodivertissement pour le désactiver. Ces programmes sont à la fois parodie et satire, en gardant à l'esprit que « la parodie est un discours sur des textes et la satire est un discours sur des choses » (Druick, 2009 : 301).

Avec une telle ambition intégrée à sa structure, le champ de la satire – et plus précisément ses membres – révèle sa conscience particulière, ce que Holm appelle sa « conscience politique » : « une histoire séduisante et autosatisfaisante qui présente les effets de la satire dans des termes culturels et politiques héroïques » (Holm, 2018 : 647). Le lecteur peut ici commencer à comprendre l'étrange violence symbolique reproduite par les programmes satiriques. En premier lieu, ceux-ci s'attaquent, via la parodie notamment, aux bases du journalisme que pratique l'infodivertissement. Dans leurs attaques sur le pouvoir symbolique possédé par les *infotainers*, les satiristes s'assurent de se maintenir dans le champ de la satire et de le reproduire. Ils parviennent ainsi à conserver leur *crédibilité* auprès de leur auditoire, tout en le gardant mobilisé. En un mot, ils attaquent le feu par le feu. En effet, « même dans la moquerie, la parodie renforce ; dans des termes formels, elle inscrit les conventions moquées sur elles-mêmes, garantissant du coup leur existence permanente » (Hutcheon, dans Druick, 2009 : 302). En révélant, ils camouflent. Ce n'est qu'ainsi que

le satiriste obtient son capital et son pouvoir symbolique dans *son* sous-champ particulier : en réutilisant, pratiquement à l'identique, les mécanismes de violence symbolique de son champ parent. À se coller aussi près de ses parents, on tend à devenir comme eux. On peut ici doucement apercevoir un thème que la littérature critique tend à rapporter du bout des lèvres : les émissions de satire ont souvent « joué une fonction économique importante, incluant un rôle dans l'image de marque, en attirant les segments démographiques profitables, faisant compétition à la diffusion publique et sécurisant la légitimité culturelle de ses producteurs » (Baym et Jones, 2012 : 10). Non seulement la satire télévisuelle est elle aussi un champ hétéronome pénétré par les forces économiques – bien entendu, « pour qu'un habitus réflexif produise des changements de pratiques, les bonnes ressources doivent être disponibles » (Lo, 2015 : 132) –, mais plus encore, de nombreux agents politiques vont sur leurs plateaux : « les invités [...] [de ces shows] reconnaissent le format culturel de ces programmes et adoptent les styles de performance qui leur permettront d'être vus comme des participants ayant eu du succès professionnel et authentiques » (Jacobs et Michaud Wild, 2013 : 73). Le satiriste est lui aussi consécuteur de pouvoir symbolique dans divers champs et/ou « sous-cultures », et en retour, bénéficie du pouvoir que confèrent ces divers champs/sous-cultures dans la société.

Mais surtout, ils soutiennent leurs salves en vue de *revenir* à des bases journalistiques plus « conventionnelles ». Ainsi, la satire télévisuelle n'est pas seulement déconstructive : elle est une perpétuelle lamentation sur l'absence de « vérité » liée à l'absence de dialogue rationnel, seul mécanisme, postulent-ils, permettant de la faire émerger. Stephen Colbert, alors animateur du défunt *Colbert Report*, l'avait bien signalé, en parlant de « *truthiness* » : « [n]ous sommes divisés entre ceux qui pensent avec leur tête et ceux qui *savent* avec leur *coeur*. [...] La vérité est que quiconque peut vous lire les nouvelles, je vous promets de *vous faire ressentir* les nouvelles » (Colbert, dans Peters, 2011 : 298 ; italiques dans l'original). Colbert critique le fait que « le ton et le style sont devenus plus centraux pour essayer de générer des certitudes, de la fidélité et de la confiance » (Peters, 2011 : 301). Cette « distorsion de la "vérité" [est] la substitution de la

pensée rationnelle par l'émotion, la valorisation de la perception, de la certitude et du sentiment quels que soient les faits» (Jones et Baym, 2010 : 286). Les satiristes veulent constamment répondre à ce défi épistémologique lancé, comme l'affirment nombre d'observateurs – incluant les satiristes eux-mêmes –, par les partisans de la droite aux États-Unis. Les satiristes se veulent, et sont perçus, notamment par Jones et Baym, comme plus « authentiques » que ceux qui se disent l'être (Jones et Baym, 2010 : 282).

Selon Holm, le problème principal de la critique par la satire est le fait qu'elle se joue sur deux niveaux : elle critique l'ordre dominant via une forme esthétique (l'humour) qui est profondément conservatrice de cet ordre. Ainsi elle « s'adresse simultanément à des intérêts de classe opposés » (Holm, 2018 : 649). De ce point de vue, la satire, idéalisme frustré, *doit* être la conservatrice d'un système, sa gardienne, sa surveillante ; « la satire opère comme l'humour dans la mesure où elle renferme une croyance implicite dans le système qu'elle attaque apparemment » (Holm, 2018 : 650). En *jouant l'infotainer*, les satiristes pratiquent le « *gatekeeping* » du champ aussi bien que les journalistes sérieux qui s'assurent, la plupart du temps, de délégitimer le satiriste (Jones, Baym et Day, 2012 ; Brewer, Goldthwaite Young et Morreale, 2013 ; Feldman, 2007 ; Jacobs et Michaud Wild, 2013).

Ces questions nous permettent en quelque sorte de revenir rapidement à la question de l'origine de la satire dans le champ de l'infodivertissement. En suivant le modèle bourdieusien, les satiristes, généralement issus du milieu des arts plus que du journalisme, apparaissent comme des *parvenus* ayant réussi, dans l'économie politique de la télévision, à intégrer un champ hybride (l'infodivertissement) avec un autre *habitus* que celui du journaliste. Cela s'avère certainement propice à alimenter chez eux des tensions critiques : soit une disposition à comprendre les nécessités économiques du champ et ses modalités de conversion en capitaux sociaux (par exemple, le réseautage), culturels (par exemple, les savoir-faire exclusifs) et symboliques (par exemple, le prestige) (Gartman, 2012 : 67). Les *satiristes* peuvent ainsi être considérés comme des « dominés », pouvant à la fois être entièrement possédés par leur jeu *et* avoir la possibilité de

« défier le statu quo, [amenant] ce qui n'a pas été discuté en discussion, ce qui n'a pas été formulé à être formulé » (Lo, 2015 : 131).

Avant de tenter de dénicher des voies de sortie au constat alourdissant faisant du satiriste un reproducteur (in)conscient de violence symbolique, voyons en exemple la performance hebdomadaire de John Oliver à la tête de *Last Week Tonight* (voir Warner [2007] pour une analyse similaire de *The Daily Show*).

2.1 *Last Week Tonight* avec John Oliver : un exemple de satire politico-journalistique télévisuelle

Last Week Tonight est structurée en trois éléments principaux constamment imbibés de l'élément parodique : 1) le *récapitulatif bref* (« quick recap ») ; 2) le *panoptique* ; 3) le *sujet principal* (« main topic/story »).

2.1.1 Le récapitulatif bref

« But that's not the point... »
(S02E17)

Alors que les dernières notes du générique d'introduction sont à peine terminées, que les applaudissements de l'auditoire en studio sont encore audibles, John Oliver, impatient, remercie, se présente, et débute – sans monologue introductif – avec un « we just have time for a quick recap of the week, and we are going to begin with ... ». Le *récapitulatif bref* est normalement ici composé de trois ou quatre « nouvelles », ou éléments de l'actualité de la semaine récoltés par Oliver et son équipe, et traités relativement rapidement (en deux à trois minutes chacun). C'est dans cette section de l'émission qu'on voit le mieux – parce qu'il est condensé – le travail de l'*infotainer* conscient des règles du jeu de son champ. Ici, comme un bon journaliste, Oliver est bien léché. Il porte ce que le chroniqueur du *Devoir* Jean-François Nadeau (2018) appelle le « paravent des vêtements », conférant à celui/celle qui porte le complet-cravate l'aura de

respectabilité du *gentleman* ; une aura tout autant valorisée dans le champ de la satire que dans le champ du journalisme (et s'imposant à tous : aux femmes – pensons à Samantha Bee – comme aux minorités visibles, comme Larry Wilmore du temps de son émission *The Nightly Show*). Qui plus est, Oliver semble présenter les nouvelles de la semaine de manière « objective » et « impartiale », utilisant, comme ses collègues, un support visuel permanent dans le coin haut-gauche de l'écran grâce au travail infographique très habile de ses collaborateurs. LWT, à première vue, a l'aura de légitimité et de professionnalisme sérieux d'un bon journalisme.

Mais rapidement le journalisme traditionnel se complexifie. La présentation de la thématique en elle-même est combinée, dès le début, avec une « punch line » humoristique : « North Korea, or “The best of Korea” as stated in North Korea Magazine », « Russia, prequel and sequel of the Soviet Union », « The UK, Europe's America ». Dans le même ordre d'idées se présente souvent l'insolence dirigée envers l'auditoire de LWT : les thématiques se déroulant dans des petits États (de l'Uruguay au Wyoming) seront immanquablement présentées avec la phrase « a country you know[care/thought] so little about that you didn't even see that this is not ____, but this is ____ ». Ici, Oliver, à l'aide du travail infographique de ses collaborateurs, prend un plaisir malin à déstabiliser la disposition à tenir pour acquis les supports visuels et infographiques présents dans les journaux télévisuels.

Si le journaliste, idéalement, sélectionne un événement de la « réalité empirique » pour transmettre les « faits » à un auditoire afin que ce dernier puisse juger par lui-même, à l'instar de ce que font d'autres émissions d'infodivertissement humoristique, Oliver et son équipe sélectionnent leur matière première dans la *médiasphère* elle-même. John Oliver, comme Jon Stewart et d'autres avant lui, joue principalement et explicitement ici non pas le présentateur, mais le *re-présentateur*, *bricolant* les nouvelles traitées déjà depuis quelques jours sur les grands réseaux et dans les méandres d'Internet, en assumant pleinement et ouvertement le pouvoir de sélection éditorial – et donc le pouvoir symbolique ou « ontologique » – du journaliste qu'il justifie très souvent par un « but you need to know this... ». En gardant une distance avec la nouvelle elle-même, via les prétraitements menés

par les grandes chaînes et l'assurance d'être compris par *son* auditoire, LWT ne s'intéresse pas tellement à la nouveauté de l'événement, mais elle cherche plutôt à occuper le champ de bataille de l'infodivertissement. En d'autres mots, LWT relate des « nouvelles » pour révéler en pratique les règles du jeu qu'il faut suivre. Il n'est donc pas étonnant qu'elle amplifie consciemment ici les appels émotifs du public (le *pathos*) produits par la médiasphère qui visent à verser dans le moralisme. En effet, LWT aime traiter du « scandaleux » (voir Bourdieu [1996] sur la disposition journalistique à se tourner vers le *scandale* pour produire du « nouveau »). Mais encore là, le sensationnalisme apparent d'Oliver passe pour être une parodie de son champ. Comme l'*infotainer*, il rendra sensible et signifiant l'événement par des images et des métaphores évocatrices (« it is like if... ») qui seront suivies d'une courte parodie prenant généralement ses sources dans la vie quotidienne d'*Average Joes* (famille, amitiés, travail, amours, etc.), mais également – et plus souvent qu'autrement – dans les artéfacts de la culture populaire états-unienne (de la musique au cinéma, en passant par le théâtre de Broadway). Comme un bon *infotainer*, il rendra l'événement intelligible et favorisera la mobilisation. Comme satiriste, il signalera l'écart entre le professé et le pratiqué, autant dans le champ « journalistique » que dans le politique ou ailleurs. Ici aussi, la satire sera violence symbolique, formatrice de dispositions, de « goûts » comme d'opinions.

2.1.2 Le panoptique

« Where there is banality, there is evil »
(S02E31)

Dans le *panoptique*, Oliver agit comme un surveillant du monde médiatique en incorporant l'esprit démocratique d'information et de « chien de garde » que prône le journalisme (Castagner et Grondin, 2016) : il *observe* constamment les acteurs de la médiasphère et ceux-ci savent qu'ils peuvent à tout coup être regardés sans savoir véritablement quand ils le sont ; et il interpelle ce faisant le spectateur par un passage dans les règles de l'art journalistique (« and now,

this »), qui annonce la diffusion d'un préenregistrement thématique. Sur un thème qui varie d'une fois à l'autre, ce dernier se concentre généralement à rendre visible à l'*Average Joe* la performance et l'*illusio* reproduits par le *newscaster*: « newscasters trying not to swear on TV », « the adventures of the more patient man on TV », « the awkward moments of newscasters in Halloween costumes », « newscasters stretching the sense of the word exclusive », « TV personalities shittalking about their producer », etc. Cette section, totalisant généralement de deux à trois minutes, présente dès lors, à la manière des autres émissions d'infodivertissement humoristiques et comme le reste de LWT, un assemblage hétéroclite de « perles » dans le paysage de la télévision états-unienne. L'intérêt de cette section est le fait qu'elle condense dans un même bloc et sous une même thématique des éléments qui, pris séparément, auraient sans doute passé inaperçus. L'effet de condensation permet donc de rendre visibles les subtilités, les incohérences et les hypocrisies journalistiques et politiques. *Last Week Tonight* a les grands réseaux dans le collimateur et il est capable de saisir les subtilités formant le jeu lui-même et de les révéler au public qui, par défaut, se fait généralement donner un *show* sans en connaître les mécaniques (*mékanê*, illusion, artifice). En révélant les règles du jeu aux *outsiders*, il incite l'auditoire à la réflexion sur la couverture symbolique de leur démocratie et de leur société, sur leurs relations communicatives violentes dont ils sont souvent les victimes méconnaissantes consentantes.

2.1.3 Le sujet principal

« What the fuck is wrong with you ? »
(S02E29)

La troisième section de LWT est visiblement celle pour laquelle Oliver et son équipe se préparent toute la semaine. Comme le ferait un journaliste d'enquête, Oliver invite le spectateur à plonger en profondeur, pendant une dizaine de minutes, dans une thématique différente chaque semaine et qui n'est pas nécessairement liée directement à l'actualité: problèmes structureaux du système de justice états-unien

contribuant à la hausse de la criminalité et des exclusions; liens étroits entre les compagnies pharmaceutiques et la profession médicale; corruption gangrenant la FIFA; exploitation économique des « athlètes-étudiants » sur les circuits du sport collégial de haut niveau; représentation de la santé mentale dans les médias; assouplissements des lois dans l'industrie pétrolière; etc. Dans la variété des sujets traités, une trame de fond se dessine rapidement. Il y a des « problèmes » à régler/réguler, un décalage entre la réalité et le (re)dit, et un journaliste *doit* éclairer la voie, user de son pouvoir (symbolique) pour renforcer ou transformer certains systèmes (symboliques), et ainsi, alimenter les mouvements citoyens et politiques.

Dans la tradition du journalisme d'enquête, Oliver corrobore les faits qu'il amène par des documents officiels. Le matériel visuel est quant à lui tiré du travail d'enquête mené, avant lui, par les autres grandes chaînes (de CNN à PBS, en passant par Al Jazeera), et, tout comme dans le *récapitulatif bref*, LWT utilise librement du matériel en provenance du Web (YouTube notamment). John Oliver reprend ainsi, à l'instar de ses prédécesseurs, la recette du *bricolage médiatique*. Et tel un documentaire ou une émission d'affaires publiques, LWT s'appuiera continuellement sur des témoignages de victimes réelles des abus procéduraux ou des oppressions structurelles subies (« ..., meet ____ »), méthode qui servira évidemment à humaniser le traitement du sujet.

Pour l'observateur du spectacle, il devient évident que le *sujet principal* est le moment de la performance où se croisent le plus le journaliste et le satiriste. Les artifices humoristiques – les mêmes que ceux utilisés dans le *récapitulatif bref*: références à *Average Joe* et à la pop-culture, infographie en mouvement, etc. – contribuent clairement à amplifier le sérieux décalage réalité-idéal contenu dans les thématiques traitées. Comme pour le *panoptique*, dans le *sujet principal*, Oliver s'affaire à révéler, en condensé, les « règles du jeu » et leurs failles visibles dans les médias conventionnels, et contribuer à réduire leur emprise symbolique, tout en valorisant, de l'autre côté, le journalisme sérieux et responsable. Ancré dans un journalisme d'enquête dramatique et ponctué par le rire, le *sujet principal* sera en fin de compte le moment où l'*Average Joe* est le plus ouvertement et

consciemment interpellé : ce que « we're gonna need [as a society] », » sur le mode du « everyone would agree » et « something you should know ». Comme ses collègues guerriers-*infotainers*, il invitera l'*Average Joe* à continuer la réflexion à la maison, à participer aux *#hashtag* et à consulter le site Internet de l'émission, à faire suivre le dossier aux représentants élus pour demander des actions, etc. En un mot, le *sujet principal* est le point central de la performance mobilisante de LWT, qui, plus souvent qu'autrement, vise davantage à générer l'indignation et la colère que le rire, comme on peut le constater dans la réaction de l'auditoire présent en studio.

3. Être un *allié* parrésiasique pour aller au-delà de la violence symbolique en naviguant sur les eaux du dire-vrai

La sociologie bourdieusienne permet d'éclairer le fait que les interventions des satiristes, aussi « punchées » soient-elles, sont inévitablement des produits d'une structuration plus large à laquelle il leur est difficile d'échapper. Ainsi, à première vue, la satire télévisuelle apparaît reproduire la violence symbolique qu'elle veut tant révéler et critiquer, et ce, avec un certain délai qui masque à peine cette dernière. En « révélant », elle domine. John Oliver l'*infotainer* satiriste en *Average Joe*, c'est encore le privilège à qui on permet de s'indigner pour le public. C'est un problème auquel la sociologie bourdieusienne et la satire sont toutes deux confrontées, séparément, et bien évidemment, ensemble. En effet, selon Pelletier, dans la conception bourdieusienne, « [l]e dominé se trompe sur le système ; le dominant le nie ; chacun est condamné à reproduire le système, parce qu'ils ne peuvent le voir pour ce qu'il est » (Pelletier, 2009 : 140). Si la satire se veut une *sociologie réflexive* du champ de l'infodivertissement, elle-même reproductrice de violence, ce ne sera jamais que d'autres – vous, nous – qui révéleront une violence qu'elle sera incapable de se voir produire (à moins qu'elle soit assez réflexive pour se voir aller, et même là, elle ne pourra pas en faire l'économie symbolique). Et à d'autres encore le devoir de révéler *votre* violence, *notre* violence, ainsi

de suite. Pour nous dégager de ce problème de la sociologie bourdieusienne – une sociologie descriptive qui, devenue prescription, nécessitera toujours l'apparition du « sociologue bienveillant », devenant du même coup reproducteur de la domination –, nous proposons au lecteur d'intégrer des éléments compatibles tirés de la discussion de Michel Foucault sur la parrèsia au milieu des années 1980.

Contrairement au journaliste, à l'*infotainer*, et ultimement au satiriste cynique (voir Sloterdijk, 1986, 2007 ; Couture, 2016 ; Castagner et Grondin, 2016), Oliver n'est pas intéressé à jouer au pédagogue pour disposer/structurer son auditoire pour le dominer à terme (et conserver ainsi non seulement son champ, mais surtout, *sa* position dans le champ). Il ne crée pas (seulement) un public pour ses blagues, ni (seulement) de conscrits pour la « guerre culturelle ». Il instaure plutôt une relation de type *parrésiastique* (voir Foucault⁴), une forme de pédagogie, de violence symbolique qui fait de l'aliénation temporaire *un moyen*. En effet, dans l'esprit de Foucault,

prendre soin de soi n'est pas une activité complètement solitaire. Elle est souvent (et peut-être au mieux) entreprise en se plaçant soi-même en relation avec quelqu'un d'autre : spécifiquement, un individu qui est prêt à nous dire avec le plus grand empressement certaines vérités désagréables à propos de soi. Ce brave individu est le *parrésiate* de Foucault : l'individu qui est prêt à faire face à la revanche de la part de son auditeur (colère, perte d'amitié, violence) ; l'individu qui est motivé par l'espoir que sa propre parole forcera son auditeur à changer son mode de vie. La parrèsia est donc tout à la fois un devoir, une vertu et une technique de véridiction (Foucault, 2009 : 2, dans Bourgault, 2011 ; traduction libre des auteurs).

Le propre de la relation parrésiastique, contrairement aux illusions procédurales égalitaristes démocratiques et à l'idée même du dialogue rationnel, nécessite et valorise ainsi *l'ascendance temporaire* d'un partenaire sur l'autre, en vue de rétablir les égalités. Elle nécessite, en

4. La parrèsia est l'un des concepts clés des derniers travaux auxquels s'est consacré Michel Foucault en voulant faire état des rapports de la vérité et du sujet. Cela se retrouve dans ses trois derniers cours au Collège de France, *L'herméneutique du sujet* (1982), *Le gouvernement de soi et des autres* (1983) et *Le courage de la vérité* (1984), lesquels sont maintenant publiés.

quelque sorte, de prendre pour objet et de se faire prendre pour objet. Ce n'est qu'ainsi que le parrêsiaste peut espérer se dégager de la violence symbolique, telle que comprise par Bourdieu, cette domination structurelle passive et camouflée que pratiquent autant l'*infotainer* que le satiriste. Le parrêsiaste est celui qui choque l'auditoire volontaire sur son propre terrain.

Plus encore, et c'est notre dernier point, la relation parrêsiastique entretenue avec l'auditoire dans LWT permet de forger des *alliés* aux dominés sans-voix. En effet, dans la société états-unienne et encore plus dans la médiasphère, l'archétype de la femme est « la femme hystérique » et l'archétype de l'homme afro-américain est « l'homme en colère » : on s'attend donc à ce que les dominés soient choqués, indignés – il va sans dire que des sujets choquants pour les femmes, les Afro-Américains ou les immigrants d'origine hispanique/latino-américaine ne manquent pas dans l'ère de la présidence de Donald Trump –, mais leur colère ne sera jamais prise au sérieux, ou perçue comme ce qu'elle est vraiment : une conscience de l'aliénation et de la domination qui provoque une mobilisation. Les hommes blancs ne se sentent pas concernés, ou bien profitent du *statu quo*. C'est là où John Oliver agit comme un allié parrêsiastique des dominés : en parlant de sujets qui sont d'intérêt pour les femmes et les Afro-Américains via une pointe dirigée à l'encontre des hommes blancs (notamment, par la personnification de l'*Average Joe*), les sujets dénoncés ont ainsi plus de chance d'être pris au sérieux. Mais en agissant ainsi, Oliver permet à la violence symbolique de revenir en force et c'est par *son* langage que la réalité (de la domination structurelle) se comprend.

John Oliver le parrêsiaste était notamment particulièrement visible dans cette entrevue retentissante avec Edward Snowden à Moscou, le 5 avril 2015 (épisode S02E08). Dans la première partie de l'entrevue, et contre toute attente, Oliver tentera de déséquilibrer son hôte en réitérant les questions, bien évidemment idéalistes (voire idéologiques), conventionnellement adressées par les journalistes et les *infotainers* à ce dernier : par exemple, pourquoi avez-vous mis en danger la sécurité nationale ? Durant ces longues premières minutes sensiblement embarrassantes pour Snowden – ainsi que pour nous, auditeurs –, ce dernier tentera de justifier sa démarche au nom de

« bonnes » valeurs bien définies et bien connues (liberté, vie privée, etc.). Snowden et Oliver apparaissent ici marcher en idéologues, parlant le langage du dominant. Mais Oliver changera rapidement de ton. Dès les premières minutes de la rencontre, il livrera à Snowden les résultats d'un vox pop mené sur Times Square quelques jours auparavant, où revenaient constamment non seulement des « Edward Who ? », mais également des appréciations positives des programmes gouvernementaux de surveillance de masse. Oliver donnera ensuite à Snowden un porte-document contenant une soi-disant « dickpic » d'Oliver et enchainera en lui montrant la seconde partie de son vox pop. Ici, la question posée au public semble avoir été « est-il légitime pour le gouvernement de recueillir des images de votre pénis ? ». Les réponses sont cette fois unanimes : *personne* n'estime que cela est légitime. Il n'est pas du tout anodin ici qu'Oliver parle d'un « dickpic program ». En effet, cette interpellation n'aura pas le choix de toucher et de *choquer* l'auditoire de l'homme blanc (la position dominante), qui ne serait pas nécessairement choqué par l'exposition de corps féminins ou la publication de conversations intimes entre membres de minorités visibles. Pour Oliver, qui veut indigner son auditoire, cela se révèle plus efficace que de parler de « viol de la vie privée », un discours qui a généralement peu d'effet chez les catégories sociales privilégiées. Snowden, critique bien connu de la surveillance de masse, aura finalement conscience, après des moments d'angoisse terrible sous le coup du mordant d'Oliver, des limites de son intervention pour l'Américain moyen, pour l'*Average Joe*. Oliver invite alors le « technicien » à jouer avec lui, en lui posant une série de questions sur le parcours éventuel et les destinations possibles de sa « dickpic » une fois qu'elle serait lancée dans la médiasphère. Il lui expose alors la puissance rhétorique de l'indignation morale que la satire politico-humoristique peut incarner en posant les termes du viol de la vie privée par le partage illicite de photographies de parties intimes entre adultes consentants.

La force parrésiasique, appliquée ici directement sur Snowden et indirectement sur l'auditoire, est ironiquement la pointe de toute la violence symbolique de la satire politico-journalistique télévisuelle de LWT. Elle vise, comme elle l'exprime, l'indignation de l'homme

blanc, du quidam, de l'*Average Joe*. Elle permet ce faisant à Oliver, et à son auditoire, de devenir des *alliés* des groupes et des mouvements qui sont structurellement discriminés dans la société, et particulièrement dans la sphère médiatique : les femmes, les personnes racisées, les représentants des classes socioéconomiques plus défavorisées, les individus victimes de biais sexistes, de genre et basés sur l'orientation sexuelle, etc. Oliver peut utiliser son privilège d'homme blanc pour performer l'indignation – une réponse à l'aliénation et à la violence symbolique devenue consciente – mais une indignation qui, *malheureusement*, aura davantage de poids *parce qu'elle est celle de l'Américain moyen*, l'*Average Joe*, celle-là même de l'auditoire présumé mâle, blanc, progressiste, éduqué et mieux nanti. L'indignation d'une femme comme Samantha Bee, qui utilise subversivement la critique qui lui est adressée d'être une « nasty woman » en arborant fièrement un chandail contenant cette épithète, ou encore celle d'un homme afro-américain comme Larry Wilmore, qui critiquait vertement l'impunité dont avait joui l'humoriste (maintenant reconnu) agresseur sexuel Bill Cosby de façon récurrente dans son défunt programme *The Nightly Show*, c'est une indignation à laquelle la société s'attend. C'est là que s'exprime toute la violence symbolique de la satire politico-journalistique télévisuelle : d'abord, elle est une pratique personifiée par des hommes blancs, mais surtout, elle permet davantage – du fait de la médiasphère et de ses relations de pouvoir structurelles – à des hommes blancs de se faire entendre et d'être applaudis pour leur indignation. On peut entendre celle de Bee ou de Wilmore, mais elle n'a pas le même impact *symbolique*, peu importe son « mordant » humoristique.

* * *

Avec le dire-vrai, le parrésiasite incarné par Oliver dans LWT, à l'instar des animateurs de programmes contemporains de satire politico-journalistique télévisuelle, aspire à faire de ces programmes « des antidotes à la diète régulière de foutaises (*bullshit*) » (Jones et Baym, 2010 : 287) au cœur du champ de l'infodivertissement. Pour réussir, les programmes contemporains de satire politico-journalistique

télévisuelle doivent pouvoir fournir à leurs auditeurs des moyens de sortir de la double problématique cynique du « producteur/consommateur de blagues » et du satiriste/*infotainer* devenu en retour un dominant ayant une *crédibilité*. Cela est loin d'être acquis, autant pour l'auditoire que pour le satiriste qui performe. On sait qu'en quittant *The Daily Show*, Jon Stewart a choisi de se retirer symboliquement de la société en fondant un sanctuaire d'animaux et en s'achetant une ferme en campagne pour y vivre avec sa famille. Même pour l'homme blanc dont la société avait légitimé depuis plus de 15 ans la personnification de l'indignation de l'*Average Joe*, faire de la satire comporte aussi un poids de violence symbolique. Une violence symbolique qui, nous le rappelons ici, s'est exprimée d'autant plus durement pour Larry Wilmore, l'humoriste noir et ancien faux-correspondant du *Daily Show*, à qui on n'a pas permis de « jouer » longtemps le même rôle d'indignation que l'homme-blanc-indigné-l'*Average Joe* personnifié par John Oliver, son émission ayant été rapidement annulée.

C'est dans cet esprit que ce chapitre a entrepris de présenter le champ de l'infodivertissement et de la satire politico-humoristique télévisuelle et d'examiner, à travers une grille d'analyse bourdieusienne, le programme télévisé LWT comme étant partie de la « guerre culturelle » médiatique états-unienne. Nous avons ainsi analysé la performance satirique de l'*infotainer* John Oliver dans sa personnification de l'*Average Joe* pour illustrer notre propos voulant que la satire soit reproductrice des stratégies et tactiques de la *guerre culturelle* en vue d'être *re-constructive* et de favoriser l'émergence d'un journalisme (télévisuel) démocratiquement responsable. Enfin, nous nous sommes efforcés de montrer comment John Oliver, dans sa performance d'*infotainer* satiriste, pouvait naviguer sur les eaux de la violence symbolique en personnifiant un allié des groupes qui ne sont pas en mesure d'être adéquatement représentés dans le champ télévisuel de l'infodivertissement, en disant le vrai, en exprimant *son* indignation. À la question de savoir s'il pourra, comme le sociologue bourdieusien considéré comme seul vraiment capable de développer un « intérêt pour le désintérêt » (Gartman, 2012 : 53), contribuer aux inversions structurelles nécessaires, la réponse ne peut que rester en suspens. Mais une chose est certaine : le rire *et* la colère ne seront

toujours que des choses ayant une portée spatiotemporelle liée à un contexte déterminé par le public visé.

Références bibliographiques

- Baym, Geoffrey et Jeffrey Jones. 2012. « News Parody in Global Perspective: Politics, Power and Resistance », *Popular Communication*, 10, 1-2, p. 2-13.
- Becker, Amy B., Xenos, Michael A. et Don J. Waisanen. 2010. « Seizing Up *The Daily Show*: Audience Perceptions of Political Comedy Programming », *Atlantic Journal of Communication*, 18, 3, p. 144-157.
- Bolin, Göran. 2012. « Television, Journalism, Politics, and Entertainment: Power and Autonomy in the Field of Television Journalism », *Television & New Media*, 15, 4, p. 336-349.
- Bourdieu, Pierre. 2001a. *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Fayard.
- . 2001b. *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Paris, Seuil.
- . 1998. *On Television*, New York, The New Press.
- . 1977. « Sur le pouvoir symbolique », *Annales, Histoire, Sciences sociales*, 32, 3, p. 405-411.
- Bourdieu, Pierre (avec Loïc J.D. Wacquant). 1992, *Réponses: Pour une sociologie réflexive*, Paris, Le Seuil.
- Bourdieu, Pierre et Jean-Claude Passeron. 1970, *La Reproduction*, Paris, Éditions de Minuit.
- Bourgault, Sophie. 2011. « Putting Bullshit on Trial: The Closing Chapter of Michel Foucault's Voyage to Antiquity », *Theory and Event*, 14, 1.
- Bowden, Matt. 2013. *Crime, Disorder and Symbolic Violence: Governing the Urban Periphery*, Basingstoke, Palgrave MacMillan.
- Brewer, Paul R., Goldthwaite Young, et Michele Morreale. 2013. « The Impact of Real News about "Fake News": Intertextual Processes and Political Satire », *International Journal of Public Opinion Research*, 25, 3, p. 323-343.
- Castagner, Marc-Olivier, et David Grondin. 2016. « Le médium de la satire politique télévisuelle comme surveillance démocratique: une

- pratique citoyenne idiote» dans Dufort, Julie et Lawrence Olivier (dir.). *Humour et politique: de la connivence à la désillusion*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 139-177.
- Couldry, Nick. 2003. « Media Meta-Capital: Extending the Range of Bourdieu's Field Theory », *Theory and Society*, 32, 5/6, p. 653-677.
- Couture, Jean-Pierre. 2016. *Sloterdijk*, Cambridge, Polity Press.
- Druick, Zoë. 2009. « TV News Parody as a Critique of Genre », *Television & New Media*, 10, 3, p. 294-308.
- Van Elteren, Mel. 2013. « Celebrity Culture, Performative Politics, and the Spectacle of "Democracy" in America », *The Journal of American Culture*, 36, 4, p. 263-283.
- Feldman, Lauren. 2007. « The News About Comedy », *Journalism*, 8, 4, p. 406-427.
- . 2013. « Cloudy with a Chance of Heat Balls: The Portrayal of Global Warming on *The Daily Show* and *The Colbert Report* », *International Journal of Communication*, 7, p. 430-451.
- Gagnon, Frédérick et Catherine Goulet-Cloutier. 2010. « Exorcistes américains: la *Heritage Foundation*, la guerre culturelle et la sauvegarde du mariage et des valeurs familiales traditionnelles », *Canadian Review of American Studies*, 40, 3, p. 327-350.
- Gartman, David. 2012. « Bourdieu and Adorno: Converging Theories of Culture and Equality », *Theory and Society*, 41, 1, p. 41-72.
- Gray, Jonathan, Jones, Jeffrey P. et Ethan Thompson (dir.). 2009. *Satire TV: Politics and Comedy in the Post-Network Era*, New York, New York University Press.
- Grondin, David. 2012. « Understanding Culture Wars Through Satirical/ Political Infotainment TV: Jon Stewart and *The Daily Show's* Critique as Mediated Re-Enactment of the Culture War », *Canadian Review of American Studies*, 42, 3, p. 348-370.
- Holm, Nicholas. 2018. « The Political (Un)Conscious of Contemporary American Satire », *Journal of American Studies*, 52, 3, p. 642-651.
- Jacobs, Ronald N. et Nickie Michaud Wild. 2013. « A Cultural Sociology of *The Daily Show* and *The Colbert Report* », *American Journal of Cultural Sociology*, 1, p. 69-95.

- Jones, Jeffrey P. 2013. « Parole d'experts, public profane : les mutations du discours politique à la télévision », *Questions de communication*, 24, p. 97-123.
- Jones, Jeffrey P. 2010. *Entertaining Politics: Satiric Television and Political Engagement* (2^e éd.), Boulder, Rowman & Littlefield.
- Jones, Jeffrey P., Baym, Geoffrey et Amber Day. 2012. « Mr. Stewart and Mr. Colbert Go to Washington : Television Satirists Outside the Box », *Social Research*, 79, 1, p. 33-60.
- Jones, Jeffrey P. et Geoffrey Baym. 2010. « A Dialogue on Satire News and the Crisis of Truth in Postmodern Political Television », *Journal of Communication Inquiry*, 34, 3, p. 278-294.
- Jones Gast, Melanie. 2018. « "They Give Teachers a Hard Time" : Symbolic Violence and Intersections of Race and Class in Interpretations of Teacher-Student Relations », *Sociological Perspectives*, 61, 2, p. 257-275.
- Littau, Jeremy, "Chip" Stewart, R. Daxton. 2015. « "Truthiness " and Second-Level Agenda Setting : Satire News and Its Influence on Perceptions of Television News Credibility », *Electronic News*, 9, 2, p. 122-136.
- Lo, Ming-Cheng Miriam. 2015. « Conceptualizing "Unrecognized Cultural Currency" : Bourdieu and Everyday Resistance Among the Dominated », *Theory and Society*, 44, 2, p. 125-152.
- Nadeau, Jean-François. 2018. « Le paravent des vêtements », *Le Devoir*, 10 décembre.
- Peifer, Jason T. 2018. « Liking the (Funny) Messenger : The Influence of News Parody Exposure, Mirth, and Predispositions on Media Trust », *Media Psychology*, 21, 4, p. 529-557.
- Pelletier, Caroline. 2009. « Emancipation, Equality and Education : Rancière's Critique of Bourdieu and the Question of Performativity », *Discourse : Studies in the Cultural Politics of Education*, 30, 2, p. 137-150.
- Peters, Chris. 2011. « Emotion Aside or Emotional Side? Crafting an "Experience of Involvement" in the News », *Journalism*, 12, 3, p. 297-316.
- Pouliot, Vincent. 2017. « La logique du praticable : une théorie de la pratique des communautés de sécurité », *Études internationales*, 48, 2, p. 153-190.

- Reilly, Ian. 2012. « Satirical Fake News and/as American Political Discourse », *The Journal of American Culture*, 35, 3, p. 258-275.
- Telling, Kathryn. 2015. « Bourdieu and the Problem of Reflexivity: Recent Answers to Some Old Questions », *European Journal of Social Theory*, 19, 1, p. 146-156.
- Thompson, Kenneth. 1998. *Moral Panics*, London, Routledge.
- Thussu, Daya Kishan. 2007. *News as Entertainment: The Rise of Global Infotainment*, London, Sage.
- Warner, Jamie. 2007. « Political Cultural Jamming: The Dissident Humor of “The Daily Show with Jon Stewart” », *Popular Communication*, 5, 1, p. 17-36.
- Young, Dannagal G. 2013a. « Political Satire and Occupy Wall Street: How Comics Co-Opted Strategies of the Protest Paradigm to Legitimize a Movement », *International Journal of Communication*, 7, p. 371-393.
- . 2013b. « Laughter, Learning, or Enlightenment? Viewing and Avoidance Motivations Behind *The Daily Show* and *The Colbert Report* », *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 57, 2, p. 153-169.

Conclusion

Comment peut-on parler de l'humour ?

Lawrence Olivier¹

On aime bien affirmer que tout est politique, c'est ce que le pouvoir politique, les philosophes et les sciences sociales aiment à faire croire. On ne sera pas surpris de leur entente cordiale.

Viatcheslav Ivanovitch Ivanov

Tout n'est pas politique, mais la politique s'intéresse à tout.

N. Machiavel

Il n'est pas fréquent ni habituel de considérer l'humour sous l'angle de la violence symbolique. Dans les textes qu'on vient de lire, la valeur d'une telle interrogation est indéniable. La voie empruntée semble encourageante. On découvre un visage de l'humour jusqu'ici assez méconnu : il serait une forme de violence symbolique. Par contre, tous ici ne partagent pas l'idée que l'humour relèverait de la violence

1. Je suis le seul responsable des propos tenus dans cette conclusion.

symbolique. Certains le voient comme une manière d'échapper à celle-ci. Qu'on fustige ou non l'humour comme une des formes de violence symbolique, les sciences sociales ont fait leur travail : lever l'opacité sur un phénomène important de nos sociétés, et ce, même si cela déplaît à beaucoup. Comme disciplines scientifiques critiques, c'est leur devoir de soulever le voile sur tous les phénomènes sociaux sans partis pris. Dénoncer des rapports de pouvoir, de domination, une des formes que prend l'expression *soulever le voile*, fait partie de ce qu'accomplissent les sciences sociales. L'humour ne fait pas exception et on doit en traiter de manière critique selon le point de vue des rapports de pouvoir ou de la violence symbolique. Mais est-ce bien là l'une des fonctions essentielles des sciences sociales, être des discours critiques ? La réponse est, pour une vaste majorité de chercheurs de ces disciplines scientifiques, affirmative. La critique serait une condition – indispensable – pour comprendre l'humour, le rapport de l'humour à la politique. C'est d'une telle évidence qu'on ne se pose même plus la question de la désidérabilité – sociale et épistémologique – de la critique. La chose est entendue. Je crois pour ma part qu'elle est en fait une chose sur laquelle on ne s'éternise pas vraiment alors qu'il le faudrait. La critique produit de la connaissance en posant que celle-ci est plus qu'une simple description du monde, beaucoup plus qu'avoir une idée précise d'une chose, d'un fait ou d'un événement. La critique, la valeur qu'on lui prête, repose sur une prétention singulière : celle de la lucidité, de la faculté de porter un regard clairvoyant, capable de discerner les rapports de force qui forgent ce qui se présente à nous souvent sous la forme évidente d'une chose, d'un événement, d'un fait objectif.

La connaissance critique, y compris dans sa version épistémologique, est le fondement de ce qui constitue la forme première du *tout est politique* en supposant que le politique – les types de domination, les rapports de pouvoir et la violence symbolique – ne devient sensible que par une observation critique, c'est-à-dire une analyse apte à discerner par la réflexion les limites d'un ensemble de positions scientifiques ou philosophiques. Cette définition, très kantienne de la critique, n'englobe pas toutes les acceptions du terme. Adorno et la théorie critique considèrent la connaissance critique comme un outil

d'émancipation de la totalité, une pratique pour échapper à l'aliénation et à la sujétion (Gendreau, 2018). C'est que la critique, en plus d'être une connaissance, mène à une praxis sociale de changement². Ces deux visions de la critique, positive et émancipatrice, s'associent en sciences sociales d'une manière qu'il faut bien comprendre (Olivier, à paraître). Ces premières considérations posées, voyons où elles nous conduisent.

1. Connaissance critique

Le discours critique se présente comme une connaissance sur la connaissance (métaconnaissance). Comment faut-il entendre la connaissance critique ? L'adjectif critique accolé à la connaissance à la prétention de révéler la connaissance à elle-même, de juger à partir de ce qu'elle ignore d'elle-même, sa contribution aux mécanismes d'asservissement politique. La science ne se limite pas seulement à produire sur un objet, sur un sujet, une connaissance nouvelle. Les marxistes ont considéré la science comme faisant partie des appareils idéologiques d'État. Althusser mieux que n'importe qui l'a compris :

[...] ce qui semble se passer ainsi en dehors de l'idéologie (très précisément dans la rue) se passe en réalité dans l'idéologie. Ce qui se passe en réalité dans l'idéologie semble donc se passer en dehors d'elle. C'est pourquoi ceux qui sont dans l'idéologie se croient par définition en dehors de l'idéologie : c'est un des effets de l'idéologie que la *dénégation* pratique du caractère idéologique de l'idéologie, par l'idéologie : l'idéologie ne dit jamais « je suis idéologique ». Il faut être hors de l'idéologie, c'est-à-dire dans la connaissance scientifique,

-
2. Si on limite la critique à sa définition kantienne, elle n'aura pas cette fonction sociale. Elle sera seulement une connaissance des conditions de possibilité de la connaissance, ce qui est déjà beaucoup. Mais la connotation de la théorie critique est une praxis, une connaissance qui transforme le sujet connaissant ; qui le conduit à l'action. Si, au départ, la praxis ne vise que la transformation du sujet, après la Seconde grande Guerre européenne (1939-1945) le sujet est conduit vers l'action ; on dénonce pour faire quelque chose. Mon propos est un peu caricatural, mais ce n'est pas la place pour développer cette question. Il faudrait distinguer, entre autres choses, le sujet connaissant de celui qui fait l'objet de la connaissance.

pour pouvoir dire: je suis dans l'idéologie (cas tout à fait exceptionnel) ou (cas général): j'étais dans l'idéologie. On sait fort bien que l'accusation d'être dans l'idéologie ne vaut que pour les autres, jamais pour soi (à moins d'être vraiment spinoziste ou marxiste, ce qui, sur ce point, est exactement la même position). Ce qui revient à dire que l'idéologie *n'a pas de dehors* (pour elle), mais en même temps *qu'elle n'est que dehors* (pour la science, et la réalité). (Althusser, 1970: 50)

On a un peu perdu de vue, de nos jours, en sciences sociales, ces analyses d'Althusser où les idées, celles qui dominent dans une société donnée, sont essentiellement celles des classes possédantes. Cependant, ne croyons pas trop naïvement que le discours critique des sciences sociales n'appartient pas aux idées des classes bourgeoises et capitalistes, qu'il serait extérieur à l'idéologie³, qu'il s'oppose fermement à cette dernière. Ne pourrait-on pas dire que le discours critique appartient à ce dehors de l'idéologie dont parle Althusser à propos du marxisme et de la science? Rien ne l'interdit, et c'est effectivement ce que beaucoup font. Mais c'est là faire fi d'une objection importante. Tous ne sont pas marxistes, tant s'en faut. L'idée d'une science objective, neutre axiologiquement, existe encore et il y en a beaucoup pour s'en faire les porte-paroles. Quant aux marxisants, Althusser et ses épigones, il n'est pas certain, malgré leurs prétentions, qu'ils échappent eux-mêmes à la critique de l'idéologie. Ne faudrait-il pas étendre à tous les discours – critiques ou non – l'accusation d'appartenir aux appareils idéologiques d'État? En raisonnant différemment, on voit mal comment les classes dominantes, celles qui exercent le pouvoir, pourraient assurer et maintenir leur emprise.

La connaissance critique s'inscrit, dans sa forme non kantienne, non épistémologique, comme discours qui dévoile les formes diverses de la domination politique. Une connaissance qui révèle, découvre ou même démasque ce qui ne se donne pas à voir dans la connaissance habituelle. Démasquer possède cette connotation de révéler quelque

3. On peut discuter longuement cette affirmation, car selon que l'on soit ou non d'accord on aboutira à une vision très différente des sciences sociales. Plus encore, se joue autour de cette question le rapport des sciences sociales à la violence symbolique. Elles participent activement au maintien et à la reproduction de la domination politique (Olivier, à paraître).

chose sous son vrai jour alors qu'il se présente sous d'autres habits. On saisit vite non seulement l'intérêt d'une telle promesse, mais plus fondamentalement l'enjeu qui gouverne ce type de connaissance. Elle met au jour le politique, le jeu des forces politiques des plus puissants, même lorsqu'il se dissimule. Cette science politique est jugée essentielle, parce qu'elle se cache – ou est cachée – entre autres par les discours des sciences sociales, à la vie sociale⁴. La révéler relève d'une intention particulière.

2. L'intention de la critique

Le discours critique n'a pas de règles ou de méthodologie particulières. Il se fonde sur une croyance et sur une intention. La croyance est simple : la domination, l'aliénation sont des caractéristiques essentielles de nos sociétés. L'évidence sert d'arguments incontestables. Qui peut rester aveugle ou indifférent, sinon par choix ou ignorance, devant les rapports de pouvoir qui donnent à une classe ou à un groupe une force qui lui permet de diriger la conduite de tous ? Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de discuter plus longuement de cette croyance ; comme toute croyance, c'est une adhésion à des valeurs connues. On note néanmoins que le lien à faire pour penser l'humour comme violence symbolique n'est pas si facile à établir ni apparent. Qu'à cela ne tienne, les sciences sociales ne reculent devant aucune opacité ; après tout, des efforts patients sont souvent nécessaires pour révéler ce qui se soustrait aux regards. Bien au contraire, elles prennent donc plaisir à montrer ce que l'on ne voit pas d'emblée. C'est probablement l'une de leurs plus grandes fiertés⁵.

4. D'où la nécessité de la critique qui révèle ce savoir.

5. Un article de Jeffrey Tallane (2012) est l'exemple même de ce que fait la critique. Dans sa volonté de (re)penser la critique qu'il faut entendre comme effort réfléchi d'échapper à l'irrationalisme romantique qu'il associe à la critique politique radicale – et à l'ultra-rationalisme bureaucratique qui renvoie au réformisme bureaucratique –, il propose la rationalisation subversive. Celle-ci « [...] désigne la possibilité théorique « [...] de rationaliser la société en démocratisant plutôt qu'en centralisant le contrôle » (Feenberg, 2004 : 47, cité dans Tallane, 2012 : 1). L'intention est une fois de plus très claire : pourquoi la démocratie et la

L'intention est sans équivoque: s'il y a effectivement des formes politiques de domination, si elle est bien, comme on le croit, une propriété des régimes politiques occidentaux ou non et de la démocratie malgré ses dénégations obstinées, on ne voit pas comment on pourrait l'ignorer, sans être incriminable d'une participation volontaire ou inconsciente à la domination politique contre laquelle il faut lutter et la combattre durement en vertu d'un principe supérieur: la poursuite de la justice, de l'égalité. L'intention est plus que louable; la recherche en sciences sociales si elle est tournée vers l'immanence des rapports de pouvoir, reste sous l'emprise de la transcendance, des valeurs de justice, d'égalité ou d'autres. Transcendance capable d'aspirer les consciences les plus immanentes. Elle est essentielle à l'intention qui gouverne les sciences sociales. Le discours critique est porteur d'espoir.

Les tentatives de subordonner l'humour à des formes éthiques illustrent cette volonté de politiser l'humour. Pour d'autres, l'humour est déjà une critique sociale, selon le genre particulier de discours social qu'il représente, de la politique. Il y aurait de nombreux exemples où l'art de faire rire, par le sarcasme, l'ironie, la caricature, le cynisme, la parodie et la raillerie, etc., met en cause les rapports de pouvoir ou encore représente des formes de résistance politique

démocratisation? La réponse est évidente; il s'agit de valeurs à défendre à tout prix. En quoi la défense de la démocratie sur des bases nouvelles, selon le principe de symétrie élargie de Bruno Latour, qui consiste à généraliser le commerce des individus et des choses, à les considérer ensemble comme appartenant à une même pratique, et non séparément, change-t-elle véritablement la critique? L'idée est généreuse, mais on voit mal comment cette pratique de la critique va changer quelque chose. Démocratiser davantage, alors que le problème est la démocratie et l'impossibilité d'y faire autre chose que de travailler à son amélioration, à sa réforme constante. Croire que c'est là une intention louable, c'est ignorer comment la démocratie a toujours été au service des plus puissants et a contribué au maintien des inégalités. Si la « nouvelle critique » se résume à faire cela, vivement un retour à l'irrationalisme romantique. De plus, il est bien possible que la technique puisse favoriser le développement de la démocratie, mais un rapide coup d'œil à ce qui s'est passé ces dernières années montre, en accord avec les visées de la démocratie, qu'on observe, surveille et contrôle mieux et plus efficacement tous les aspects de la vie des citoyens.

dans des régimes politiques plus autoritaires, en dénonçant dans des harangues apparemment inoffensives des politiques, des individus, des situations intolérables. C'est ce qui se passe, nous dit-on, dans des pays comme l'Iran, la Corée du Nord ou dans d'autres dictatures politiques où l'humour attaque de manière oblique le pouvoir politique⁶. L'intention n'a de sens que grâce à la lucidité.

3. La lucidité

Le terme gêne, car il est peu ou pas utilisé en sciences sociales. Personne, ou presque, n'y fait référence. Peut-être n'est-il pas à propos de l'employer ? On ne va pas limiter la lucidité au courage de voir les choses telles qu'elles sont, au-delà des apparences. C'est trop simple et le courage est une chose difficile à apprécier. Celle dont on parle maintenant relève d'un principe : rendre raison. Il faut l'entendre comme la recherche des conditions de ce qui surgit et apparaît dans le monde. Ce n'est pas exactement le principe de raison suffisante même s'il est très proche. Le *rendre raison* renvoie aux conditions – sociopolitiques – qui rendent possible l'humour : ou bien l'humour sert à détourner les consciences des problèmes politiques et, dans le pire des cas, à reproduire certaines des idées dominantes ; ou bien il est utile pour les critiquer, pour faire prendre conscience des travers, des rapports de domination de nos sociétés, ce qui peut aller plus loin que la seule prise de conscience et jusqu'à l'action politique⁷. La lucidité consiste à mettre en lumière la raison d'être sociale de l'humour. Or, celle-ci ne peut être que politique en vertu de l'importance accordée à la politique. Pour démasquer l'humour, il est nécessaire, croit-on familièrement, d'observer et de mettre en évidence

6. Pourtant, on rit beaucoup dans ces pays. On trouve très peu d'humour absurde. On se demande dans quel type de société l'absurde peut-il prendre forme ? L'absurde que l'on retrouve dans les pays occidentaux n'est pas la preuve d'une grande liberté ; n'est-il pas au contraire la seule forme possible d'humour dans un monde dominé par la politique ?

7. Que l'humour conduise à l'action politique, c'est du jamais vu. Que l'humour soit une forme d'action politique, c'est envisageable, mais cela reste à voir.

son rapport au politique qui infléchirait sémantiquement les choses, les transformerait en quelque chose d'autre (idées, pensée, valeurs) sous l'apparence de l'identique – et qui servirait, en fin de compte, à maintenir et à reproduire les rapports de domination. Le politique transforme, modifie tout en laissant croire qu'on a affaire au même. Comment voir cette différence sinon en posant de manière critique la *question politique* aux choses, sans les subordonner au jugement politique? Comment apercevoir cette métaplasie de l'humour sinon en rejetant l'apparence, la manière dont elle s'offre et se présente à notre regard? Le même objet pris dans le discours critique perd sa signature au profit d'une représentation plus juste et plus vraie. Les sciences sociales saisissent derrière les faux semblants la réalité. Même si la duplicité est souvent préférable à la réalité, le discours critique préfère s'en libérer au nom de valeurs supérieures. L'erreur, car c'est une erreur, consiste précisément à croire qu'une fois l'apparence démasquée on aboutit à une vision plus juste, plus lucide de la réalité. En fait, il n'en est rien. Citons Nietzsche :

Il [l'esprit] manifeste ainsi l'intention d'incorporer de nouvelles « expériences », d'enregistrer des choses nouvelles dans les cadres anciens – c'est là, en somme, l'accroissement, ou plus exactement encore le *sentiment* de l'accroissement, le sentiment de la force accrue. Au service de cette volonté se trouve une tendance, opposée en apparence, de l'esprit, une résolution soudaine d'ignorer, de s'isoler arbitrairement, de fermer ses fenêtres, une négation interne de telle ou telle chose, une défense de se laisser aborder, une sorte de posture défensive contre beaucoup de choses connaissables, un contentement de l'obscurité, de l'horizon borné, une affirmation et une approbation de l'ignorance : tout cela est nécessaire, dans la mesure de son pouvoir d'assimilation, de sa « force de digestion », au figuré bien entendu. – D'ailleurs « l'esprit » ressemble à un estomac plus qu'à toute autre chose. De même il faut nommer ici la volonté occasionnelle de l'esprit de se laisser tromper, peut-être avec la malicieuse arrière-pensée qu'il n'en est *pas* ainsi, mais qu'on ne fait que garder les apparences. Peut-être y a-t-il ici un plaisir causé par l'incertitude et l'amphibologie, une jouissance intime et joyeuse dans l'étroitesse et le mystère voulus d'un petit coin, plaisir d'un voisinage trop proche, d'une poussée au premier plan, à l'agrandissement, au rapetissement, à l'embellissement, au déplacement, jouissance intime causée par l'arbitraire de toutes

ces manifestations de puissance. Enfin, il faut mentionner encore cet inquiétant empressement de l'esprit à tromper d'autres esprits et à se déguiser devant eux, cette pression et cette poussée constantes d'une force créatrice, formatrice, changeante. L'esprit goûte là sa faculté d'astuce, de travestissement compliqué; il y goûte aussi le sentiment de sa sécurité. (Nietzsche, 1973 : 237)

On jugera certainement la référence à Nietzsche trop bien disposée à notre égard. Pourquoi convoquer le penseur allemand dans ces discussions sur la critique? En quoi cette référence concerne-t-elle l'humour et la violence symbolique? Un peu de patience; la réponse à cette dernière question s'ébauche déjà.

On ne convoque pas Nietzsche, mais l'idée d'une pensée qui se pense elle-même. Une pensée qui n'est pas critique d'elle-même. Tout au plus une réflexion somme toute assez banale pour qui refuse la complaisance de la critique. On y découvre que l'esprit est comme un estomac, une volonté et un pouvoir d'assimilation. Un pouvoir très fort animé par une intention inébranlable, inaltérable de retrouver derrière toute chose le politique. L'humour serait politique quoiqu'on en dise; la connaissance à ce propos est d'un ordre supérieur qui est au-delà de toute autre forme de connaissance. Le vrai est dans le politique, dans cette volonté catégorique de lever tout obstacle qui dissimule, qui masque la seule réalité qui compte vraiment: le politique. L'humour est politique aux sens suivants: il l'est lorsqu'il traite de politique pour dénoncer, fait prendre conscience de certaines situations intolérables; il l'est parce qu'il participe à des enjeux politiques en reproduisant des formes de violence envers les femmes, les personnes handicapées, racisées, genrées et sexualisées; il l'est par des prises de position, pas toujours conscientes, dira-t-on, sur ces mêmes enjeux. Lorsque l'humour est inscrit dans cet espace, on voit mal comment il échapperait à la violence symbolique ou bien on comprend comment il parvient à lutter contre des formes de violence symbolique. Un tel espace discursif – critique – se construit et se bâtit encore chaque fois que l'on parle d'humour et de politique. C'est l'espace singulier de la violence symbolique, celui où le discours critique s'exprime dans les mêmes termes que le fait la domination politique. Nos sociétés ont fait depuis longtemps du discours critique,

la composante essentielle de la lutte et du combat politiques. Discours critique et lutte politique se ravitaillent continuellement, s'alimentent dans un débat et une lutte sans fin où seul compte l'affrontement. Il s'agit d'un combat sans gagnant, car d'un côté comme de l'autre la connaissance, qui sert d'armes, n'a d'autres finalités que de reproduire le combat politique. Y a-t-il des choses qui changent ? Il faut l'affirmer, le proclamer, car changer ou non quelque chose est sans importance pour la domination politique. Le changement, c'est l'idéologie du progrès. Que l'humour soit ou non politique n'est pas un véritable enjeu sauf pour la production de la connaissance et les clivages sociaux que cette dernière construit socialement. Clivages sociaux, source d'enrichissement de la violence symbolique.

Les sciences sociales se révèlent, croit-on, un outil efficace pour mener cette guerre. Elles l'ont fait parce qu'elles ont été et sont encore aujourd'hui des discours critiques, une recherche des conditions, des moyens par lesquels le pouvoir politique se forme, agit et s'impose. Parce qu'elles sont elles-mêmes des formes d'action qui, sur la base d'une connaissance *certaine*, cherchent et visent à changer et à transformer les rapports de gouvernement. Cette recherche, affirme-t-on, n'est pas incompatible avec les critères de la science tels qu'on les comprend dans les disciplines scientifiques sociales. Ce serait un long détour que de discuter leur prétention à la scientificité, il y en a plusieurs qui le font avec de très mauvais arguments, et ce, d'autant plus qu'il n'est pas certain que la science soit aussi neutre politiquement qu'on le prétend⁸. Une fois de plus confrontée à l'humour, l'intention des sciences sociales est plus difficile à mettre en œuvre. On peut essayer, et on le fait, de tempérer et d'assouplir l'humour pour qu'il promeuve la justice ou l'égalité. S'il ne peut le faire concrètement, qu'à tout le moins, les humoristes ne travaillent pas à accentuer l'injustice en riant, en caricaturant, en faisant de l'ironie sur le dos des plus faibles ou des causes sociales déterminantes dans la lutte et le combat politiques.

8. Par *science*, j'entends toutes les sciences que l'on désigne sans employer d'attribut : biologie, mathématique, physique, chimie, etc. (Olivier, à paraître 2019).

Discours critique et violence symbolique sont deux choses différentes. Accepter le premier empêche de saisir la seconde. La violence symbolique doit être considérée comme l'intériorisation de la domination sociale correspondant à des positions sociales, de classes. Elle n'est pas consciente; elle s'appuie sur une domination structurale. Si elle est à l'origine des sentiments d'infériorité des agents sociaux, c'est qu'ils ont intégré celle-ci comme état naturel à leur position sociale. La violence symbolique se caractérise par l'incapacité des agents à appréhender leur situation en dehors du langage qu'impose la domination sociale, ils ne peuvent considérer leur situation que dans les termes qui justifient leur domination, et ajoutons, leur aliénation. Le discours critique est certainement la manière la plus courante par laquelle s'impose la violence symbolique. Croyant échapper à sa situation, sociale ou de classe, en dénonçant ce qui la produit, la violence symbolique est reconduite. Elle l'est doublement en laissant croire que la critique est la forme – acceptée et acceptable –, de mise en cause de l'ordre social dans un monde en changement continu. Idée fortement intériorisée en sciences sociales. Le discours critique surtout, mais il n'est pas le seul, reproduit, en montrant sa supposée efficacité, l'idée d'une liberté essentielle et nécessaire à la vie sociale. La liberté est devenue l'une des valeurs capitales de la domination politique. En faire la promotion, c'est s'asservir à la puissance politique des puissants.

Références bibliographiques

- Althusser, Louis. 1970. « Idéologie et appareils idéologiques d'État (notes pour une recherche) », *La pensée*, 151, 50.
- Gendreau, Nicolas. 2018. « Deux chemins de la critique de l'identité. La multiplicité deleuzienne et la négativité adornienne », dans Yves Couture et Lawrence Olivier (dir.). *Vers Deleuze, Nature, pensée et politique*, Québec, Presses de l'Université Laval, 122-134.
- Nietzsche, Friedrich. 1973. *Par-delà bien et mal*, Paris, Gallimard.
- Olivier, Lawrence. À paraître. *Les sciences sociales ou l'illusion de la science. Essai d'épistémologie*, Montréal, Liber.

Tallane, Jeffrey. 2012. *(Re)penser la critique? Pour une contestation constructiviste*, p. 1-27. Texte disponible à l'adresse web suivante : https://www.academia.edu/5354015/_Re_penser_la_critique_Pour_une_contestation_constructiviste (consulté le 27 novembre 2018).

Biographies des auteurs

(par ordre alphabétique)

Marc-Olivier Castagner enseigne la Géopolitique contemporaine à l'Université du Québec à Montréal (UQÀM). Il a récemment obtenu un doctorat en science politique à l'Université d'Ottawa, avec une thèse traitant de la politique spatiale et des tensions sociétales entourant les événements de musique électronique de danse dans les sociétés occidentales contemporaines. En plus d'avoir enseigné la résolution/transformation pacifique des conflits violents à l'Université Saint-Paul, il a auparavant travaillé sur divers thèmes, dont la subjectivité et le militantisme environnemental, l'humour, le jeu et les médias, la culture populaire, la gouvernance culturelle, et les politiques identitaires dans les sociétés postsoviétiques s'étant intégrées à l'OTAN.

Jérôme Cotte s'intéresse aux liens entre l'humour, l'émancipation et l'éthique. Il a d'abord complété un mémoire de maîtrise (« L'humour et le rire comme outils politiques d'émancipation ? ») en science politique à l'Université du Québec à Montréal. Il est maintenant titulaire d'un doctorat en philosophie de l'Université de Montréal. Sa thèse portait sur les liens entre l'éthique et l'humour. Il est aussi membre de l'Observatoire de l'humour et il collabore régulièrement avec l'École nationale de l'humour (il y donne des conférences et il a collaboré à la mise sur pied d'une formation sur l'humour et le climat de travail qu'il offre maintenant à différentes organisations).

Julie Dufort enseigne la science politique au Collège André-Grasset et à l'École nationale de l'humour. Titulaire d'un doctorat en science politique de l'UQAM, elle s'intéresse aux liens entre la culture populaire, la politique et l'humour. Sa thèse portait sur les controverses sur l'humour dans le *stand-up* états-unien. Parmi ses publications, elle a codirigé avec Lawrence Olivier « Humour et politique: de la connivence à la désillusion » (Presses de l'Université Laval, 2016). Elle est également membre de l'Observatoire de l'humour de l'École nationale de l'humour.

Annie Gérin est professeure d'histoire de l'art et doyenne de la Faculté des beaux-arts de l'Université Concordia. Titulaire d'un doctorat en histoire de l'art et en études culturelles de l'Université de Leeds, elle s'intéresse à des questions posées par la présence d'œuvres d'art et de culture matérielle dans les lieux publics, dans des contextes contemporains et historiques. Ses publications récentes incluent *Devastation and Laughter: Satire, Power and Culture in the Early Soviet State* (2018), et plusieurs collections d'essais, dont *Œuvres à la rue: pratiques et discours émergents en art public* (2010), *Formes urbaines: Circulation, stockage et transmission de l'expression culturelle à Montréal* (2014) et *Sketches from an Unquiet Country. Canadian Graphic Satire 1840-1940* (2018).

Ingénieur et chercheur indépendant, **François Gibeault** est docteur en science politique, diplômé de l'UQAM, de l'Université d'Ottawa et du Collège militaire royal du Canada. Sa thèse porte sur la *Charte canadienne des droits et libertés* et l'idéologie chartiste canadienne. Il consacre ses recherches actuelles à la technologie et ses effets sur les droits et la société.

David Grondin est professeur au département de communication à l'Université de Montréal, où il y enseigne la communication internationale, les études médiatiques, la communication politique et la culture populaire. Il est chercheur régulier au Centre international de criminologie comparée et chercheur au Centre d'études et de recherches internationales (CÉRIUM). Ses recherches actuelles portent sur les nouvelles formes de surveillance que la société de surveillance met en action par le biais des technologies numériques et la culture de mobilité, notamment

les enjeux du lien serré entre la sécurité et la mobilité, les infrastructures et les mégadonnées.

Docteur en études cinématographiques à l'Université de Montréal, **Sacha Lebel** a complété une thèse intitulée « Aller aux vues qu'ossa donne? Pour une histoire culturelle du cinéma populaire québécois (1965-1975) » sous la direction de l'historien Germain Lacasse. Ses préférences de recherches incluent la culture populaire, l'historiographie du cinéma, le cinéma québécois et l'humour.

René Lemieux est professeur adjoint en traduction et traductologie à l'Université de Sherbrooke. Ses recherches portent principalement sur les théories de la traduction et de la réception, la philosophie politique contemporaine (principalement Gilles Deleuze et Jacques Derrida) et les relations interculturelles (notamment entre les sociétés autochtones et allochtones).

Professeur au département de science politique de l'UQAM, **Lawrence Olivier** enseigne la méthodologie et la pensée politique.

Martin Roy est candidat au doctorat en cotutelle internationale de thèse à l'Université d'Ottawa et à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) à Paris. Ses travaux s'inscrivent à la croisée des travaux critiques dans le champ de réflexion sur la citoyenneté et la philosophie de l'action. Ceux-ci portent essentiellement sur les différentes constructions narratives de l'action citoyenne traversant, de manière éparse, le champ de réflexion sur la citoyenneté depuis le retour de cette notion au tournant des années 1990.

Julie Dufort enseigne la science politique au Collège André-Grasset et à l'École nationale de l'humour. Titulaire d'un doctorat en science politique de l'UQAM, elle s'intéresse aux liens entre la culture populaire, la politique et l'humour. Elle est également membre de l'Observatoire de l'humour de l'École nationale de l'humour.

Professeur au département de science politique de l'UQAM, Lawrence Olivier enseigne la méthodologie et la pensée politique.

Martin Roy est candidat au doctorat en cotutelle internationale de thèse à l'Université d'Ottawa et à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) à Paris. Ses travaux s'inscrivent à la croisée des travaux critiques dans le champ de réflexion sur la citoyenneté et la philosophie de l'action. Ceux-ci portent essentiellement sur les différentes théories de l'action citoyenne depuis le retour de la notion de citoyenneté au tournant des années 1990.

m c

Collection dirigée
par Christian Poirier

INRS

Institut national
de la recherche
scientifique



Sociologie



Presses de l'Université Laval
pulaval.com