

SÉQUENCES

est une collection de dossiers didactiques et de recueils de textes destinés à l'enseignement du français dans les classes du secondaire. Ils sont le fruit de l'expérience d'une équipe de praticiens chercheurs, rassemblés autour de Pierre Yerlès, au sein de l'Institut de didactique de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Louvain.

À chaque titre de la série correspondent :

- une anthologie de textes pour la classe,
- un vade-mecum pour le professeur.

PARUS :

Le Mythe
Le Récit de vie
La Nouvelle
Le Conte
Le Fantastique
L'Énigme criminelle
La Science-fiction
La Lettre
Le Texte de théâtre
L'Essai
La Chanson
Le Récit de voyage
Le Comique

À PARAÎTRE :

Le Sonnet

Ce volume de la collection **SÉQUENCES** est destiné aux enseignants de français des quatre dernières années du secondaire. C'est en effet aux apprentissages littéraires propres à ces diverses années que correspondent les séquences de réflexions, de lectures et d'exercices divers proposées dans cette collection, fondées tout à la fois sur une indispensable reconnaissance du patrimoine culturel et sur les pratiques modernes d'appropriation, d'approfondissement et d'élargissement de ce patrimoine. Les professeurs des deux premières années trouveront pourtant eux aussi dans cet opuscule nombre de suggestions et informations susceptibles d'alimenter de premières initiations aux domaines évoqués. Étudiants de lettres et amateurs de littérature y trouveront quant à eux un précieux état de la question.

Diffusion
Code 47

Collection SÉQUENCES

dirigée par Pierre Yerlès

Le Comique

Vade-mecum du professeur de français

Jean-Marc Defays

Jean-Louis Dufays

 **DIDIER HATIER**

VL DUFAYS

Collection
SÉQUENCES
dirigée par Pierre Verlès

Le Comique

Vade-mecum du professeur de français

Jean-Marc Defays
Jean-Louis Dufays

 **DIDIER HATIER**

Suivant un usage désormais largement admis, le présent ouvrage applique les recommandations orthographiques de l'Académie française.

À la demande de l'éditeur, le mot *vade-mecum* a cependant été maintenu dans sa graphie traditionnelle sur la couverture.

Copyright © by D2H, 412C Chaussée de Waterloo
B-1050 Bruxelles, 1999

Tous droits réservés

Dépôt légal : D/1999/3030/9
ISBN 2-87088-894-5

LE COMIQUE

INTRODUCTION. COMIQUE ET ENSEIGNEMENT DU FRANÇAIS

INTRODUCTION : *Mot obscène*
Flaubert, Dictionnaire des idées reçues.

Comique, humour, ironie, esprit... autant de mots pour désigner un ensemble de phénomènes divers mais convergents, familiers mais complexes, qui ont donné lieu à une abondante littérature sérieuse, émanant tant de philosophes que de linguistes et de psychologues, mais dans laquelle, jusqu'à il y a peu, les pédagogues et les « didacticiens » se montraient singulièrement discrets. Il a fallu la récente parution du monumental ouvrage en trois volumes dirigé par Hugues Lethierry sous le titre *Savoir(s) en rire*¹ pour que l'on paraisse s'aviser que le rire avait aussi sa place à l'école, et peut-être en particulier dans la classe de langue maternelle où il est question constamment de langage et de littérature, ces deux supports privilégiés par lesquels le comique s'épanouit et se donne à lire. Mais quel est au juste le statut possible du rire à l'école et au cours de français, et quels sont les enjeux de ses manifestations ? Voilà ce qu'il nous faut commencer par éclairer avant d'exposer le projet du présent ouvrage.

A. Trois modes de présence du comique à l'école

1. Le comique comme objet de réception

La première occurrence scolaire du comique qui vient à l'esprit est sans doute sa présence dans un certain nombre de textes ou de discours qu'il est possible de lire avec les élèves. Le comique constitue alors un *objet de réception* auquel l'enseignant est libre d'accorder plus ou moins d'importance et qu'il peut traiter de différentes manières.

Cet objet peut être simplement le support d'un *plaisir à savourer*² : l'une des missions incontestées de l'école étant de promouvoir le goût de lire, on peut fort bien choisir de lire avec des élèves des textes comiques dans le seul but de les amuser, de leur faire vivre une expérience de lecture gratifiante. Mais le comique peut aussi être un *objet d'étude ou de connaissance*, que l'enseignant peut aborder en plaçant l'accent tantôt sur l'*analyse* de textes comiques particuliers comme ceux de Rabelais, de Vian ou de Devos, soit sur l'*histoire* ou sur la *théorisation* du genre ou du

1. Hugues Lethierry (dir.), *Savoir(s) en rire*, 3 vol., Paris-Bruxelles, De Boeck université, 1997 (Perspectives en éducation). Le livre plus ancien de Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, De Boeck, 1988 (Formation continuée), bien qu'il soit paru dans une collection didactique, se présentait surtout comme une synthèse (très bien informée) des théories existantes sur le comique et ses différentes formes.

2. Nous employons ici le terme de « plaisir » dans son sens le plus partagé (*Petit Robert* : « sensation ou émotion agréable, liée à la satisfaction d'une tendance, d'un besoin »), sans ignorer la diversité ni la complexité des phénomènes qu'il peut inclure dans le domaine de la lecture.

phénomène comique, en s'aidant d'essayistes comme Bergson, Freud, Bakhtine ou Kundera. Deux démarches apparemment opposées qui, selon nous, revêtent tout leur intérêt didactique lorsqu'elles sont combinées : toute analyse de cas gagne à déboucher sur un minimum de théorisation, laquelle ne présente d'intérêt réel que si elle aide à mieux construire de nouvelles analyses.

2. Le comique comme processus à mettre en œuvre

Une deuxième utilisation du comique à l'école consiste à le traiter comme un *processus discursif, une compétence langagière* que l'on cherche à développer activement chez les élèves. Diverses variantes peuvent être proposées aux apprentis humoristes. Les discours à produire peuvent être *écrits* — on songe par exemple à l'élaboration de textes parodiques ou ludiques au départ d'un hypotexte et de l'un ou l'autre procédé de transformation préalablement observé — ou *oraux* — l'intérêt le plus grand étant sans doute de proposer des démarches qui amènent les élèves à dire oralement des textes comiques qu'ils ont préparés par écrit ; ils peuvent être produits de manière *improvisée* ou *concertée, par des élèves seuls ou par des groupes* — dans le cas du comique, la création collective s'avère souvent « débloquante » psychologiquement et plus féconde. Dans tous les cas, les pratiques de production acquièrent leur meilleure portée formatrice lorsqu'elles sont étroitement associées à des pratiques de réception et d'analyse. Comme c'est le cas pour tous les types de discours, l'enseignement-apprentissage du discours comique atteint sa pleine dimension dans le cadre d'une didactique de la *lecture-écriture*³.

3. Le comique comme modalité de la communication didactique

Le fait comique et ses procédés peuvent donc être traités comme des objets d'apprentissage — et sans doute le sont-ils trop rarement : ne reproche-t-on pas volontiers aux contenus d'enseignement leur excessive austérité ? Mais le comique peut aussi constituer une *modalité de la communication* entre le professeur et ses élèves. D'une part, en raison de son caractère anarchique, le rire en classe peut être déclenché à tout moment de manière *involontaire*, tantôt par un élève, tantôt par l'enseignant, tantôt par tel texte ou tel support didactique, tantôt encore par l'institution scolaire elle-même, lorsque ceux-ci sont perçus comme risibles. Il exerce dans ce cas un effet déstabilisateur que l'enseignant doit apprendre à gérer s'il veut maintenir une communication efficace avec le groupe. À l'inverse, le comique peut devenir un *outil de communication* des plus féconds lorsqu'il est exploité sciemment par celui qui le suscite. Un enseignant qui est capable de rire et de faire rire de lui-même, de sa manière d'enseigner, de sa matière ou de ses supports a toutes les chances d'être perçu comme plus motivant et efficace par ses élèves. En cas de conflit avec un élève ou un groupe, réagir avec un zeste d'humour est souvent la meilleure manière de dédramatiser la situation et de rétablir un climat de travail.

3. Pour un exposé systématique et critique des diverses variantes de consignes possibles en matière de didactique de l'écriture, cf. Yves Reuter, *Enseigner et apprendre à écrire. Construire une didactique de l'écriture*, Paris, ESF, 1996.

4. Cf. à ce propos les réflexions et les expériences relatées dans l'ouvrage collectif *Les interactions lecture-écriture*, Yves Reuter (dir.), Berne, Peter Lang, 1994.

De l'objet d'enseignement au mode d'enseignement, les voies du rire à l'école sont donc variées. Notre objectif dans cet ouvrage sera de tracer des pistes pour aider nos lecteurs à les combiner. Nous avons en effet la conviction que le comique mérite une place de choix dans l'enseignement du français, à la fois comme savoir et comme savoir-faire qu'il s'agit d'apprendre aux élèves, et comme modalité de la communication entre le professeur et les élèves. Certes, le deuxième aspect ne concerne pas le seul cours de français et relève plus de la pédagogie de la communication que de la didactique des genres littéraires. Il est clair en outre que l'étude du phénomène comique telle que nous la suggérerons dans ces pages requiert *aussi* une part de sérieux, celle qu'exige tout travail méthodique et raisonné. Nous tenons seulement à souligner qu'il nous paraît fondamental qu'une séquence didactique consacrée au comique soit assaisonnée en suffisance des grains de sel qui la rendront comestible. Car, même s'il n'est pas question de traiter l'humour sur le seul mode de la légèreté, rien ne serait plus paradoxal que de le traiter par la seule voie sérieuse. Entre rire et décrire, tout est question d'équilibre.

Cela dit, les enjeux que nous croyons pouvoir associer à une telle entreprise sont, pour leur part, on ne peut plus sérieux. Nous en distinguerons quatre.

B. Quatre enjeux de l'exploitation du comique au cours de français

1. Un facilitateur d'apprentissage et un savoir-être à développer

Un premier enjeu de l'exploitation du comique en classe de français est que la réception et la production de discours comiques créent un *sentiment de plaisir et de légèreté* qui facilite les apprentissages et les rend plus motivants. C'est là la valeur psychologique et rhétorique du comique, bien soulignée par Avner Ziv⁵ : tous les orateurs savent qu'il est opportun de commencer un exposé sérieux par une histoire drôle ou une plaisanterie, parce que le rire qu'elles déclenchent permet d'emblée de capter la bienveillance et l'attention du public. Mais est-ce là une simple question d'opportunité ? Nous ferons ici l'hypothèse que sa fonction pédagogique est beaucoup plus fondamentale.

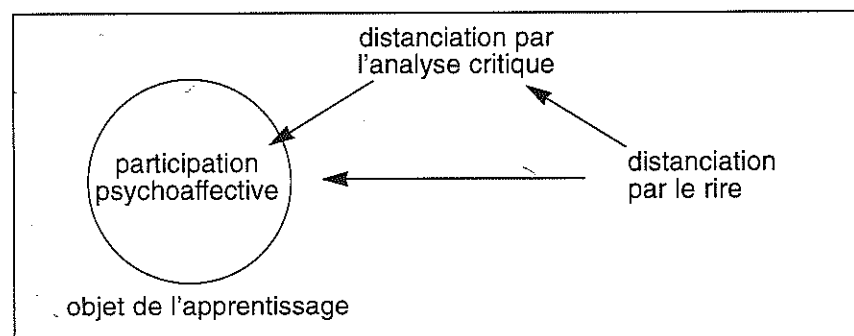
En vérité, il semble bien que l'homme ait besoin, dans tout ce qu'il fait et reçoit, d'un certain *équilibre* entre le sérieux et la fantaisie, la gravité et la légèreté, l'ordre et le désordre, le respect des lois et leur subversion. Il en va de même dans la relation pédagogique et dans l'acte d'apprendre. Au même titre que le sérieux (et en tension constante avec lui), le comique est un moyen privilégié d'accéder à un meilleur apprentissage de la lecture et de l'écriture et à la connaissance en général. On apprend mieux quelque chose quand on l'a appris en riant. Mieux : on peut affirmer qu'une *chose n'est véritablement apprise que lorsqu'on devient capable d'en rire*. Pouvoir rire d'un phénomène, c'est attester à la fois qu'on l'a compris, qu'on a dépassé la (stu)peur qu'il générerait et qu'on est capable de poser sur lui un regard critique.

5. Avner Ziv, *L'humour en éducation. Approche psychologique*, Paris, Les éditions ESF, 1979. L'ouvrage analyse l'impact positif de l'humour sur le climat psychologique de la classe, sur l'apprentissage, sur la créativité, sur la gestion de la discipline et sur le travail de groupe.

6. On touche ici en même temps à la fonction thérapeutique du rire, qu'a finement mise en valeur François Roustang dans son article « Comment faire rire un paranoïaque ? », in *Critique*, 488-489, janvier-février 1988, pp. 5-15. Après avoir relevé que la paranoïa se définit

Il faut donc souligner le *caractère double de l'apprentissage* : celui-ci résulte nécessairement de l'alternance entre une phase d'immédiateté, d'adhésion, de croyance, de participation directe, totale, personnelle et affective vis-à-vis de ce qui est appris, et une phase de mise à distance, de neutralisation des affects, de scepticisme, de rationalisation, où la chose apprise n'est plus expérimentée de l'intérieur mais observée de l'extérieur. Le rire entraîne l'apprenant du côté de cette mise à distance ; opposé à la subjectivité et aux émotions, il contribue à former l'esprit d'objectivité, de raisonnement et d'analyse.

Le comique, certes, n'est pas la seule modalité de la mise à distance. Le plus souvent, l'école lui préfère le procédé plus sérieux et plus typiquement scolaire de l'analyse critique. En somme, participation psychoaffective et distanciation rationnelle constituent les deux modalités complémentaires de tout apprentissage, mais la distanciation s'apprend et s'exerce elle-même via deux modalités, l'analyse critique (sérieuse) et la déconstruction humoristique (comique)⁷, et il semble bien, que pour apprendre, on ait tout intérêt à combiner les trois dimensions, participation, analyse et jeu. Si le « gai savoir » ne suffit sans doute pas à garantir une acquisition efficace et durable des connaissances, un apprentissage où le rire serait absent risque tout autant de rester sommaire et mal maîtrisé.



Pourtant, dira-t-on, l'absence de comique a pourtant caractérisé et continue sans doute de caractériser l'immense majorité des situations d'enseignement sans que personne ne paraisse s'en alarmer. Dès l'instant où l'on peut si aisément se passer du phénomène, ne faut-il pas relativiser quelque peu son caractère fondamental ?

À cela nous répondrons deux choses.

1° Le fait que l'enseignement se passe souvent du comique ne suffit nullement à prouver qu'il « peut » s'en passer sans dommage. Nous sommes en effet convaincus que l'absence d'humour qui accompagne la plupart des tâches scolaires entraîne une

notamment comme « une interdiction de rire » (p. 6), celui-ci souligne que « la possibilité du rire sur soi-même [...] signe la réussite d'une psychothérapie » (p. 11).

7. Pour plus de précisions sur les diverses modalités de l'adhésion et du détachement, voir la synthèse des positions de Jean Emeline et de Catherine Kerbrat-Orecchioni dans l'ouvrage de J.-M. Defays, *Le comique*, Paris, Seuil, 1997, pp. 65-69.

bonne part d'insatisfaction ou de frustration chez maints élèves et enseignants. Il est vrai qu'on peut se demander, à l'inverse, si cette absence d'humour n'est pas elle-même le symptôme du manque de plaisir que génèrent trop souvent les activités scolaires d'apprentissage...

2° Quelle que soit l'analyse que l'on fait de la situation dominante, il semble bien qu'étant donné l'omniprésence du comique dans l'environnement médiatique contemporain (télévision, publicité, presse, BD...) et le brouillage généralisé qu'il établit entre l'information et le divertissement, le sérieux et le non sérieux, il soit devenu fort difficile de motiver et de captiver durablement un public de jeunes sans y recourir à l'occasion. Autrement dit, quand bien même les vertus pédagogiques du comique auraient-elles été peu prisées par le passé, leur mise en évidence semble devenue incontournable pour notre temps.

Pour préciser le trait dans le cadre strict du cours de français, on dira que l'approche du comique est de nature à influencer considérablement sur le savoir-être des élèves dans la mesure où elle permet d'une part d'accroître fortement leur plaisir de lecture, d'écriture, d'écoute ou de parole, et d'autre part de les faire accéder à une certaine manière de vivre, de lire et de dire le monde et les relations avec autrui.

Plaisir de lire, décrire, d'écouter et de parler : comment nier qu'une bonne part de la charge cognitive (de l'effort) nécessaire dans la production ou la réception de discours se trouve considérablement allégée lorsqu'elle est associée à l'impatience joyeuse de rire ou de faire rire autrui ?

Plaisir relationnel : comment contester que le contact soit d'emblée plus facile, plus confiant, moins tendu avec les personnes qui nous font rire, que nous faisons rire, et avec qui nous pouvons rire des mêmes choses ? Parce que le rire ébranle toutes les conventions, il relativise les hiérarchies entre les interlocuteurs, et parce qu'il relève fondamentalement du *jeu*, il installe entre eux, durant le temps de son déroulement, un *espace transitionnel* à mi-chemin de la vérité et de la fiction, de la loi et de sa subversion, qui est aussi un espace privilégié pour le rapprochement entre les individus.

2. Des savoirs à acquérir

S'il est un facilitateur d'apprentissages, le comique est aussi étroitement lié à un ensemble de connaissances essentielles, qui sont d'ordre aussi bien *culturel* que *théorique*.

Sur le plan culturel, il a joué et continue de jouer un rôle considérable en tant que genre discursif spécifique, quoique en continuel renouvellement, dans l'histoire de la littérature : faut-il rappeler que le genre « bas » de la comédie était considéré par Aristote comme l'un des trois genres fondamentaux de la poétique ? Faut-il rappeler aussi le rôle majeur qu'ont joué dans l'évolution de l'écriture littéraire des auteurs comme Rabelais, Cervantès, Shakespeare, Molière, Sterne, Diderot, Voltaire, Gogol, Hugo, Jarry ou Queneau, pour ne citer que quelques-uns de ceux qui se sont le plus illustrés dans l'un ou l'autre genre du comique ? Le seul énoncé de ces noms montre combien l'« entrée » comique constitue une voie royale pour faire découvrir aux élèves quelques-uns des grands textes du patrimoine que l'école a pour mission de leur transmettre.

Mais elle permet aussi d'asseoir chez les élèves un certain nombre de connaissances *théoriques* fort importantes, comme celle, inspirée de Bakhtine et de Kundera, qui associe l'émergence du comique à celle de l'esprit moderne et à la naissance du roman, ou comme celle qui concerne l'identification des différentes formes et procédés du discours comique.

3. Un savoir-faire à exercer

Le comique est par ailleurs indissociable d'une série de *processus* linguistiques, sémantiques, pragmatiques, rhétoriques et poétiques qu'il paraît essentiel d'une part de pouvoir repérer et analyser dans différents types de discours et d'autre part de pouvoir utiliser soi-même à certaines occasions parce qu'il constitue un gage éprouvé d'efficacité et de succès dans la communication. Parce que, comme nous l'avons souligné plus haut, faire rire son lecteur ou son auditeur est souvent la meilleure manière, sinon de le convaincre, du moins de le disposer favorablement à l'égard du message qu'on lui transmet, il paraît justifié que l'école considère le comique *aussi* comme un savoir-faire interprétatif et communicationnel qu'il s'agit de développer. Nous inviterons donc ici les enseignants à mettre en place un certain nombre d'exercices de lecture-analyse et d'écriture centrés sur le comique.

4. Un phénomène global à éprouver

Enfin, un quatrième enjeu majeur du comique tient peut-être au fait qu'il met en jeu *toutes les ressources de la personne* : non seulement *l'intellect* (qu'il mobilise) et *les affects* (qu'il neutralise et sécurise tout à la fois), mais aussi *le corps*, dans la mesure où il est très fréquemment lié à un *art de dire et de montrer*, qui passe à la fois par la voix, le regard, les mains, les mimiques, les postures. Qui contestera que le comique aujourd'hui se donne autant à lire qu'à voir — par le spectacle, le dessin, la BD, la caricature, la photo, la publicité — et à entendre — au théâtre, au cinéma, à la radio et à la télévision ? Nous ne saurions donc assez inviter les professeurs à ouvrir leurs élèves à cette diversité des supports et des modes de réception du comique.

C. Les difficultés de la réception du comique par les élèves

1. Le comique est en contradiction avec le sérieux de l'apprentissage

Les enjeux scolaires du comique paraissent donc « en valoir la chandelle ». Pourtant, si l'on en croit Pierre Kahn, le comique perturbe l'apprentissage parce qu'il contredit le sérieux qui est censé le caractériser :

Humour et magistère [...] ne font pas bon ménage, et je préfère, à tout prendre, une École sans humour à une École sans maître.

Quitte à passer ici pour l'empêcheur de célébrer en rond le gai savoir scolaire ? Voire. Car une École sans joie d'apprendre, sans joie pour les « élèves » de s'« élever », c'est à dire de progresser (voir G. Snyders, *La joie à l'école*, 1987), serait une École dans un état bien critique. Mais cette joie [...] est grave ; elle est empreinte de fierté (les enfants qui entrent pour la première fois à la « grande école », et leurs parents le savent bien). Et elle est sans défense devant ce qui pourrait la tuer. En ce sens, elle est contraire à l'attitude de retrait, de défiance, de douloureux parti-pris d'en rire et de légèreté qui, je crois, caractérise un humour toujours cousu de cicatrices.

Il n'est pas dit ici qu'enfants et adolescents à l'École ne peuvent y avoir de l'humour, mais que l'École ne peut, et même ne doit (au nom de quelle valeur collective d'ailleurs ?) viser à former et développer cet humour. Le drôle de l'affaire est qu'elle ne pourrait le développer que chez les élèves — trop nombreux il est vrai — qu'elle aurait fait souffrir. Cela résulte logiquement de mon axiématique, et y aurait intérêt à examiner l'hypothèse suivante : ce sont les élèves en désérence scolaire qui cultivent le plus l'humour à l'École, de la même façon que c'est l'angoisse de la mort ou l'expérience du malheur qui inspire l'humoriste.

Cette objection ne doit pas être négligée : il est incontestable que le rire, à l'école, est souvent perçu par les élèves comme une parenthèse sans rapport avec les apprentissages, qu'il est surtout le fait des élèves les moins « accrochés » à la dimension formative que l'école est censée leur apporter, et qu'une extrême prudence s'impose lorsqu'on prétend le mêler étroitement aux apprentissages. Mais il nous semble que ce qui est mis en cause par Pierre Kahn est moins le rire et le comique en tant que tels que leur usage *dominant* voire *exclusif* par rapport à la part de gravité que requiert, nul ne le conteste, tout apprentissage. Notre propos, insistons-y, n'est pas de prôner le comique contre le sérieux, mais de préconiser l'exploitation *dialectique* de ces deux registres.

2. La saisie du comique requiert des compétences fines

Une autre difficulté tient au fait, incontestable, que la perception du comique par les élèves n'est pas toujours chose aisée. Cela tient d'une part à la diversité des opérations de lecture que requiert l'énoncé comique et d'autre part aux types particuliers de connaissances que sa compréhension présuppose.

a. Trois phases de la réception de l'énoncé comique

Si l'on en croit Bernard Lefort⁹, la saisie du comique comporte en effet deux étapes :

1° *La perception d'un fonctionnement insolite* : il n'y a pas d'effet comique possible si rien dans ce qui est lu ou entendu n'est perçu comme en rupture avec l'usage ordinaire et sérieux du langage.

2° *La compréhension de la règle qui rétablit une cohérence* : pas de comique non plus si le fonctionnement insolite n'est pas *compris*, inséré au sein d'un nouveau schéma (isotopie) qui fait sens. Cette compréhension repose sur des connaissances qui sont soit intratextuelles (on découvre qu'il y a une logique interne à l'énoncé) soit inter ou extratextuelles (l'énoncé prend sens par référence à des connaissances qui lui sont extérieures).

À ces deux étapes, nous en ajouterons une troisième : *l'appréciation* en termes de recevabilité idéologique, de nouveauté ou d'habileté du processus qui a été compris.

8. Pierre Kahn, « Il n'y a pas d'humour heureux (Le mégot de Lucky Luke) », in Hugues Lethierry (éd.), *Savoirs en rire 1*, op. cit., pp. 202-203.

9. Bernard Lefort, « Structure textuelle de l'histoire drôle et compréhension », in *Les cahiers du CRESLEF, Parlons d'humour : approches linguistique, psychologique et didactique*, n° 33, 1992, pp. 91-102.

Une fois que l'on a compris où voulait en venir l'auteur de l'énoncé comique, encore faut-il percevoir le processus comme drôle, ce qui suppose d'une part d'adhérer à l'idée ou à l'idéologie qu'il véhicule, et d'autre part apprécier l'effet comique comme suffisamment neuf ou habile pour qu'on en éprouve du plaisir.

Ainsi, pour un grand nombre de Belges, les blagues, même bien tournées, qui prennent comme cibles leurs compatriotes, provoquent plus souvent un rictus crispé (marque de ce rire « jaune » qui est le contraire du vrai rire) qu'un rire franc et massif. Coluche et Dechavanne en savent quelque chose. De même, un énoncé comique cesse de faire rire dès qu'on a le sentiment de l'avoir déjà entendu (effet d'usure) ou qu'on le trouve trop grossier ou trop enfantin (effet de maladresse).

À chacune des trois phases de la réception de l'effet comique, des décalages apparaissent. Bernard Lefort et Maurice Riguet¹⁰ ont ainsi constaté que, sur 48 histoires drôles dont ils ont testé la réception auprès de 69 étudiants âgés de 20 à 25 ans, un grand nombre faisaient l'objet de compréhensions divergentes et que seules les histoires relevant de l'« hétéro-dérision » (rire aux dépens d'un personnage qui n'est pas l'énonciateur) suscitaient des réactions majoritairement positives.

b. Deux sortes d'effets comiques

À la complexité des opérations nécessaires pour pouvoir lire l'énoncé comique s'ajoute la complexité des savoirs requis pour pouvoir donner sens à l'incongruité qu'il recèle (ce qui constitue, rappelons-le, la deuxième opération). En l'occurrence, il nous faut distinguer ici le comique intratextuel du comique extra ou intertextuel.

Le comique intratextuel repose soit sur le langage ou la logique — il est alors lié au discours —, soit sur la situation ou les caractères — et il est alors lié aux personnages. La compréhension de ce premier type de comique ne suppose pas de connaissances particulières, mais requiert une certaine habileté à décoder l'implicite. Par exemple, le texte d'Alphonse Allais « Un drame bien parisien » (anthologie, pp. 5-7) est bâti notamment sur des effets d'absurdité et d'incongruité qu'un lecteur ignorant devrait être capable de percevoir.

Le comique extra ou intertextuel, quant à lui, est lié à des personnages, des faits, des textes ou des énoncés qui préexistent à l'énoncé comique et sont supposés connus du récepteur. Il requiert que le récepteur partage la culture de l'énonciateur, maîtrise les mêmes référents culturels et leur accorde le même sens. Par exemple, dans le texte de Cami « Le mariage du Cid ou l'assassin de papa » (anthologie, pp. 14-16), l'effet comique (parodique) repose entièrement sur la connaissance de la pièce de Corneille.

Bien entendu, dans un grand nombre d'énoncés comiques, les deux procédés sont mêlés : l'effet comique repose souvent à la fois sur des éléments internes et des éléments externes à l'énoncé. Quoi qu'il en soit, une grande difficulté de l'enseignement du texte comique vient du fait que la simple compréhension de la plupart des textes comiques présuppose des savoirs culturels et une compétence de lecture préalable assez importante. Or cette compétence n'est, forcément, maîtrisée que par une frange fort

10. Bernard Lefort et Maurice Riguet, « Humour et formation. Une recherche exploratoire », in *Les cahiers du CRESLEF*, n° 33, 1992, pp. 117-139.

réduite des élèves... Mais cet « obstacle cognitif » peut devenir porteur d'apprentissage si l'on s'avise que les textes comiques (ainsi d'ailleurs que les textes à énigme) constituent, en raison même de leur complexité, un matériau pédagogique privilégié pour faire émerger des référents culturels sous-jacents et pour faire percevoir aux élèves la nécessité de les maîtriser.

3. La saisie du comique varie selon les contextes et les générations

Nous venons de voir que le comique extratextuel repose sur des connaissances extérieures à l'énoncé. Comme, parmi ces connaissances, les auteurs comiques privilégient en grande partie les références proprement contemporaines, celles qui concernent soit l'actualité la plus immédiate, soit celles qui font partie de « l'air du temps », il en résulte que la perception des histoires comiques est historiquement et culturellement située, et qu'elle est différente pour chaque génération : tel texte qui faisait rire à une époque parce qu'il tournait en dérision tel personnage en vue du moment peut très bien susciter la plus parfaite indifférence quelques années plus tard. À cela s'ajoute le fait que le type d'humour prisé par les jeunes évolue à chaque génération. Claude Duneton faisait déjà ce constat en 1976 en évoquant d'ailleurs des référents (*Pilote*, la BD) qui paraîtront sans doute datés à nombre d'adolescents de l'an 2000 :

Il s'est [...] créé à l'insu de tout le monde un décalage certain entre la pensée des jeunes et celle de leurs instructeurs — sans parler de leur sensibilité, elle aussi différente. On ne voit pas toujours où on en est... Certains profs expliquent longuement des choses évidentes pour leurs élèves navrés, et laissent de côté des notions qui leur paraissent claires alors qu'elles sont devenues obscures. Cela ressemble un peu à ce que j'ai entendu dire des difficultés rencontrées par des enseignants européens dans certains pays de cultures différentes, en Asie ou en Afrique. On ne s'entend plus... « Ils ne comprennent rien ! Ils sont complètement bouchés ! » — Peut-être mais c'est parfois que la longueur d'ondes est carrément changée entre l'interlocuteur et l'interlocuté !

Le phénomène est particulièrement sensible dans le domaine de l'humour. C'est fragile l'humour, c'est tout en connivence, ça se fane d'une génération à l'autre, surtout depuis quelque temps. Je défie le prof qui n'a jamais lu *Pilote*, ou mis le nez dans une bande dessinée ni un dessin animé depuis dix ans, d'être en accord quelconque avec sa classe. Combien d'enseignants s'arrachent quotidiennement les cheveux après avoir passé des heures à choisir dans leurs dossiers un texte qu'ils croyaient drôle, dont ils espéraient merveille, une historiette joliment tournée qui les amuse, eux, à n'en plus finir... Ils sont accueillis par un mur d'ennui. « Rien ne les amuse, rien ne les intéresse ! J'ai jamais vu ça ! » vitupère le malheureux, la malheureuse, après un de ces bides à vous faire abandonner la profession de clown. Les recueils sont bourrés de ces classiques de la drôlerie manquée — le célèbre *Trois hommes dans un bateau* de Jerome K. Jerome ne fait plus rire personne. J'ai vu personnellement son pouvoir comique s'étioler d'année en année. Il n'y a là de quoi insulter personne, c'est ainsi »¹¹.

Sans prendre ici position sur la pertinence de l'exemple (il n'est pas sûr que le comique de Jerome K. Jerome se soit à ce point estompé), on admettra que, d'une manière générale, la perception de l'humour présuppose un partage de connaissances,

11. Claude Duneton, *Je suis comme une truie qui doute*, Seuil, 1976 (Points Actuels, 22), pp. 90-91. Le lecteur appréciera la pertinence de l'assertion de Duneton à propos du texte de Jerome K. Jerome en se reportant à l'extrait de ce classique du comique qui figure à la p. 28 de notre anthologie.

de valeurs et de styles (l'humour anglais raffiné en est un) qui fluctue avec les époques, les lieux et les contextes. N'en concluons certes pas qu'il faille renoncer à faire lire les textes comiques de Rabelais, de Shakespeare et de Cervantès ; il faut seulement être conscient que, pour les élèves d'aujourd'hui, leur pouvoir comique se perçoit plus aisément au terme d'une analyse qu'à la première lecture, et que, si l'on cherche à faire rire directement, il vaut mieux choisir des textes contemporains.

4. Analyser le comique revient à le neutraliser

Une dernière limite de l'approche scolaire du comique est que le charme du phénomène, qui réside dans l'immédiateté de son effet et dans son caractère allusif, tend à se dissiper ou, pire, à s'inverser dès l'instant où on se met à l'analyser. Si rien n'est plus plaisant que l'écoute ou la lecture d'un texte comique, rien n'est plus ennuyeux que son analyse. Écoutons ce qu'en dit la Québécoise Mira Falardeau :

L'humour, c'est très sérieux. Mais ce n'est pas une raison pour être si sérieux quand on parle d'humour. Pour être pris au sérieux, les esthètes et exégètes de l'humour se donnent (et nous donnent) mal à la tête pour qu'on ne se paie pas leur tête. Déguisant leurs propos sous le masque sévère de la science, ils s'immortellent dans des descriptions sinistres, quand elles ne sont pas mortelles, même si, depuis, elles sont devenues immortelles. Aristote, Freud et Bergson, continuez à dormir, ce n'est pas votre tour¹².

Est-ce à dire qu'il faille confiner le comique dans le registre des « textes stimulants », des apéritifs, des intermèdes ou des digestifs — en d'autres termes, d'en faire un moyen d'apprentissage mais jamais un objet de savoir ou d'analyse ? Cette *doxa* fort répandue qui veut que « l'analyse tue le plaisir » a été dénoncée fort pertinemment par Umberto Eco dans ses *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs* à propos de la nouvelle de Nerval *Sylvie* :

J'ai beau soumettre depuis toujours *Sylvie* à un traitement quasi anatomique, ce livre n'a rien perdu de son charme ; à chaque relecture, c'est comme si mon histoire d'amour avec *Sylvie* — le récit ou la protagoniste, je ne saurais dire — existait pour la première fois. Comment la règle de cette stratégie fonctionne-t-elle, alors que j'en sais la « grille » ? C'est sans doute qu'on connaît cette grille en sortant du texte, mais lorsqu'on reprend la lecture, on revient au texte et, une fois recaptivés par le texte, on ne peut lire *Sylvie* en hâte¹³.

Ce qui est vrai de l'effet de séduction l'est aussi de l'effet comique : le fait d'avoir décortiqué un texte n'empêche en rien de continuer à en tirer du plaisir. Nous ferons même l'hypothèse, à l'inverse, que plus les stratégies du texte auront été démontées, plus grande sera la jouissance qu'on éprouvera à en rire, parce qu'au plaisir premier de l'effet comique directement ressenti s'ajoute la satisfaction de dominer les rouages de ce qui nous plaît tant. C'est qu'à l'instar de la lecture telle que la définit Picard, le plaisir du rire est d'ordre *ludique* et peut être *double* : à la fois *playing*, jeu libre effectué sans égard pour les règles, et *game*, jeu codé dont on déjoue les ruses.

12. Mira Falardeau, « Une grenouille, vous dites ? Non, un savon... Essai peu sérieux pour saisir la nature de l'humour entre deux rires », in *Québec français*, n° 57, mars 1985, *L'humour*, pp. 26-31.

13. U. Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Grasset, 1996, p. 62.

D. Objet et mode d'emploi du présent ouvrage

1. Une analyse en trois étapes

Espérant ainsi avoir convaincu nos lecteurs de la pertinence d'introduire le comique dans leurs matières et leurs manières d'enseignement, nous pouvons à présent dire un mot de l'objet et de la composition du présent ouvrage. Son objectif est clairement de mettre à la disposition des enseignants des différents niveaux et filières de l'enseignement secondaire un ensemble de textes, de connaissances et de propositions didactiques permettant de consacrer au thème du comique plusieurs séquences d'enseignement, voire un « parcours » de plus ou moins longue haleine, et de développer par ce biais chez leurs élèves des compétences de lecture, d'écriture et d'oralité et des connaissances historiques et théoriques qui répondent à la fois aux exigences de la pédagogie d'aujourd'hui et aux instructions officielles en cours en France, en Belgique, en Suisse et au Québec.

Trois parties scanderont notre analyse. La première tentera de cerner le phénomène comique dans son ensemble, la deuxième s'efforcera d'en classer les principales manifestations, et la troisième s'intéressera à la place qu'il occupe dans la littérature et la culture. Dans chacune de ces parties, nous alternerons mise au point théorique et propositions didactiques.

2. Progression et transposition

Tant sur le plan de l'analyse que sur le plan didactique, notre démarche s'est voulue *progressive* : nous avons essayé de traiter les questions et les démarches dans l'ordre qui nous a paru à la fois le plus logique et le plus pertinent pour le travail dans les classes. Il convient cependant de souligner l'inévitable *tension* qui apparaîtra ici — comme dans tout ouvrage de formation continuée — entre l'information théorique que nous donnerons sur notre objet et les propositions didactiques le concernant : le fait que le phénomène comique se prête à une série d'analyses plus ou moins savantes, et même les requière dans une certaine mesure, ne justifie pas que l'on cherche à inculquer celles-ci telles quelles aux élèves de l'enseignement secondaire. S'il est essentiel que les enseignants maîtrisent finement les « savoirs savants » relatifs à leurs matières, leur tâche ne consiste pas à les transmettre fidèlement mais à les *transposer* selon les exigences spécifiques de l'enseignement, que nous pourrions résumer comme suit¹⁴ :

1. *Sélectionner* : l'école n'ayant pas pour rôle d'enseigner tout le savoir du monde, le savoir transposé doit constituer une *sélection* de ce qu'il y a de plus *essentiel* — c'est-à-dire de plus nécessaire pour la saisie *globale* du phénomène —, et de plus *utile socialement* dans le savoir savant.

14. Comme les autres livres de la collection « Séquences », celui-ci n'est pas réservé à un niveau d'âge ou de formation exclusif : il revient à chaque équipe enseignante de déterminer en concertation s'il vaut mieux destiner notre anthologie aux classes du niveau « collège » (début du secondaire) ou du niveau « lycée » (fin du secondaire), le choix des textes étant assez diversifié pour contenter l'un et l'autre niveaux. Les textes théoriques paraissent cependant devoir être réservés aux élèves des classes terminales.

15. Cf. B. Schneuwly, « De l'utilité de la "transposition didactique" », in J.-L. Chiss, J. David, Y. Reuter (dir.), *Didactique du français. État d'une discipline*, Nathan, 1995, pp. 47-62.

2. *Simplifier* : le savoir scolaire n'est pas tenu à la même complétude ni à la même rigueur scientifique que le savoir savant : si l'on admet la distinction opérée par Jean-Marie Fournier et Bernard Veck¹⁶ entre les *concepts* (qui ont une valeur épistémologique forte) et les *notions* (qui ont une valeur plus opérationnelle), on admettra que le cours de français a pour tâche d'enseigner bien plus les secondes que les premiers.

3. *Concrétiser* : pour qu'un savoir puisse faire l'objet d'une appropriation durable, il a besoin d'être référé à des situations ou à des textes qui « parlent » aux élèves et ne se limitent pas nécessairement au domaine scolaire.

4. *Ordonner et adapter* : un savoir enseigné n'a de pertinence que lorsqu'il correspond à la « zone de développement proche » des élèves, à ce qu'ils ne maîtrisent pas encore tout en étant prêts à l'apprendre. En l'occurrence, il semble que la typologie des textes comiques soit à la fois plus abordable et plus utile à 17 ou à 18 ans qu'à 14 ou à 15 ans.

Dans le présent ouvrage, les propositions didactiques qui suivront chaque développement théorique tenteront d'être fidèles à ces principes et de rendre possible une approche *proprement scolaire* — au bon sens du terme, nous l'espérons — du phénomène comique.

3. Des séquences et des parcours à construire

Nous tenons enfin à souligner que, par la variété des textes qu'elle rassemble, l'anthologie qui accompagne ce vademécum offre le champ à de multiples *groupements de textes*. Ceux-ci peuvent s'articuler au départ :

- d'un genre :

- les textes de Rabelais, de Cervantès, de Scarron, de Sterne, de Voltaire, de Diderot, de De Coster, d'Albert-Birot, de Queneau, de Cohen, de Bersianik, d'Ajar, de Benoziglio, de Pennac, de Chraïbi, ainsi que les textes théoriques de d'Ormesson, d'Eco et de Kundera pourraient par exemple fonder un parcours passionnant sur l'histoire du *roman* comique ;

- de même, toute l'histoire de la *comédie* pourrait être envisagée au départ des textes d'Aristophane, de Shakespeare, de Molière, de Feydeau, de Jarry, de Cami, de Ionesco, de Beckett et de Tardieu ;

- d'un courant :

la lecture des textes de Scarron et de Molière, ainsi que celle des parodies de Cami et de Bernard (qui s'en prennent l'un et l'autre à Corneille), constituerait une bonne introduction à l'humour classique, tandis que les textes d'Apollinaire, de Tzara, d'Albert-Birot, de Mariën et de Prévert donneraient accès au rire surréaliste ;

16. Dans un article intitulé « Les notions en français » (in *Le français aujourd'hui*, 109, pp. 53-57), ceux-ci affirment par exemple que « c'est [...] le champ de l'histoire littéraire scolaire en tant que tel, ou celui de la "correction" orthographique et grammaticale, qui doivent être interrogés en termes de priorités d'enseignement : la notion (ou le concept) à l'école obéit à d'autres impératifs que ceux d'une bonne conformation épistémologique ».

- d'un thème ou d'une stéréotypie :

les exploitations comiques de certains stéréotypes de l'amour pourraient ainsi être abordées au travers des textes de Shakespeare, de Voltaire, de Twain, d'Alphonse Allais, d'Apollinaire, de Corneille et de Tristan Bernard et d'Aymé ;

- ou encore d'une culture :

l'humour anglo-américain illustré par Shakespeare, Sterne, Jerome K. Jerome, Mark Twain, Woody Allen pourrait être comparé à l'humour francophone, et l'on pourrait ensuite, à propos de ce dernier, s'interroger sur les éventuelles spécificités des humours québécois (Sol, Louky Bersianik), suisse (Benoziglio), juif (Albert Cohen), maghrébin (Chraïbi), beur (Smaïn), et, bien entendu, belge (De Coster, Mariën, Verheggen, Coppens, Franquin, Geluck, Strella).

Le souci de respecter certaines règles pédagogiques et didactiques ne doit donc pas empêcher notre lecteur d'utiliser ce livre comme bon lui semblera et de (re)construire ses propres parcours au départ des briques qu'il trouvera ici. L'ordre nous paraît secondaire par rapport à la manière, l'essentiel étant que chacun trouve ici de quoi alimenter avec bonheur les « arts de faire » de sa pratique enseignante.

I. COMPRENDRE LE PHÉNOMÈNE COMIQUE

A. Les caractères fondamentaux du comique

1. Le rire absolu

Pour l'avoir si souvent entendu répéter, autant commencer par la réflexion de Rabelais selon qui « le rire est le **propre de l'homme** ». Contrairement à l'expression, le rire *bête* n'existerait donc pas ! Mais n'est-ce pas donner trop d'importance au rire que d'en faire — par rapport aux animaux auxquels nous ne pouvons nous empêcher de nous comparer, fièrement ou anxieusement — un critère distinctif au même titre que l'intelligence, le langage, la morale... et l'âme ? Peut-être faut-il d'ailleurs être doté de ces autres attributs pour pouvoir rire ? Beaucoup de philosophes et d'écrivains — du reste fort sérieux — tenaient effectivement le rire en haute estime, autant pour la prise de conscience qu'il atteste ou qu'il provoque, que pour le défi qu'il représente à l'égard de l'ordre des choses. Platon est un des rares à s'en méfier, au point de vouloir l'éradiquer de la cité. C'est vrai que rien n'arrête le rire, ni la raison, ni l'émotion, ni l'autorité ; au contraire puisque le rire profite de tous les interdits, de tous les règlements, de tous les malheurs pour rebondir. Le rire est en ce sens la manifestation ultime de la liberté, y compris celle que l'on prend vis-à-vis de soi-même. L'homme révolté démontre en riant qu'il reste souverain face à l'absurdité ou à la misère de sa condition dans le monde. Si Sisyphe pouvait apprécier le comique de sa situation, le rocher lui paraîtrait moins lourd (dans notre anthologie, voir par exemple le texte de Beckett, p. 9).

Absolu, pur, éternel, comme il l'est aux yeux de Baudelaire, de Nietzsche, de Bataille, le rire qui permet à l'homme de dépasser sa condition, n'appartient-il pas finalement au **surhumain**, au **divin**, à moins que ce ne soit au **diabolique** ? L'histoire du rire et du comique renvoie en effet à celle du sacré¹⁷, soit pour s'y mêler, soit pour s'y opposer comme cela a été le cas dans notre civilisation judéo-chrétienne. Vis-à-vis du Bon Dieu fort austère et de son fils à peine plus souriant, il faut l'insolence et l'exubérance d'un Lucifer¹⁸ pour rire : aussi le rire a-t-il longtemps été assimilé au péché par l'Eglise catholique qui s'est efforcée de le proscrire ou d'en réglementer les démonstrations¹⁹, à l'instar des idéologies totalitaires qui redoutent les effets démystificateurs de l'humour²⁰. Par contre, on sait que les dieux grecs n'étaient pas aussi sérieux au sommet de l'Olympe ; on se souvient aussi du culte qui était rendu à Dionysos et à Bacchus. Plus précisément, Apulée évoque, dans *L'Âne d'or*, le « très saint dieu du Rire » auquel on rend hommage chaque année en organisant des plaisanteries. Celui qui en est la victime sans s'en offusquer obtiendra la protection de ce dieu qui « l'accompagnera partout, favorablement, affectueusement, [...] égalera quotidiennement [s]on front d'une grâce sereine »²¹ (dans notre anthologie, voir par exemple le texte d'Aristophane, p. 8).

17. Cf. B. Sarrazin, *Le comique et le sacré*, Desclée de Brouwer, 1991.

18. Et de ses émules, Don Juan par exemple.

19. C'est le sujet du *Nom de la rose* d'U. Eco (cf. p. 44 dans notre anthologie).

20. Cf. *La plaisanterie* de M. Kundera.

21. Apulée, *L'Âne d'or*, trad. P. Grimal, Gallimard (Folio), 1958, p. 79.

Mais le rire est surtout humain pour cette bonne raison qu'il touche **tous les hommes**. Il ne connaît pas de frontières, de races, de classes sociales ni d'autres divisions entre les gens qu'il peut rassembler en un instant... ne serait-ce que pour un instant. À part quelques pisse-vinagre, tous les hommes, toutes les femmes, et les enfants d'abord, rien, même si c'est sous des formes, pour des raisons ou à des moments différents. Universel, le rire est contact, échange, don : dès que l'on vient d'apprendre une bonne histoire, ne nous empressons-nous pas de la raconter à notre voisin et de former ainsi une chaîne de rieurs complices ? Nous sommes tous égaux et solidaires lorsque nous sommes hilares, quand bien même c'est aux dépens de quelque pauvre victime qui aura toujours la possibilité de renverser les rôles et d'engager le jeu du *rira bien qui rira le dernier*. Au Moyen Âge, le carnaval mettait durant quelques jours la ville sens dessus dessous, sans tenir compte de l'origine, de la fortune, du rang des uns et des autres, pour célébrer dans une belle unanimité ce qui unissait les hommes : l'insatiabilité du ventre, l'obsession du sexe, l'angoisse de la mort. Cette folie collective et passagère régénérerait la vie en société jusqu'au carnaval suivant (dans notre anthologie, voir les textes de Rabelais, p. 32, et d'Eco, p. 44).

La spontanéité, l'évasion, l'oubli de soi et du monde que réclame ou qu'entraîne le rire, permettent par la même occasion de rire de tout et de n'importe quoi. La révolte passe inévitablement aussi par l'imbécillité, la méchanceté, l'obscénité, la violence. En cela également, le rire est profondément humain : rien que l'homme, tous les hommes, mais aussi **tout l'homme**, le meilleur comme le pire. Le rire est une expérience absolue — spirituelle, émotive, physique — où les extrêmes se touchent, le bas et le haut, le bien et le mal, le beau et le laid. Freud n'a pas eu de peine à montrer que, comme le rêve, le rire nous permet de donner libre cours aux pulsions et aux fantasmes que nous refoulons généralement dans la vie quotidienne. À la fois, nos rires nous trahissent, nous complètent, nous réconcilient avec nous-mêmes. Dans les anthologies comiques, les plaisanteries grossières côtoient les poésies éthérées et les romans philosophiques sans que l'on puisse facilement faire des choix quant à la qualité, à la nature, à la force du rire que les uns et les autres provoquent. En deçà de différents genres, catégories, sujets, il faut partir du fait que le rire est un, qu'il survient ou qu'il ne survient pas. Dans notre anthologie, on lira à ce propos le texte de Freud (p. 44) et l'on comparera les textes d'Apollinaire (p. 8), de Hugo (p. 26), de Queneau (p. 32), et de San Antonio (p. 34).

2. Le comique relatif

Par ailleurs, il n'y a rien de plus relatif que le rire trop humain, à commencer par le fait qu'il n'est finalement pas certain que les animaux ne rient pas. Des spécialistes ont observé chez certains primates des comportements et des mimiques qui ressemblaient fort aux nôtres. Ces comparaisons ont d'ailleurs permis quelques hypothèses sur l'origine du rire qui serait à la fois jeu et ritualisation. Les psychologues ont aussi fait d'intéressantes distinctions chez les enfants entre les rires de joie, les réactions d'humour et les créations d'humour. Chez les adultes, on peut aussi décrire toute une **gamme de rires** entre le petit sourire amusé et la franche rigolade à gorge déployée, et se demander s'il s'agit du même phénomène. La terminologie est riche en la matière,

et même colorée puisque le rire peut être jaune, noir, rougissant...²² D'après Flaubert, il existerait même un rire suprême tout intérieur qui n'aurait donc rien à voir avec le comique communicatif et physique que l'on vient de décrire. Sans compter les rires de politesse, de dédain, de provocation qui ne nous concernent pas ici, pas plus que les rires hystériques ou ceux qui sont provoqués par l'ivresse ou les chatouillements (dans notre anthologie, voir à ce propos le texte d'Annie Leclerc, p. 45).

Même en se limitant au rire comique comme c'est notre cas, on observera qu'il est tellement lié à la situation qui l'a causé qu'il semble chaque fois différent. Aussi faut-il établir une fois pour toutes une claire distinction entre *le rire*, qui nous est commun, et *le risible*, c'est-à-dire *le comique*, qui varie d'une personne, d'un moment, d'un endroit à l'autre. En dehors de ces circonstances où il est apparu, le comique est difficile à reproduire, à transmettre, à exporter, à moins de longues explications qui finiraient de toutes façons par le compromettre avant même qu'il puisse réapparaître. Le rire est d'autant plus fragile, éphémère, incompréhensible qu'il est fulgurant. D'où les limites d'une leçon, d'un exposé ou d'un ouvrage consacré au comique qui ne porteront jamais que sur des rires révolus, étrangers, étranges. Le comique des fabliaux, de Molière, de Jules Renard nous paraît maintenant tantôt ingénu, tantôt grossier, tantôt saugrenu, même si l'on fait de gros efforts pour *se mettre en situation*, de même que celui de certains auteurs contemporains anglais, italiens, russes qui, lit-on sur la quatrième de couverture, font tant rire dans leur pays respectif. Sans compter que les effets du comique peuvent encore varier d'une personne à l'autre : « Dis-moi de quoi/de qui tu ris, je te dirai qui tu es », peut-on paraphraser (dans notre anthologie, voir le texte de Desproges, p. 42).

Il est clair qu'à la faveur d'une circonstance ou d'une humeur particulières, tout et rien peuvent prêter à rire, de l'événement le plus anodin au plus tragique que l'on parvient ainsi à exorciser (humour noir). Mais une autre distinction doit ici être introduite entre le *comique involontaire* (le passant qui glisse sur une peau de banane) et *volontaire* (le même incident mis en scène par Charlie Chaplin). Dans le domaine du langage, c'est ce qui fait la différence (et la ressemblance) entre le lapsus et le calembour. Dans le cadre de cet ouvrage, nous ne nous intéresserons qu'au second type de risible — le comique à proprement parler — bien que n'importe quel texte et plus encore n'importe quel extrait sorti de son contexte (et de son co-texte), et replacé dans un autre peut provoquer les rires. Paradoxalement, il est possible qu'en classe Racine fasse plus volontiers rire les élèves que Molière. Plus le sujet et l'auteur sont graves, plus ils seront exposés à ce genre de renversement comique.²³ Il suffit de consulter le *Dictionnaire de la Bêtise* (de Bechtel et Carrière) pour s'en convaincre. Ceci dit, nous nous contenterons pour notre part de traiter des textes qui ont été conçus pour être comiques et qui ont été effectivement jugés tels par d'autres (dans notre anthologie, voir le texte de Desproges, p. 43).

C'est surtout les conséquences du rire qu'il faut relativiser. L'émancipation, l'agressivité, la contestation, l'insurrection, la créativité... auxquelles permet de donner libre cours le comique, ainsi que les complicités et les rancunes qui s'ensuivent, ont finalement peu d'impact dans la mesure où, précisément, le rire invalide tous les autres effets

22. Cf. D. Noguez, *L'arc-en-ciel des humours*, Hatier, 1996.

23. De la même manière que d'autres se croient comiques sans l'être.

que pourraient avoir les mêmes propos ou attitudes s'ils étaient sérieux. Une fois que les rires cessent, la vie et les relations normales peuvent reprendre leur cours, à l'instar du carnaval qui bouleversait la société du Moyen Âge l'espace de quelques jours pour qu'elle se trouve affermie dans ses habitudes et ses certitudes dès le lendemain. Rire de quelqu'un ou de quelque chose sert à les critiquer, à les réprimer²⁴, mais aussi à s'épargner la peine de les comprendre, et éventuellement de les réévaluer, de les changer ou de se changer. D'aucuns diront que le comique est essentiellement subversif, d'autres fondamentalement réactionnaire. En fait, il ne peut être complètement l'un ou l'autre, sous peine de ne plus faire rire pour devenir raisonneur, pamphlétaire, moralisateur. Arme à double tranchant, le comique laisse souvent planer un doute quant au fond de la pensée de celui qui y recourt ou en profite. Au point que certains estiment que le comique en général relève de l'ironie (dans notre anthologie, voir le texte de Bergson, p. 42).

3. Le comique et ses contraires

Le comique ressemble à une énigme que d'éminents spécialistes de toutes les époques et de toutes les disciplines s'efforcent de résoudre... sans y être encore parvenus, rassurons-nous ! La bibliographie consacrée au comique est aussi gigantesque qu'hétéroclite, mais elle ne semble pourtant pas décourager de nouvelles recherches qui ambitionnent, comme toutes les précédentes, de découvrir le secret de l'humour en général, ou chez tel auteur ou à tel siècle en particulier. Le comique reste un défi à notre intelligence : soit nous rions sans pouvoir comprendre, soit nous croyons comprendre, et nous cessons de rire. Comme c'est le cas pour les plus grands mystères, le comique n'a évidemment pas de solution, ce qui en fait un excellent sujet de conversation entre amis ou de thèse de doctorat à l'université, car on peut tout affirmer à son propos, et même donner les interprétations les plus contradictoires, sans jamais avoir tout à fait tort... Sa seule définition pose problème dans la mesure où, nous y reviendrons, il s'agit d'un phénomène relatif, ambigu, diffus. Dans ces conditions, on doit se résigner à un parti pris subjectif : « Est esprit ce que je considère comme tel », tranche Freud²⁵, « le comique est ce qui me fait rire », enchaîne Sareil²⁶ (dans notre anthologie, voir le texte de Prévert, p. 46).

Car le rire, paradoxalement, ne pose pas problème. Non seulement les médecins parviennent à l'expliquer par un processus de tension/détente nerveuses, mais, comme il est généralement incontrôlable, il est la preuve irréfutable de l'efficacité du comique. La définition du comique la plus commode reste donc celle qui le caractérise par ses effets, au risque de la pétition de principe qu'il est bien difficile d'éviter dans ces conditions (pour l'avoir si souvent lu dans les manuels scolaires, il est de notoriété publique que « la répétition est un procédé comique parce qu'elle fait rire »). Une autre manière de l'aborder, et éventuellement d'en dresser une typologie, est de se livrer au jeu des contraires. À commencer par la constatation que le comique est le contraire du *sérieux*, le sérieux étant « ce qui ne peut prêter à rire, [...] qui mérite considération » (Robert).

24. Selon Bergson (*Le rire*, Paris, PUF, 1901), le rire est un phénomène surtout social qui vise à signaler, donc à corriger les automatismes qui prennent la vie à contre-pied et qui menacent finalement l'harmonie au sein du groupe.

25. *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1930 (pour la trad.).

26. *L'écriture comique*, Paris, PUF, 1984.

Aussi tautologique soit-elle, cette définition n'est qu'à moitié vraie dans la mesure où l'on peut se montrer sérieux en riant, que ce soit par cynisme, par pudeur, par diplomatie. C'est plutôt à la *gravité* que s'oppose le comique qui relativise « l'importance que l'on donne aux choses » (*Robert*), tant heureuses que malheureuses. L'euphorie que procure le comique serait finalement la conséquence de la neutralisation aussi soudaine que passagère de nos émotions positives ou négatives, un moment d'indifférence à peu de frais.

Si l'on oppose inévitablement le comique au sérieux, il n'est pas moins intéressant de le comparer à d'autres principes que nous prenons généralement au sérieux, comme le beau, le bien, le vrai. Nous reviendrons plus longuement sur la littérature comique, mais notons en attendant l'ambiguïté du comique qui, par principe, constitue un antidote à l'émotion que l'art tente au contraire de susciter, mais qui, loin de contrarier le plaisir esthétique, peut aussi être mis à contribution pour l'éveiller, le raffiner, le renouveler. Il y a certainement aussi quelque chose d'immoral dans le comique puisque certains philosophes et religieux ont tenté de le réprimer. Sous le couvert du rire, on se permet effectivement des roseries, des privautés, des préjugés inavouables sur le mode sérieux. On se libère ainsi un bref instant des contraintes des règles du savoir-vivre et du *politically correct*, sachant qu'on ne nous en tiendra pas rigueur. Quant à la vérité, le comique ne s'embarrasse pas davantage de la respecter, se permettant de la détourner, de la transformer, d'en prendre le contre-pied, ou même de la divulguer alors qu'on ne s'y risquerait pas sérieusement. S'il en relativise l'importance, voire la réalité, le comique ne peut pourtant se passer de ces valeurs pour rebondir. On pourra même classer différents types de comique en fonction de ces oppositions :

- le grotesque par rapport au BEAU,
- l'humour noir par rapport au BIEN,
- et l'ironie par rapport au VRAI.

4. Le plaisir du comique

Mais peut-être aurions-nous dû commencer par ce principe essentiel qu'on oublie pourtant trop vite quand on analyse le comique et sa littérature, à savoir qu'avant le beau, le vrai, le bien, ou leur contraire, ou d'autres motifs encore, c'est explicitement et essentiellement le plaisir qu'ils visent d'abord, comparables en cela à l'érotisme et à la gastronomie, par exemple. Comme on ne peut généralement ni retenir ni forcer le rire, le comique rend difficiles toutes les adhésions feintes et les admirations obligées que permettent les discours sérieux et qu'encourage parfois l'institution scolaire devant les chefs-d'œuvre de la littérature. Le comique n'a évidemment pas le monopole de la lecture jouissive, mais il fait néanmoins prendre conscience qu'il n'est pas de (bonne) lecture littéraire sans jubilation ni sensualité. La leçon du comique à cet égard est celle de la sincérité, de la spontanéité, de la saveur.

Mais de quelles sources jaillit le plaisir du comique ?

- Le plaisir du jeu d'abord : d'après Freud, la fantaisie verbale rend à l'adulte le plaisir instinctif et un peu magique du babil enfantin dont il jouissait avant que l'éducation ne l'astreigne à une expression réglée et à une pensée rationnelle. Quand le

jeu est celui de l'intelligence et de la virtuosité, ceux qui s'y adonnent se réjouissent au contraire de démontrer leur maîtrise du langage, de la logique, de la culture.

- Le jeu engage également les rapports interpersonnels, que ce soit dans le texte ou au cours de sa lecture, voire de son exploitation pédagogique. Entre les personnages héros et victimes, entre l'auteur et le lecteur, entre le professeur et les élèves finalement, les masques tombent, les rôles s'échangent, une brève *anarchie* bouleverse les structures du récit comme l'encadrement scolaire.
- Le plaisir du jeu est souvent celui de l'*élucidation*. Le comique reposant sur l'incohérence, l'impertinence, l'énigme, il soumet sans cesse le lecteur à l'épreuve du double sens ou du non-sens qu'il doit lever pour profiter du rire triomphateur. Il est moins question de résoudre l'explicable comme dans un récit policier que de déplacer le problème dans un autre cadre de référence ; le plaisir du comique relève donc plus de la créativité que de l'ingéniosité. Le comique est en fait le triomphe de l'imagination sur le hasard, l'absurde, la folie qui menacent le texte, le monde et l'esprit.
- Du plaisir du jeu, on passe naturellement au plaisir de la *complicité* : le rire scelle la connivence — parfois par le détour de la provocation — entre auteur et lecteur, sur la base commune de leur culture, de leur intelligence, de leurs opinions, de leurs émotions. Les rieurs forment ainsi une communauté, que ce soit celle de la classe, de la salle de spectacle ou du public de lecteurs amusés à laquelle on se réjouit d'appartenir alors que la lecture émue est généralement une activité solitaire, égoïste et anonyme. Les rires partagés « donnent corps » (aux sens figuré et propre de l'expression) à l'auditoire.
- Inutile d'insister sur le plaisir de la *transgression*. Librement et impunément, le comique permet aux rieurs de s'affranchir des habitudes, normes, interdits de toutes sortes, ne serait-ce que pour un moment. Le comique est incontestablement une manière douce de se défouler qui relève d'une bonne hygiène de vie. Aussi, en classe, a-t-on intérêt à tourner de temps à autre en dérision les règles de la grammaire, les contraintes de la discipline, et surtout l'exigence de sérieux, que l'on tente autrement d'inculquer aux élèves.
- Enfin, le plaisir des sens : par ses effets convulsifs et sonores, par l'intimité de la connivence ou la brutalité de la provocation, par la matérialisation du langage avec lequel on joue, le plaisir que génère le comique est souvent physique, corporel, peut-être même *sensuel*. Le rire part du ventre, Bakhtine l'a assez montré. Quand on s'y abandonne, la nature humaine et le corps affranchi reprennent leurs droits sur la société policée et l'esprit étreint. Peut-être est-ce surtout pour ce plaisir irrépressible, bouleversant, charnel qu'ils procurent que le comique, ou du moins certaines formes de comique, restent parfois tabous à l'école qui s'adresse d'abord à la personnalité intellectuelle des élèves.

B. Le discours comique

1. Le comique comme acte de langage

Il faut partir du fait que, sous le couvert de la plaisanterie, je peux me montrer insolent, obscène, agressif, raciste, misogyne, sans qu'on ne m'en tienne rigueur — même pas les victimes, si je les fais réellement rire. Souvent la raillerie est d'autant mieux appréciée que le risque de malentendu est important (l'ironie). La formule « c'est pour rire ! » a d'ailleurs des vertus rétroactives, quand on veut neutraliser les effets de quelques propos effrontés que l'on vient d'émettre et dont l'auditoire semble se scandaliser. Le comique désamorce le sérieux parce qu'il a la propriété (commune avec la littérature) de permettre un débrayage entre les trois instances du sujet parlant-écoutant, du langage et du monde, et de mettre le langage **en roue libre**. « Je plaisante ! » signifie : « je ne souscris pas à ce que je dis, ce que je dis ne correspond pas à la réalité, donc ne me prenez pas au mot ! ». Ce qui n'empêche, ou même, ce qui explique que l'on peut, dans certains cas, se montrer plus sincère en plaisantant qu'en restant sérieux. En tout cas, le comique est comme une zone franche qui autorise la libre circulation des mots, des idées, des (res)sentiments, et, dans le contexte scolaire, une cours de récréation/re-création où l'on joue différents rôles pour (se) faire plaisir.

Même si l'interaction comique peut servir à séduire, à rassurer, à dominer l'interlocuteur, l'acte de langage comique en tant que tel — le *faire-rire* — représenterait donc un acte gratuit, plus précisément un **acte paradoxal** qui consisterait à *vouloir-ne-rien-dire* et qui s'annulerait par ses multiples contradictions en même temps qu'il se réalise. Raymond Devos n'annonce-t-il pas à son public : « Mesdames et messieurs..., je vous signale tout de suite que je vais parler pour ne rien dire. [...] Moi, lorsque je n'ai rien à dire, je veux qu'on le sache ! » C'est pour cela que le comique se définit généralement *a contrario* : même s'il s'en rapproche, le comique ne relève pas de la réalité, ni de l'idéologie, ni de l'art, ni de la philosophie, etc. Et ce qui caractérise le plus sûrement le discours comique (comme c'est aussi le cas pour la métaphore selon Searle), c'est qu'il serait manifestement défectueux (inexact, illogique, inapproprié...) s'il était pris sérieusement. Mais la tradition est là (les usages reconnus, les situations stéréotypées, le patrimoine littéraire) pour garantir qu'il ne s'agit pas de défauts, mais d'une convention particulière dont tirera profit le destinataire s'il en accepte les termes.

L'analyse du discours et la philosophie du langage des dernières années permettent d'expliquer ce phénomène en termes de **contrat de parole** et de **conditions de réussite**, car on a pu montrer que le langage, le sujet et le monde n'entrent pas dans le même type de relations quand le discours est conçu ou reconnu d'un manière ou d'une autre. En ce sens, le discours comique ressemble au discours littéraire puisque l'un et l'autre ne portent pas vraiment à conséquence (dans une perspective pragmatique, en tout cas), qu'ils confèrent même une certaine impunité à l'auteur : en ce sens, la littérature non plus n'est pas *sérieuse*. Selon le statut qu'on lui donne, Céline suscitera l'admiration, l'opprobre, ou... les rires. Pour que le comique fasse rire, il faut d'abord que l'auteur manifeste ses intentions comiques et que le public les reconnaisse et les accepte : un clin d'œil suffit parfois au cours de la conversation, transposable dans le texte par une allusion, une incongruité, une exagération qui obligent le lecteur à prendre du

recul avec ce qu'il lit et à passer au second degré. La réputation du comique (une vedette internationale ou le farceur du groupe) et les circonstances jouent également un rôle essentiel dans le bon fonctionnement du comique, à l'occasion d'une fête, d'un spectacle, d'une réunion amicale, ou dans le cadre d'une collection littéraire consacrée à l'humour. Ce qui n'empêche les malentendus concernant un humoriste « qui va trop loin » ou un mot d'esprit « qui tombe mal à propos ».

2. Le texte comique

Il est plus aventureux de risquer un recueil de textes comiques qu'un quelconque autre type de florilèges, par exemple d'échantillons de romans policiers, d'essais philosophiques, de poésies lyriques, ceci pour plusieurs raisons. Premièrement, le **comique est protéiforme** : au lieu de relever d'un genre, d'un style, d'une forme, d'un thème particulier comme c'est le cas pour le fantastique, la science fiction, le conte animalier, le comique les exploite tous, peut les utiliser, les détourner, les transformer tous à son profit. Deuxièmement, comment extraire un passage de l'article, du récit, du spectacle qui lui donnent tout son sel ? Encore plus quand il est littéraire, le comique a besoin pour s'épanouir d'une complicité qui ne s'établit qu'au fil de la lecture. Troisièmement, quand on parle de comique, le lecteur veut éprouver — personnellement, ici, maintenant — ses effets, sans quoi il estimera avoir été trompé, alors qu'il ne mettra pas en doute que ceci est une recette de cuisine et cela une nouvelle érotique. En désespoir de cause, dans notre anthologie, nous avons opté pour la variété de façon à toucher le plus d'espèces de comique, à couvrir le plus d'époques, à satisfaire le plus de goûts différents, en espérant que chacun y trouve son dû.

D'autre part, il y a mille manières pour un texte d'être comique sans qu'il soit toujours possible de mettre le doigt sur le trait spécifique auquel il doit cette propriété. Le comique est subtil, diffus, instable, nous l'avons déjà dit. Il peut se focaliser sur un jeu de mots ou un gag comme il peut contaminer subrepticement l'ensemble d'un roman ou d'une pièce de théâtre, leur donner une tonalité particulière mais imprécise. En fait, l'**économie du texte comique** (dont notre anthologie peut difficilement rendre compte en raison de la brièveté des extraits, publication oblige) relève de stratégies qu'il est intéressant de comparer.

- le comique peut n'intervenir qu'à la fin du texte pour le conclure, le couronner et le justifier à la fois ;
- dans d'autres cas, il couvre tout le texte de part en part, le jalonne pour maintenir l'attention et alimenter les rires ;
- ou il émaille le texte de traits humoristiques en contraste avec le reste plus sérieux ;
- ou s'enchaîne dans le texte telle une digression divertissante, une anecdote amusante ;
- ou il donne au texte une tonalité particulière sans que le lecteur puisse se décider, même à son terme, entre le comique ou le sérieux ;
- ou encore le sous-(en)tend pour se révéler tout à coup et inverser alors le propos de ce texte.

Plutôt que de passer ces différents dispositifs en revue, ne retenons que les deux types de textes les plus caractéristiques qui débouchent peut-être sur deux types de comique distincts.

- D'une part, les histoires drôles, les récits plaisants, les scènes cocasses qui précipitent le lecteur intrigué à leur terme, la pointe, la chute qui devrait le surprendre comme la solution d'une énigme policière. Sans cette chute, le texte perd non seulement sa signification, mais sa raison d'être. Le rire que déclenchent ces **textes explosifs** est provoqué par la décharge de la tension psychique accumulée au cours du texte. On se souvient d'ailleurs difficilement *après coup* du récit qui préparait à cette dernière réplique, mais on relit rarement ce genre d'histoires qui ne peuvent (d)éton(n)er qu'une fois (dans notre anthologie, voir les blagues, p. 4).
- D'autre part, on appellera **textes implosifs** les fantaisies verbales, les causeries insensées, les romans comiques dont le déroulement est sans cesse interrompu par des digressions farfelues, des variations stylistiques, des jeux de langage, des commentaires auto-réflexifs, auto-destructifs. Le lecteur savoure le texte et ses aléas au cours de son déroulement en zigzag, au fur et à mesure qu'il se fait et se défait, sans se préoccuper de savoir où cela peut le mener. D'ailleurs, la fin n'apporte rien de neuf ou de mieux à ces textes que l'on peut interrompre, poursuivre, relire à sa guise (dans notre anthologie, voir le texte de Sterne, p. 37).

3. La littérature comique

Les rapports entre la littérature et le comique posent une multitude de questions fort importantes qui touchent au principe même des **fonctions et fonctionnements des discours** dans l'économie générale de notre univers langagier. Le partage que fait telle société à tel moment entre ce qu'elle juge *comique* et *sérieux* est aussi significatif que celui, non moins fluctuant, entre ce qu'elle reconnaît comme *littérature* parmi les autres types de discours. Toute une série de facteurs entrent bien sûr en ligne de compte — rhétoriques, poétiques, institutionnels, idéologiques, esthétiques, philosophiques — dans la définition de ces genres et, plus précisément, la détermination du statut et des activités de ceux qui les pratiquent. Les oppositions — contestables et contestées, mais bien réelles dans les mentalités — entre comique et sérieux, comme entre littéraire et non littéraire ne correspondent bien sûr pas. Si la littérature, dans son sens le plus noble, est sérieuse, c'est-à-dire digne de considération, autant pour ceux qui l'écrivent que pour ceux qui la lisent, l'éditent, la critiquent, l'enseignent, son caractère gratuit et fictif — qui a suscité de longs débats universitaires et judiciaires — lui confère une certaine liberté par rapport aux exigences que doivent satisfaire d'autres discours, scientifiques, journalistiques, politiques.

Sur le plan formel, on a souvent fait le rapprochement entre le littéraire et le comique, et plus précisément à deux niveaux. D'abord, les rhétoriciens ont eu les pires difficultés à distinguer la **figure de style** et le **jeu de mots**, qui se distinguent par contre l'un et l'autre par les libertés qu'ils prendraient à l'égard d'un hypothétique discours sérieux selon lequel « un chat est un chat ». Il n'y a rien qui ne ressemble plus, dans les faits, à une comparaison chez Frédéric Dard qu'une comparaison chez Mallarmé, si ce n'est l'objet de ces comparaisons, et le calembour, la contrepèterie, l'à-peu-près connaissent un équivalent sérieux. On se souvient d'un article où Jean Cohen s'était

employé à départager le comique et le poétique et où il reconnaissait pour conclure que l'existence d'une forme d'humour poétique constituait une forte objection à la théorie qu'il venait d'énoncer²⁷. Ensuite, la littérature et le comique, par souci d'originalité ou de dérision, entraînent généralement une **mise en cause des modèles** discursifs, génériques, culturels dont ils se servent. Le caractère autotélique est même renforcé dans le cas du comique qui a une tendance à l'autodestruction. Ludicité allant de pair avec lucidité (le mot est de Genette), U. Eco s'est servi de textes humoristiques, plus précisément des contes d'Alphonse Allais, pour analyser — à partir de ces contre-exemples — comment fonctionne normalement la lecture d'un texte sérieux. Cette utilisation du comique risque cependant d'induire l'idée d'un phénomène strictement parodique et transgressif, alors qu'il n'est pas moins créatif que le discours sérieux (dans notre anthologie, voir le texte de Desproges, p. 42).

Si le littéraire et le comique ont des points communs, on range cependant la littérature comique - au même titre que la littérature fantastique, sentimentale, érotique, policière - sous le label de **paralittérature**. On pourrait peut-être plus précisément parler de **genres perlocutoires** dans la mesure où ils se caractérisent par les fins extra-linguistiques, voire physiologiques, qu'ils visent : le rire, la peur, les larmes, l'excitation sexuelle ou nerveuse. Alors qu'elle peut représenter un puissant stimulant à la créativité, peut-être est-ce à cause de cette finalité explicite et commune à l'ensemble de ses lecteurs que cette littérature a longtemps été dépréciée, par rapport à la « grande » littérature qui n'en affiche aucune, qui n'en aurait aucune, à moins d'être « engagée ». On jugera donc une œuvre comique sur son efficacité (on se réjouira d'avoir beaucoup ri en la lisant), tandis qu'une autre œuvre sera appréciée pour ses qualités intrinsèques, pour sa beauté. En ce sens, le littéraire et le comique peuvent paraître opposés : on dira plus volontiers d'une grande œuvre comique, serait-ce celle de Rabelais ou de Molière, qu'elle est « réussie » que « belle », comme si le rire neutralisait aussi ses valeurs esthétiques. Inversement, n'est-il pas vrai que plus l'humour est raffiné, moins le plaisir qu'il procure semble relever du comique ? Quand on célèbre Raymond Devos, on rend davantage hommage à la poésie que dégagent ses monologues qu'aux rires qu'ils déclenchent. Enfin, rien de tel qu'une figure de style ratée ou une œuvre manquée, volontairement ou non, pour faire rire : *Paludes* est un roman prétendument échoué.

Malgré ces difficultés, il existe bel et bien une littérature comique, et nous tenterons dans notre troisième partie d'en esquisser l'histoire.

C. Propositions didactiques

Comment commencer une séquence d'enseignement sur le comique ?

Les pages que nous venons de consacrer aux traits fondamentaux du comique en général et du discours comique en particulier visaient à permettre à l'enseignant désireux de mettre en place une séquence didactique consacrée au comique de se rendre compte de la subtilité et de la diversité du phénomène, et d'ainsi se préparer à l'aborder selon des voies appropriées. Mais, si la maîtrise de ces éléments s'avère nécessaire

27. « Comique et poétique », in *Poétique*, Paris, Seuil, n° 61, février 1985, pp. 49-61.

pour les enseignants, les besoins des élèves en la matière sont tout autres. Entamer une séquence sur le comique par un exposé théorique serait sans doute la meilleure manière de générer dans les classes un sentiment de lourdeur et d'ennui. Ceci n'est d'ailleurs pas propre à l'étude du comique. Les pédagogues d'aujourd'hui s'accordent à dire que, pour pouvoir faire sens, une séquence didactique, quelle qu'elle soit, se doit d'être au préalable située dans l'horizon des valeurs et des savoirs des élèves²⁸. Plus précisément, le scénario d'un apprentissage efficace se conçoit aujourd'hui en trois temps²⁹ : **contextualiser** en articulant l'apprentissage au déjà-là de l'élève, en lui faisant éprouver globalement le phénomène qu'il va explorer et en l'exerçant une première fois à la nouvelle compétence qu'il s'agit de lui apprendre, **décontextualiser** par l'analyse, la théorisation et la pratique d'activités partielles qui développent de nouvelles habiletés et de nouveaux savoirs, et **recontextualiser** en intégrant au sein d'une activité globale l'ensemble de ce qui vient d'être exercé et appris.

Nous nous consacrerons, dans cette première « salve » d'activités, à la première phase, celle de la *contextualisation initiale* qui, dans le cas d'un projet didactique visant à développer des compétences de réception et de production écrite et orale du discours comique, comporte elle-même un triple processus : (a) mise en évidence des attentes, des représentations, des connaissances et des compétences déjà là en matière de lecture, d'écriture, d'écoute et d'oralisation du discours comique, (b) plongée dans le « bain » du phénomène comique sous ses divers aspects, (c) première expérience de réception et de production critériées d'un discours comique.

Précisons encore que cette séquence nous paraît pouvoir être destinée à toute classe du niveau « lycée », voire à une bonne classe de troisième³⁰, mais que le choix des textes et des consignes devra bien sûr varier en fonction de l'âge : sans doute les plus jeunes seront-ils plus aptes à comprendre Molière et les BD que la prose de La Fontaine ou de Scarron, alors que les aînés préféreront être confrontés à des textes réputés exigeants. De même, il semble clair que la capacité de produire (à l'oral comme à l'écrit) et d'interpréter (à l'oral) des textes comiques a plus de chances d'être déjà (un peu) développée à 18 ans qu'à 15.

1. Faire émerger le « déjà-là » des élèves en matière de comique

La première démarche que nous proposons vise à permettre à l'enseignant tout à la fois de plonger directement les élèves dans le plaisir du comique et de s'informer de leurs savoirs, leurs savoir-faire et leurs représentations en la matière. Elle consiste à demander à ceux qui le souhaitent (la liberté est une condition *sine qua non* de réussite de la démarche³¹) de raconter à la classe une blague qu'ils jugent particulièrement drôle³². À tous, on pourrait également demander de présenter brièvement un livre, un texte, une image, un film, etc. qui lui paraît emblématique du phénomène comique et d'expliquer les raisons de son choix. L'enseignant veillera ici à valoriser chaque intervention et à la situer d'emblée dans une perspective d'apprentissage en relevant

28. Cf. notamment Ph. Meirieu, *Apprendre... oui, mais comment*, Paris, ESF, 1987, pp. 129-134.

29. Cf. notamment le programme de français du deuxième degré de l'enseignement secondaire publié en 1996 par la Fédération belge de l'enseignement catholique.

30. Ce qui équivaut en Belgique aux quatre dernières années de l'enseignement secondaire.

brièvement, au fur et à mesure — pour ses élèves et pour lui —, des traits saillants et des distinctions pertinentes qui lui paraîtront caractériser les différents récits et choix qui seront présentés.

Il peut être intéressant ensuite d'approfondir ce premier recueil de connaissances et de représentations en invitant les élèves à répondre par écrit à un petit questionnaire libellé comme suit : (a) Quelles sensations et quelles impressions associez-vous spontanément au mot « comique » ? (b) Qu'est-ce qui vous fait rire ? Quels phénomènes, quels auteurs, quels personnages et quelles œuvres (écrites, orales, iconiques ou audiovisuelles) ? (c) Quelle définition donneriez-vous spontanément du mot « comique » ? (d) Quelle place le comique occupe-t-il dans vos lectures et dans vos loisirs ? Dix minutes et une quinzaine de lignes suffiraient à fournir des réponses qui auront l'avantage de mobiliser tous les élèves et d'être ensuite aisément exploitables par l'enseignant. Celui-ci pourrait en effet les synthétiser ensuite sur une feuille qu'il reproduirait pour chaque élève afin de susciter une réflexion collective sur la manière dont chacun perçoit, définit et pratique déjà le comique.

Au terme de cette première étape — qui ne devrait pas excéder une ou deux séances de cours —, on aura sans doute déjà pu relever une certaine diversité des manifestations et des causes du rire, depuis le rire franc et cathartique jusqu'au rire jaune ou amer en passant par le rire moqueur, le rire de soulagement, etc. On aura pu aussi, sans doute, répertorier déjà certains traits associés par les élèves au phénomène comique. Mais l'objectif premier de ces démarches n'est pas d'entamer une analyse ; il est de faire émerger l'existant et de le valoriser de manière à créer un climat favorable à la motivation du groupe. Il est aussi de permettre à l'enseignant de déterminer l'écart qui existe entre les supports et phénomènes comiques (textes, auteurs, genres) qui paraissent familiers aux élèves³³ et ceux qui leur paraissent étrangers. Sur cette base, il sera plus aisé de choisir pour la suite du travail des textes et des démarches qui doseront le « déjà connu » et le « pas encore maîtrisé » et s'inscriront ainsi dans la « zone de développement proche »³⁴ des élèves.

2. Gouter le phénomène comique

Le deuxième acte d'une séquence consacrée au comique devrait consister, pensons-nous, à faire expérimenter par la classe différentes expressions du phénomène comique. Pour ce faire, après avoir mis les élèves en situation de réception optimale en

31. Pour faciliter la prise de parole par le plus grand nombre, nous suggérons de demander aux élèves de préparer cette histoire pour la séance suivante.

32. Pour des raisons évidentes, on demandera néanmoins aux élèves d'écarter les blagues à caractère sexuel ou scatologique. Nous proposons cette démarche « apéritive » à la suite d'A. Petitjean (« Les histoires drôles (« Je n'aime pas les raconter parce que... ») », in *Pratiques*, 30, 1981), mais nous réservons à une étape ultérieure l'analyse des procédés à l'œuvre dans les histoires drôles relatées par les élèves.

33. ... ou du moins à la plupart d'entre eux, car il est inévitable que, dans de nombreuses classes, les effets du rire seront inégalement répartis. Le rôle de l'enseignant ne sera évidemment pas d'ignorer ces disparités, mais bien plutôt de permettre à chacun d'acquiescer les codes qui rendent le rire possible. Une attention privilégiée sera donc ici réservée aux élèves qui sont le moins en connivence *a priori* avec la culture commune des rieurs.

34. Ce concept, devenu fondamental dans les sciences de l'éducation contemporaines, a été développé par L.-S. Vygotsky dans *Pensée et langage*, trad. fr. de François Sève, Paris, Les éditions sociales, 1985.

créant un climat rassurant et valorisant, le professeur leur donnera à lire, à entendre et à voir, un échantillon de discours relevant du genre comique. Pour que l'expérience ait une portée emblématique, nous suggérons de retenir six exemples très différents mais dont l'effet comique paraît à peu près garanti : « Le règne animal » de Desproges (spécimen d'humour cynique, jouant sur la mauvaise foi, dont on fera écouter la version lue par Desproges³⁵), la bédé « Coup de téléphone » de Franquin (spécimen d'humour visuel, jouant sur le caractère doublement caricatural de la scène et du dessin), la chanson « Méli-mélodie » de Bobby Lapointe (exemple de fantaisie verbale où les délices du son allitéré camouflent un sens littéral joyeusement coquin³⁶), le poème de l'Oulipo « El desecativo » (cas d'humour parodique dont l'efficacité suppose la connaissance d'un référent culturel — ici, un poème de Nerval), le sketch de Sol « L'adversité » (modèle de discours faussement naïf accumulant les maladroites feintes) et la version audiovisuelle d'un sketch au choix — par exemple le sketch d'Anne Roumanoff « La charcutière » qui tourne en dérision certains stéréotypes du discours des commerçants en recourant au « grand jeu » du comique visuel (mimiques, postures, accents...).

Le plus important sera ici de permettre à l'ensemble du groupe de simplement *gouter* diverses formes de comique, et de donner ainsi le *ton* de la séquence. C'est pourquoi on veillera à soigner tout particulièrement l'expressivité des lectures ; un texte comique mal lu, c'est comme un clair de lune sans Maubeuge...

3. S'interroger sur les formes et les causes du rire

Après ce bon moment de dégustation gratuite, on pourra passer à une première exploitation du corpus qu'on viendra de découvrir — en ce compris les blagues racontées par les élèves. Nous proposons ici à l'enseignant de commencer simplement par demander aux élèves de *classer*, chacun pour soi, les textes en fonction de leurs *préférences*, en justifiant rapidement leur choix.

Sans doute pourra-t-on constater d'emblée une certaine diversité dans les appréciations : des textes comme celui de Desproges ou de l'Oulipo ont toutes les chances d'être jugés comiques par les uns et taxés de compliqués, voire de sibyllins par les autres ; certains élèves diront peut-être qu'aucun de ces textes ne les fait réellement rire parce que le contexte (scolaire) se prête mal à la perception de leurs attraits. Ce sera l'occasion de souligner la première *tension fondamentale* propre au phénomène comique que nous avons décrite au début du présent chapitre : si le rire est un phénomène commun à tous les hommes, ses causes (le risible, le comique) sont éminemment variables et subjectives, car elles dépendent à la fois du *contexte* (du lieu, du moment, de la circonstance, de l'ambiance) de l'énonciation et du *point de vue* (des connaissances, des valeurs et de l'humeur) du récepteur.

Une *seconde* distinction pourra cependant être faite aussitôt entre les phénomènes dont l'effet comique paraît particulièrement *éphémère* parce que lié à certaines circonstances particulières (fêtes, virées...) ou à certaines catégories de récepteurs (ceux qui connaissent le code), et les phénomènes qui paraissent susciter un rire plus *durable* parce qu'ils exploitent des filons plus intemporels et interculturels, comme la satire des monomaniaques, des hypocrites et des naïfs dans les fabliaux, les romans de Rabelais ou les pièces de Molière. C'est ainsi que le texte de l'Oulipo ne fera sans doute (sou)rire

35. Cf. le double CD ou la cassette audio *Chroniques de la haine ordinaire* (réf. : EPC-478076-2/4).

36. Cf. le double CD *Bobby Lapointe. L'intégrale* (réf. : Philips-558285-2).

que ceux qui connaissent au préalable le sonnet de Nerval qu'il parodie et que le texte de Desproges ne fera pas rire spontanément tout le monde (en raison de son caractère caustique), alors que la BD et la chanson amuseront plus au premier abord parce qu'elles exploitent directement des sensations *physiques* (le plaisir de voir des dessins caricaturaux pour Franquin, le plaisir d'entendre une succession d'allitérations insolites pour Lapointe).

4. Relever les conditions, les plaisirs, les économies et les contraires du comique

En se référant aux cas relevés par Bechtel et Carrière dans leur *Dictionnaire de la bêtise* (cf. à la p. 12 de notre anthologie les citations sur Hitler), les élèves pourront ensuite opposer le comique *volontaire* au comique *involontaire*, puis s'attacher à relever les *conditions d'efficacité* du comique volontaire. Ils compareront pour ce faire les textes déjà observés à des textes qui ont donné lieu à des *malentendus* ou à des *fiascos* célèbres, comme le sketch de Guy Bedos « Vacances à Marrakech »³⁷, l'émission de Patrick Sébastien « Osons »³⁸ ou encore le sketch où Patrick Timsit a paru se moquer des trisomiques³⁹ : alors que tous ces textes sont conçus pour faire rire, pourquoi certains d'entre eux tombent-ils parfois à plat ? Que faut-il pour qu'ils atteignent leur cible ?

Au départ des exemples retenus, il devrait être assez aisé de constater que, le plus souvent, l'efficacité du comique suppose à la fois l'absence de conséquences sérieuses, la reconnaissance par le récepteur des intentions comiques (la saisie du clin d'œil) et l'acceptation desdites intentions, mais qu'elle dépend aussi de la réputation de l'énonciateur et des circonstances (le lieu, le moment, l'ambiance) et, que malgré cela, des malentendus sont toujours possibles dans la mesure où les réactions de l'ensemble du public ne sont jamais totalement prévisibles.

On pourra demander ensuite aux élèves d'essayer d'identifier les différentes sortes de *plaisir* qu'ils ressentent à la lecture ou à l'audition des cinq textes retenus. L'enseignant les aidera ici à distinguer le plaisir du *jeu* (les déformations de Sol et les allitérations de Lapointe), de l'*anarchie* (la composition en partie aléatoire du poème de l'Oulipo), de l'*élucidation* (la saisie du sens, a priori nébuleux, du texte de Lapointe), de la *complicité* (la fausse naïveté de Sol et le clin d'œil de l'Oulipo aux lecteurs de Nerval), de la *transgression* (la mauvaise foi de Desproges, la parodie de l'Oulipo) et de la *sensualité* (la jouissance visuelle suscitée par l'expressivité caricaturale des personnages de Franquin).

37. Dans ce sketch du début des années 70, Bedos et Sophie Daumier incarnaient deux racistes qui se plaignaient de leurs vacances au Maroc. Certains spectateurs ont cru que, ce faisant, ils assumaient les propos odieux de leurs personnages (cf. l'évocation de ce malentendu dans l'*Anti-manuel de français* de Duneton et Pagliano, Paris, Seuil, 1978, pp. 28-32).

38. ... émission du début des années 90 dans laquelle l'humoriste et ses comparses imitaient le comportement et les plaisanteries racistes de l'extrême-droite, mais en laissant planer une équivoque qui déclencha une levée de boucliers de presque toute la presse et aboutit à la suppression rapide de l'émission.

39. Dans ce sketch de 1992, Timsit incarnait un médecin odieux, qui disait notamment : « J'ai récupéré les poumons d'un mongolien ; ça sert à ça les mongoliens... Ça sert de prototype. On peut récupérer les pièces... car chez les mongoliens, c'est comme dans la crevette rose, tout est bon, sauf la tête. » En janvier 1999, ces propos ont fait l'objet d'une plainte en justice de la part du père d'un enfant trisomique qui reprochait à l'humoriste de faire rire aux dépens des plus faibles. Le conflit a finalement été réglé à l'amiable après que Timsit a présenté ses excuses aux plaignants.

Le même corpus permettra de distinguer différentes *économies de manifestation* du comique dans les textes : le comique de chute (ou explosif) des histoires drôles pourra ainsi être opposé au comique omniprésent (ou implosif) de la chanson de Lapointe ou du poème de l'Oulipo, le comique éparé d'un Sol pourra être opposé au comique de digression d'un Desproges, et le comique de ton d'un Ajar pourra être opposé au comique brusque d'un Franquin.

Pour boucler cette première réflexion sur le phénomène comique, nous proposons d'inviter les élèves à citer des exemples de textes ou de productions qu'ils perçoivent comme *non comiques*, voire comme *contraires au comique*. Leurs réponses devraient permettre de souligner que le comique peut être opposé, d'une part, au sérieux ou à la gravité, et, d'autre part, aux valeurs du bon, du beau et du vrai : Desproges fait rire en exploitant de mauvais sentiments, l'Oulipo en déformant un chef-d'œuvre poétique, et Lapointe en mettant en place un univers de pure fantaisie.

Au terme de cette étape, les élèves disposeront donc d'une première « grille » d'analyse du phénomène comique. L'étape suivante consistera tout naturellement à réinvestir celle-ci dans une activité de production.

5. Expérimenter une première fois l'écriture comique

Pour permettre aux élèves de s'approprier personnellement les distinctions qui viendront d'être faites, le professeur les invitera à relater de manière comique en une trentaine de lignes un événement grave, par exemple : la rupture d'un vieux couple, ou bien la prise de pouvoir de l'extrême-droite en Europe. Leur texte rassemblera les trois caractéristiques suivantes : (a) le plaisir visé relèvera du jeu verbal (allitérations ou calembours) et/ou de la complicité (allusion à des connaissances partagées par le groupe), (b) le comique résidera principalement dans le ton et dans des digressions, (c) le récit transgressera à la fois les règles du beau (par ses outrances, ses caricatures) et celles de la vérité (par sa fantaisie, son irréalité). Pour achever d'ancrer ces notions chez les élèves, l'enseignant pourrait ensuite lire et commenter brièvement les textes qui auront le mieux respecté cette triple consigne.

6. Formuler des objectifs pour la suite de la séquence

Indispensables à nos yeux pour introduire une séquence sur le comique, les quatre ou cinq séances requises par les activités qui précèdent — ou tout au moins une partie d'entre elles — gagneraient à déboucher sur la *formulation d'objectifs de formation* clairs et motivants, articulés en partie sur les attentes explicites des élèves. En l'occurrence, quatre grands objectifs pourraient être énoncés avant de passer à une phase d'analyse et d'approfondissement : un objectif de *culture* — la connaissance de quelques grands textes, de quelques concepts majeurs et de quelques grandes approches du phénomène comique —, un objectif de *lecture* — la capacité d'interpréter les phénomènes comiques —, un objectif d'*écriture* — la capacité d'utiliser efficacement certains procédés d'écriture comique au sein d'un genre donné — et un objectif d'*oralité* — la capacité de dire un texte comique sur un ton *ad hoc*.

Une telle clarification des finalités de la séquence devrait contribuer à lui donner sens et valeur aux yeux des élèves et partant à les mobiliser au mieux pour la suite du travail.

II. CLASSER LES TEXTES COMIQUES

Comique ou comiques ?

Nous avons insisté sur la portée universelle du rire et le caractère absolu du comique, et pourtant les distinctions et les nomenclatures sont aussi anciennes que nombreuses à propos d'un phénomène qu'on a ainsi l'impression de mieux saisir en cataloguant ses manifestations. Avant de décrire quelques-uns des classements les mieux établis et les plus utiles, il convient de discuter le principe de ces distinctions.

- À l'instar de Jean Duvignaud qui estime qu'il faut « d'abord se dépouiller des distinctions arbitraires ou abstraites qui opposent le comique, l'humour, la dérision, le grotesque »⁴⁰, de nombreux philosophes, sociologues, pragmaticiens partent de l'hypothèse que le comique existe *en tant que tel*, et que l'ironie, l'humour anglais, la fantaisie verbale... n'en sont que des réalisations particulières ou des variétés secondaires. Dans cette perspective, il serait donc possible de dégager un dénominateur commun qui suffirait à lui seul à définir le comique et à déclencher les rires.
- Pour d'autres, le comique n'existe pas *en tant que tel*, le critère du rire n'intervenant qu'*a posteriori*. Le grotesque, l'humour, la satire... seraient alors des phénomènes distincts qui dépassent la dichotomie *comique/sérieux* et qui font éventuellement rire chacun pour des raisons différentes. C'est ce que suggèrent les nombreuses monographies exclusivement consacrées à la comédie, à l'ironie, aux jeux de mots... qui n'abordent le comique que de manière circonstancielle, comme s'il ne s'agissait que d'une *variante parmi d'autres* du phénomène concerné (ex. : ironie comique/polémique/socratique/romantique ; jeux verbaux comiques/assonances poétiques / formules incantatoires).

Ce débat sur la *comicité* du comique, qui rappelle celui que l'on a tenu naguère sur la *littérarité* de la littérature, risque de déboucher sur la même impasse. On ne s'entendra en effet jamais sur l'improbable invariant comique sur lequel fonder une et une seule définition, et pourtant chacun a l'intuition, confirmée dans la plupart des cas par le rire qu'elles déclenchent, que toutes ces formes participent...

- de la même pratique gratuite du langage,
- de la même attitude dégagée à l'égard du monde,
- de la même complicité avec le genre humain.

Nous ferons alors l'hypothèse que les classements que nous allons maintenant analyser ne devraient pas remettre en question ce *parti pris ludique* du comique en général.

Notons avant d'entrer plus avant dans les détails qu'il est rare qu'une œuvre comique (un vaudeville, une bande dessinée ou un roman) s'en tienne exclusivement à l'un ou l'autre type, espèce ou genre. Aussi est-il souvent malaisé de débrouiller les traits risibles quand ils sont combinés, enchevêtrés et confondus en fonction de l'inspiration foisonnante d'un auteur facétieux. Il n'empêche que cet exercice reste

40. *Le propre de l'homme*, op. cit., p. 13.

indispensable à la bonne compréhension de la mécanique du comique, sinon de celle du langage. Plusieurs méthodes, que l'on peut facilement appliquer en classe, se présentent pour en découvrir et décrire les rouages :

- La première méthode consiste...
 - soit à prendre une phrase, un geste, un dessin sérieux ou anodins et à se demander comment les modifier pour qu'ils deviennent risibles,
 - soit, au contraire, devant un exemple comique (un bon mot, une grimace, une caricature), à se demander comment le corriger pour neutraliser ses effets hilarants (comme le gaz du même nom).

Dans ces deux cas, les observations s'établissent en terme d'écart par rapport à ce qui est « normal », habituel, convenu, attendu.

- Une seconde méthode est d'essayer de transposer l'exemple comique...
 - soit dans un autre contexte (telle blague qui a fait rire ce matin mes copains en classe fera-t-elle rire mes parents ce soir à la maison ; telle comédie qui amusait les aristocrates parisiens au XVII^e siècle fait-elle encore rire les élèves de la fin du XX^e siècle ?),
 - soit dans un autre régime sémiotique (est-il possible d'expliquer tel dessin humoristique ou tel sketch télévisé à un ami qui ne les a pas vus ?),
 - soit tout simplement de le traduire dans une langue étrangère (« Comment vas-tu ? Pas mal, et toi le matelas ? » en anglais, et *Trois hommes dans un bateau* en français ?),

... pour voir s'il peut rester comique, et savoir ainsi de quoi précisément il dépend. Cette méthode permettra de décrire le comique en terme de **rappports**, rapports entre les personnes, les circonstances, les mots et les gestes, les mots et leurs significations, les mots entre eux.

- Une troisième méthode, la plus difficile, mais certainement la plus réaliste concernant un phénomène aussi complexe que le comique, est de dresser l'inventaire des facteurs qui ont concouru à son apparition, ou plus précisément qui ont participé à la réussite du projet comique. Cette analyse est menée en termes de **stratégies**, comme pour tout acte de langage.

En fonction des distinctions à opérer, nous adopterons tantôt une méthode, tantôt une autre, tout en privilégiant finalement la troisième qui devrait permettre d'envisager le comique sous tous ses aspects et de décrire les conditions de leurs interactions.

A. Les types de comique

Le premier classement que nous proposons est celui des types de comiques. Il est probablement le moins contestable dans la mesure où il repose sur des critères formels :

- d'une part sur la **nature du média** ou plus précisément le support du système sémiotique concerné par le comique : linguistique (jeu de mots, roman humoristique), plastique (image, caricature), scénique (situations, grimaces, déguisements, clowneries), musical (clichés mélodiques, vocaux, instrumentaux) ;
- d'autre part sur le **niveau d'articulation** du trait comique en rapport avec ce système, en principe :
 - soit le *comique formel* (portant sur le signifiant, ex. : la fantaisie verbale),
 - soit le *comique thématique* (portant sur la relation signifiant/signifié, ex. : le comique de caractère).

1. Le comique verbal

Dans le présent ouvrage, c'est principalement au travers du langage que nous apprécierons les autres types de comique. D'où l'importance du partage que Bergson a certainement le plus clairement établi entre

- le « comique que le langage exprime »
- et le « comique que le langage crée ».

Cette distinction correspond en partie à celle de Freud entre l'« esprit de la pensée » et l'« esprit des mots ». Si le second est généralement intraduisible dans une autre langue, dit Bergson, c'est qu'« il doit ce qu'il est à la structure de la phrase ou au choix des mots ». Le critère de *traductibilité* semble incontestable, mais on sait par ailleurs que ces deux comiques sont étroitement liés, parfois indissociables, la saveur d'une anecdote dépendant autant des faits relatés que de la manière de les relater. Il n'empêche qu'on peut postuler l'existence d'une stylistique, d'une rhétorique ou, plus simplement, d'une écriture comiques auxquelles des traités entiers ont été effectivement consacrés. En fait, on a accordé plus d'attention au comique verbal qu'aux autres types de comiques dans la mesure où on a l'impression qu'il est plus facile d'y repérer le trait spécifique à l'origine du rire et que l'on pourrait ensuite extrapoler aux autres types de comiques. Nous verrons quelles sont les limites d'une telle démarche.

a. La fantaisie verbale

Quand le comique ne porte que sur le signifiant, les sonorités principalement⁴¹, on parle généralement de **fantaisie verbale**. Robert Garapon, qui en a retracé l'histoire du Moyen Âge jusqu'à Molière, la définit comme un « jeu [avec le matériel du langage] libéré du souci de la signification et placé sous le signe de la gratuité » où « l'on détourne

41. Les jeux pictogrammes, calligrammes, poésies dadaïstes peuvent aussi être sinon risibles, au moins amusants.

le langage de sa fin normale de communication ». Garapon compte dans la fantaisie verbale le jargon, les propos sans suite, les répétitions, les énumérations, comme ils apparaissent dans les fatrasies, les coq-à-l'âne, les galimatias, mais il exclut les autres jeux de mots où la signification intervient. D'après lui, le succès de la fantaisie verbale pendant cette période est à mettre en rapport avec l'état d'instabilité de la langue française avant qu'elle ne soit fixée au XVII^e siècle. D'après Freud, cette forme anodine de comique est également liée à l'histoire de chacun d'entre nous : elle rend en effet à l'adulte le plaisir du babil infantin (cf. supra). En ce sens, la fantaisie verbale reste d'actualité comme le montre ce sketch fort célèbre de Raymond Devos :

Pour peu que l'oie appartienne à Louis :

« — L'ouïe de l'oie de Louis a ouï.

— Ah oui ? Et qu'a ouï l'ouïe de l'oie de Louis ?

— Elle a ouï ce que toute oie oit...

— Et qu'oit toute oie ?

— Toute oie oit, quand mon chien aboie le soir au fond des bois, toute oit "ouah ! ouah !" »⁴²

(Dans notre anthologie, voir aussi les textes de Tardieu, p. 38, et Tzara, p. 39.)

b. Les jeux de mots

Le comique qui joue à la fois sur le signifiant et le signifié du langage (Guiraud propose pour la circonstance les néologismes « ludant » et « ludé ») offre évidemment plus de possibilités, si ce n'est celle — rappelons le critère canonique — de la traduction dans une langue étrangère. Les inventaires plus ou moins raisonnés de **jeux de mots** sont quasiment aussi nombreux que ceux concernant les figures poétiques avec lesquelles les jeux de mots ont, nous l'avons déjà signalé, une bien embarrassante parenté. Plutôt que de reproduire et de comparer ces nomenclatures, contentons-nous de ces quelques jeux de mots classiques :

- **à-peu-près** : adjonction, suppression, modification d'une ou deux lettres (ou phonèmes)
ex. : « Marie en Toilette » (pour « Marie-Antoinette »), « sévices d'ordre » (pour « service d'ordre »), « l'émasculée contraception » (pour « l'immaculée conception »)
- **contrepèterie** : permutation de lettres ou de mots
ex. : « Une pincée de nichons » (pour « une nichée de pinçons »), « mourir c'est partir un peu » (pour « partir c'est mourir un peu »)
- **mot valise** : télescopage de deux mots
ex. : le célèbre « millionnaire » de Freud, « l'alcoolade » (Queneau), « ridiculiser » (Rostand)
- **calembour** : équivoque phonétique ou lexicale
ex. : « la mère [enceinte] rit de son arrondissement » (« La mairie de son arrondissement ») ; « Et je laissai tomber la conversation. Elle la ramassa immédiatement en me demandant... » (Allais)

42. À plus d'un titre, Olivier Orban, 1989, pp. 62-63.

On observera que chacun de ces procédés comiques pourrait être assimilé à une faute, à un lapsus, à un accident de langage, en particulier chez les enfants qui commettent sans arrêt des jeux de mots (un exemple classique : « un cou de girafe » pour « un clou de girofle »). D'où la remarque de Bergson qui s'efforce de différencier le jeu de mots de la figure poétique : « le jeu de mots nous fait plutôt penser à un laisser-aller... à une distraction du langage » (*Le rire*, p. 92). Finalement, n'importe quelle erreur de langage ou maladresse de style peut prêter à rire ; Jean-Charles s'est fait une spécialité d'en dresser des florilèges, notamment en dépouillant les copies d'élèves ou le courrier des assureurs :

« Je vous ai envoyé la machine à laver par le représentant qui ne marche pas comme il faut » (dans notre anthologie, cf. Jean-Charles, p. 27, et Sttella, p. 38).

c. La subversion langagière

Ce dernier exemple permet d'embrayer sur la **subversion langagière** qui, sans être attachée directement aux vocables, joue sur les schèmes ou les mécanismes discursifs, argumentatifs et logiques de la langue en général, et qui pour cela est traduisible d'une langue à l'autre. Par l'absurde, le contre-pied ou la surenchère, ce comique nous fait prendre conscience des principes mais aussi de la précarité du fonctionnement « normal » du langage. L. Olbrechts-Tyteca⁴³ consacre à ce comique un ouvrage présenté point par point tel un anti-manuel de rhétorique ; C. Kerbrat-Orecchioni se sert aussi de contre-exemples comiques pour illustrer ses analyses théoriques, notamment celles sur l'implicite. Cette conception *a contrario* du comique ne donne qu'un éclairage partiel et partiel du comique qui ne se contente pas d'être illogique, mais qui développe sa logique propre. Il n'empêche qu'il peut effectivement servir à la compréhension du discours sérieux ; en tout état de cause, le comique a une vocation didactique.

Voici quelques exemples caractéristiques qui mettent chacun au jour une règle de langage en même temps qu'ils la tournent en dérision.

« L'amour, c'est ne faire qu'un ! Oui, mais lequel ? »

« — Je t'aime, Sacha. Et toi ?

— Moi aussi, je m'aime » (Guitry)

« Une manière de vieille servante, vilaine, mais extraordinairement mal-propre » (Allais)

« Une logicienne vient d'accoucher. Son mari lui téléphone à la maternité : — C'est une fille ou un garçon ? — Oui ! »

« — Pourquoi es-tu toujours devant la télé ?

— Il n'y a pas grand-chose à voir derrière. »

43. Cf. L. Olbrechts-Tyteca, *Le comique du discours*, Bruxelles, Éd. de l'ULB, 1974.

« — Pourquoi n'arrêtes-tu pas de fumer pour moi ?
— Qu'est-ce qui te fait croire que je fume pour toi ? »

« — Vous ne m'avez pas entendu cogner contre le mur la nuit dernière ???
— Oh, rassurez-vous, vous ne m'avez pas dérangé du tout. J'avais moi-même invité quelques amis pour une petite sauterie. »

d. Le comique dramatique

En plus de la fantaisie verbale dont il a été question plus haut, le théâtre recourt à un autre type de comique verbal que l'on pourrait appeler **comique dramatique** au risque de paraître paradoxal. En relation étroite avec la mise en scène, les gestes, les mimiques, ce comique repose sur les répliques qu'échangent les personnages entre eux, sachant que le destinataire réel est le public qu'ils font semblant d'ignorer, à moins qu'ils ne lui adressent directement la parole au mépris de la vraisemblance. Le rythme des enchaînements, les interruptions, les apostrophes, les apartés, les altercations, les conversations « surprises », les monologues, les malentendus et autres accidents de langage (de diction ou de compréhension)... tous ces procédés décrits par P. Larthomas dans son traité sur *Le langage dramatique*⁴⁴ ont toujours déclenché les rires dans les comédies, même si plusieurs d'entre eux peuvent également susciter l'émotion dans d'autres scènes. Il n'en reste pas moins que la comédie a la propriété sinon la vocation de libérer le discours — en tant qu'objet linguistique et en tant qu'interaction verbale — et de le mettre ainsi « en spectacle », pour reprendre le titre de l'ouvrage de M. Issacharoff⁴⁵ (cf. dans notre anthologie les textes d'Ionesco, p. 26 et de Jarry, p. 27).

e. Le style comique

Quant à un langage, à une écriture, ou à un **style comiques**, on n'a cessé de s'interroger sur les procédés rhétoriques qui auraient la particularité de faire rire. On a ainsi dressé de nombreux inventaires de figures relevées dans les grands textes comiques, du *Roman de Renard* jusqu'aux romans de Frédéric Dard, en passant par les œuvres de Molière, de Voltaire et d'Alphonse Allais. On s'est efforcé de démontrer les histoires drôles pour mettre au jour leurs différents mécanismes effectivement fort variés et comprendre le déclenchement parfois fort ingénieux de leur chute. La parodie a aussi retenu longtemps l'attention des *comicologues* qui ont cru y voir le principe du comique en général. On s'est plus particulièrement attaché ces derniers temps à décrypter l'ironie qui est d'autant mieux réussie qu'elle est discrète, au point de confondre l'observateur. Toutes ces recherches ont été fort instructives concernant le fonctionnement du langage et des discours en général, ainsi que leur utilisation, mais peu ont réellement permis d'isoler les traits linguistiques, rhétoriques, narratifs spécifiques au comique.

44. *Le langage dramatique*, Paris, Colin, 1972.

45. *Le spectacle du langage*, Paris, Corti, 1985.

En fait, trois points de vue peuvent être adoptés pour la compréhension du langage comique.

1. Premièrement, on peut se demander comme Noguez⁴⁶ si le comique dans son ensemble ne constitue pas une figure de rhétorique à lui seul ; mais c'est donner à notre avis un sens trop large au trope et trop étroit au comique. Par ailleurs, l'hypothèse que le comique existe en tant que tel reste à démontrer.
2. C'est la deuxième approche qui a eu le plus de succès : elle consiste à repérer le ou les procédés particuliers qui ont la propriété de faire rire. Pour nous en tenir aux contemporains, Freud, Bergson, Bakhtine, Koestler, Cohen tombent plus ou moins d'accord sur une série de phénomènes (en en privilégiant l'un ou l'autre, selon les cas) que l'on peut résumer par les trois suivants :

- la répétition,
- l'inversion,
- et surtout l'incongruité (ou interférence des séries, ou bisociation, ou concomitance d'éléments incompatibles).

On peut effectivement décrire ces traits, sous différentes formes et modalités, dans la plupart des variétés de comique, et dans la plupart des textes comiques, quels que soient leur genre et leur longueur. Le problème est que l'on retrouve les mêmes procédés ou dispositifs dans d'autres contextes où ils suscitent tantôt la conviction, tantôt l'émotion, tantôt l'admiration, etc., mais pas le rire. Todorov lui-même avait remarqué que la concomitance d'éléments incompatibles — le principe de base selon de nombreuses théories sur le comique — est en fait une « structure commune à tout symbolisme linguistique. »⁴⁷

3. Il apparaît donc que la structure du procédé langagier ne permet pas à elle seule de distinguer le comique verbal d'autres pratiques langagières, sérieuses celles-là, comme le discours didactique, scientifique, politique, littéraire, etc. Il n'empêche qu'il existe des figures privilégiées qui permettent de mieux rendre compte du comique, ou du moins de ses orientations, et ainsi d'en formaliser la typologie. C'est en faveur de cette troisième approche que nous plaçons. Il est possible, sur la base des quatre opérations rhétoriques fondamentales⁴⁸ d'esquisser ce tableau général des grands procédés comiques, tout en retenant qu'ils sont aussi utilisés à de tout autres fins :

- L'hyperbole : le burlesque (répétition, redondance, exagération)
- La litote : l'humour (ellipse, condensation...)
- L'ironie : l'ironie (euphémisme, antiphrase, pseudo-simulation)
- L'inversion : l'absurde (chiasme, paradoxe, paralogisme)

46. D. Noguez, « Structure du langage comique », in *Revue d'esthétique*, Paris, PUF, t. 22, fasc. 1, 1969, pp. 37-54.

47. *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 283.

48. Cf. Groupe µ, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970. Très proche de cette perspective, Louis Timbal-Duclaux distingue lui aussi « Quatre mécanismes du comique », qu'il nomme l'exagération, la diminution, la substitution et l'inversion (*Ecrire aujourd'hui*, 39, 1997, pp. 19-28).

Rappelons encore que le rire dépend en dernier ressort de la conjonction de ces procédés rhétoriques et des contenus thématiques qu'ils véhiculent, ainsi que de conditions pragmatiques favorables. Le travail d'analyse reste donc à faire devant chaque exemple de comique verbal, et à refaire quand on passe d'une langue à l'autre puisque la « verve comique » est étroitement liée au génie de chacune d'entre elles.

2. Le comique d'idées

Dans son analyse de l'esprit, Freud distingue sa *technique* de sa *tendance*, pour avouer cependant ne pas savoir quelle part du plaisir revient à l'une ou à l'autre. C'est le premier problème que pose le comique que le langage exprime, nous l'avons déjà noté, à savoir que, même s'il est plus facilement traduisible, il reste étroitement associé à son expression. Le second problème est que le comique ne se signale guère plus par des traits de contenu spécifiques (contrairement à d'autres genres caractéristiques comme le western, la science-fiction, l'érotisme) que par des procédés particuliers. Tout peut faire rire, à condition que les protagonistes et les circonstances y soient favorables.

Freud reconnaît pourtant deux *tendances* fondamentales qui correspondent à des thématiques universelles du comique : d'une part l'obscénité (« l'esprit qui déshabille ») et d'autre part l'agressivité (« l'esprit qui attaque ou défend »). Dans les deux cas, l'humour sert d'exutoire et le rire qu'il déclenche provient de l'économie consacrée généralement à une inhibition, celle qui nous empêche de frapper ou de violer (verbalement en tout cas) à la première occasion. Bakhtine insiste sur le dévouement subversif mais inoffensif que permet le rire carnavalesque en mettant en valeur par la soulographie, la pornographie, la scatologie ce qui est autrement considéré comme « bas » (au propre comme au figuré). D'autres formes de comique reposent sur ces mêmes thématiques, mais tirent au contraire leurs effets de la subtilité de l'allusion scabreuse ou méchante (ou des deux à la fois, comme c'est le cas dans l'exemple suivant), ce qui renforce la complicité entre les personnes qui l'ont comprise.

« Cette jeune femme me fait penser à Dreyfus. Il n'y a personne à l'armée pour croire en son innocence. »

D'une manière plus générale, les tableaux classiques où l'on représentait logiquement les genres selon leur sujet et leur style désignent les genres comiques par la *vulgarité* de l'un et de l'autre. Cette conception est liée aux théories qui tiennent le risible pour « un défaut ou une laideur » (Aristote) et expliquent le comique par le sentiment de supériorité que procure la dégradation d'un objet ou surtout d'une personne estimables (Bain). C'est le ressort de la comédie, de la satire, de la caricature. Nous verrons plus loin que le « rire avec » va de pair avec le « rire de » pour constituer une partie à trois personnages, ce qui n'empêche pas — au contraire ! — de pouvoir rire de quelqu'un que l'on respecte (à commencer de soi-même). Il s'agit surtout de relativiser momentanément l'importance que l'on donne d'habitude à telle chose ou à telle personne, ce qui est encore plus efficace s'ils s'y prêtent apparemment peu. C'est pour cette raison que les thèmes de la guerre, de la tyrannie, de la misère, de la maladie, de la mort, et même de la déception amoureuse stimulent plutôt qu'ils ne découragent les plaisanteries qui permettent ainsi de soulager du poids de ces fatalités qui ne laissent précisément pas d'autres alternatives que d'en rire.

Enfin, le contenu du comique est surtout l'occasion d'une connivence entre les rieurs qui se réjouissent de pouvoir partager la même culture, qu'elle soit universelle ou limitée au cercle de quelques initiés. La préférence va généralement au comique qui nous touche au plus près, qui concerne notre environnement quotidien, les sujets les plus actuels, nos évidences logiques, morales, culturelles, surtout si c'est pour y introduire un grain de sel et ainsi rendre étrange ce qui nous est le plus familier (y compris notre langue maternelle). D'où le plaisir que nous avons à (voir) manipuler jusqu'au paradoxe les stéréotypes les plus éculés, d'autant que ces jongleries produisent parfois des effets poétiques qui n'avaient pas échappé aux Surréalistes. Voici quelques exemples⁴⁹ :

- mise en cause d'une évidence morale :
« De toutes les perversions sexuelles, la chasteté est la plus dangereuse. »
- mise en cause de la connaissance de la réalité physique :
« Du raisin ? Non merci, je n'ai pas l'habitude de prendre mon vin en pilules. »
- mise en cause d'un lieu commun :
« Je l'ai revu l'autre jour. Il avait tellement changé qu'il ne m'a pas reconnu. » (T. Bernard)
- mise en cause d'une séquence narrative :
« Je portais une balle de revolver dans ma poche. Quelqu'un m'a lancé une bible. La balle m'a sauvé la vie. » (W. Allen)
- mise en cause d'un stéréotype argumentatif :
« Évitez l'assassinat, il conduit au vol et ce dernier est presque toujours le chemin de la dissimulation. » (A. Allais)

Notons pour terminer qu'il existe encore d'autres stéréotypes plus spécialisés, des personnages ou des situations sans cesse repris d'une histoire drôle, d'un vaudeville, d'une bande dessinée à l'autre (l'Écossais avare, le Belge avec ses frites, le fou pas si fou, le naufragé sur son île, le mari cocu, la conductrice maladroite, etc.), qui servent en quelque sorte de signal au comique et auxquels on associe directement un scénario ou un humour convenus. Même si ces stéréotypes sont interchangeables et partant universels (selon le pays ou la région, le rôle du personnage stupide peut être tenu par un Flamand, un Wallon, un Bruxellois, un Alsacien, un Breton, un Parisien...), ils permettent de dresser une carte géographique, socioculturelle et idéologique du comique sur la base des antipathies, des mépris, des obsessions, des angoisses qu'ils révèlent.

3. Le comique de situation

Dans la vie réelle, il suffit de rencontrer par hasard plusieurs fois consécutivement dans la rue le même ami qu'on n'avait pourtant plus vu depuis longtemps, pour trouver cela cocasse. On a alors effectivement l'impression que ces rencontres sont arrangées, qu'on est les jouets d'une mise en scène, comme des personnages de théâtre. Ces

49. Cf. L. Olbrechts-Tyteca, *Le comique du discours*, Bruxelles, Éd. de l'ULB, 1974 ; M.-J. Reichler-Béguelin, « Pour une rhétorique des contenus implicites : l'exemple des mots d'esprit », in *Études de Lettres*, Université de Lausanne, janvier-mars 1987, pp. 7-23.

accidents sont pourtant statistiquement inévitables, comme les double-sens à l'origine des calembours. On parle d'ailleurs du « comique de la vie » ou de l'« ironie du sort », bien que le comique (ou le tragique) dépende uniquement de celui qui interprète ces concours de circonstances.

Le comique de situation est celui auquel convient le mieux la théorie de Bergson qui explique le comique comme « tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique » (p. 53). C'est certainement la comédie qui a inspiré à Bergson ses réflexions sur le rire avant qu'il ne les applique ensuite au comique de mots et de caractère. Les trois grands principes déjà cités plus haut trouvent en tout cas toute leur mesure sur la scène de théâtre :

- La répétition de situations dans la comédie ressemble à une loi du genre, à tel point qu'elle tient souvent lieu d'argument une fois le cadre posé. Le spectateur hilare vient moins au spectacle pour être intrigué ou surpris que pour voir ses prévisions faciles confirmées de scène en scène pourvu qu'une victime non moins facile en fasse les frais. On épargnerait ainsi l'énergie psychique que nous dépensons dans la vie réelle à craindre ou à espérer l'avenir. Ces répétitions sont parfois moins évidentes, lorsqu'elles ont lieu sur un autre registre, avec de subtiles variantes.
- Le principe d'inversion de situations, autrement dit « l'arroseur arrosé », n'est pas moins courant. Quels que soient les rôles mis en scène par couples — persécuteur/victime, intrigant/naïf, maître/serviteur, passionné/indifférent... — la comédie peut les inverser à tout instant, peut-être pour rétablir une sorte de justice naturelle qui rassure le public amusé et le soulage ainsi de l'énergie que lui coutent la rancune ou la jalousie refoulées.
- L'interférence de séries trouve sa meilleure illustration dans le *quiproquo* sur lequel repose une grande partie des vaudevilles. Deux ou plusieurs personnages, situations ou registres se confondent dans une intrigue qui déraile pour le plus grand plaisir du public qui est parfois le seul à connaître les tenants et aboutissants de la méprise alors que les personnages ne (se) doutent de rien, ou ne voient qu'une partie de la réalité.

À partir de ces grands principes, Bergson décrit des mécanismes typiques qui servent de ressort à de nombreuses comédies et à pas moins de romans comiques :

1. *Le diable à ressort* : situation dans laquelle se mettent un ou plusieurs personnages qui s'obstinent à garder le même comportement quelles que soient les circonstances ou les conséquences.
2. *Le pantin à ficelles* : situation d'un personnage complètement assujéti aux autres ou aux circonstances alors qu'il croit ou qu'il donne l'impression de rester libre dans ses paroles et ses actes.
3. *La boule de neige* : situations qui se greffent les unes aux autres en cascade pour finalement devenir inextricables et qui embarrassent chaque fois davantage les personnages.

Cette analyse du comique de situation serait tout à fait convaincante si on ne trouvait les mêmes situations stéréotypées dans la tragédie ou le drame : combien de quiproquos et d'imbroglios chez Sophocle, Racine, Corneille, Shakespeare, Hugo... tournent-ils au drame ? Aussi aurait-on tendance à donner raison au psychocritique Charles Mauron qui émet l'hypothèse d'un fond commun de mythes angoissants qu'on peut exprimer

- sur le mode tragique quand son exploitation va dans le sens de la culpabilisation,
- ou sur le mode comique quand c'est pour en triompher qu'on les met en scène.

Il est également possible de dégager des pièces de Beaumarchais, de Molière, d'Anouilh, pour ne citer qu'eux, les mêmes schémas que ceux sur lesquels reposent les grands mythes tragiques, mais renversés de manière fantaisiste :

1. Le mythe d'Œdipe : le père en conflit avec son fils à propos de la même femme. Ex. : *Le Barbier de Séville*.
2. Le mythe de Prométhée : le fils ose défier son père, lui vole ce qu'il a de plus cher. Ex. : *L'avare*.
3. Le mythe d'Oreste : le fils venge son père en tuant sa mère. Cf. tous les personnages de viragos et de marâtres, jalouses, pernicieuses, castratrices, mais finalement punies par le ridicule (qui peut tuer, au moins symboliquement). Ex. : *Le voyageur sans bagages* d'Anouilh.

Ces comparaisons prouvent une nouvelle fois que s'il y a effectivement des situations ou des procédés (narratifs, scéniques, langagiers) — ainsi que des thématiques — qui semblent privilégiés par le comique, leurs effets restent tributaires des intentions et des conditions dans lesquelles ils sont exploités. Pour reprendre l'exemple, par lequel nous avons commencé, de la rencontre fortuite et répétée de la même personne, on peut imaginer un contexte autre (un film d'horreur) où elle ferait plutôt frémir que rire.

Enfin, il ne faut certainement pas sous-estimer le gag, mis à l'honneur par le cinéma burlesque américain (Charlie Chaplin, Buster Keaton, Laurel et Hardy, les Marx Brothers, Jerry Lewis) mais aussi français (Jacques Tati, Louis de Funès, Darry Cowl), qui représente une forme plus condensée, élémentaire, voire fondamentale de comique de situation et qui relève de la clownerie, ceci dit sans déprécier l'habileté de la mise en scène ni le brio de ces fantaisistes de l'écran, du music-hall ou du cirque dont les niaiseries, les maladresses, les extravagances propres au genre réclament en fait une grande virtuosité. Ces spectacles qui associent étroitement une situation cocasse aux grimaces, aux travestissements, aux mimes (que nous n'approfondirons pas ici), éventuellement à la fantaisie verbale, donnent un comique de portée quasi universelle qui renvoie non seulement aux origines historiques du théâtre mais aussi à l'imaginaire enfantin commun à chacun d'entre nous. Comme une marionnette, le clown fait rire — d'après Bergson — parce que ses gestes ressemblent à de simples mouvements mécaniques, avec leurs automatismes, leurs raideurs, leurs absurdités. La bande dessinée a rendu célèbres des héros qui répondent aux mêmes caractéristiques (les Pieds Nickelés, les Dupond-Dupont, Gaston Lagaffe), la mise en page et la caricature prenant en charge le geste et le mouvement qui manquent au neuvième art (cf. dans notre anthologie les textes de Jerome K. Jerome, p. 28, et de Scarron, p. 34).

4. Le comique de caractère ou de mœurs

En fait, une situation est surtout comique grâce au personnage ingénieux qui la prépare et/ou au personnage ingénu qui en est la victime. On pourrait soutenir que l'action d'un film, d'un roman, d'une bande dessinée comiques ne sert finalement qu'à illustrer la personnalité cocasse d'un (anti-)héros généralement habité par une obsession qui l'aveugle et qui subordonne ses éventuels autres traits de caractère au point d'en faire un automate, pour parler de nouveau comme Bergson. Contrairement au personnage tragique qui suscite la sympathie, la compassion, la révolte, le personnage classique de la comédie n'émeut guère dans la mesure où il ne manifeste pas d'individualité propre, mais où il incarne un défaut : Harpagon n'est pas seulement avare ni un avare, mais l'avare dans toute son universalité, ou plus précisément encore l'avarice personnifiée. On ne procède pas autrement avec le portrait charge en résumant un visage à un nez généreux ou à un menton arrogant. En réduisant ainsi la complexité d'un personnage à un seul trait de caractère, on s'épargne la peine de le comprendre comme on est obligé de le faire avec autrui dans la vie courante. Dès que le personnage de comédie présente plusieurs aspects et qu'il invite ainsi à l'analyse psychologique, voire à l'empathie, le comique se mélange, se dissipe en faveur d'autres sentiments : Don Quichotte attendrit et Don Juan fascine, quand Sancho Pança et Sganarelle continuent à faire rire.

Mais il y a d'autres manières de (faire) rire d'une personne ou d'un personnage que de le dégrader physiquement (la caricature) ou moralement (la satire) au point de le rendre antipathique et suggérer qu'il mérite les moqueries du public qui se réjouit de se sentir supérieur, et par la même occasion sanctionne les vices des autres. En fait, la portée morale de ce type de comique reste problématique ; nous en reparlerons à propos de la satire. Mais on peut aussi faire rire le public avec des antihéros sympathiques, naïfs, insoucians (Charlot, Fernand Raynaud, Monsieur Plume), à condition alors qu'eux-mêmes ne prennent pas au sérieux ce qui leur arrive. Le lecteur ou le spectateur suivra leur exemple pour s'amuser de leurs malheurs, et peut-être aussi des siens qu'il relativisera. Dans ce cas, le rire, qui établit la distinction entre les aléas de l'existence et la personne qui a à les subir, est en quelque sorte triomphateur, narcissique. Ce comique ne servirait plus à réprimer par l'intermédiaire d'un caractère, mais engage à plus de philosophie. En fait, les auteurs comiques alternent généralement les situations de façon à satisfaire le besoin de domination du public sur le personnage ou sur le destin sans le lasser.

Quand on rit des Précieuses ridicules (Molière), des Bourgeois (Flaubert), des Anglais (Daninos), des femmes (Guitry), des Juifs (histoires drôles)... on s'en prend en outre à un groupe dont on critique le mode de vie, la mentalité ou le discours. On touche alors au comique de mœurs qui a d'autres finalités que le rire à proprement parler, à commencer par celle de constituer ce groupe, qu'il se confonde ou non avec le groupe des rieurs. L'humour juif est largement pratiqué par la communauté qui en fait les frais (Woody Allen) et Montesquieu fait bien rire les Français d'eux-mêmes quand il les dépeint par l'intermédiaire d'un étranger (*Lettres persanes*). Les monologues modernes, en particulier Coluche, Bedos, Desproges, poussent parfois l'auto-

dérision à la limite de la provocation quand ils se moquent ouvertement de leurs contemporains. Par ailleurs, quand on prétend s'en servir comme instrument d'exclusion ou arme de combat (personnel, politique, idéologique), il faut toujours se méfier des effets pervers du comique qui met autant (si pas plus) en cause la position de celui qui y recourt que celle de la victime.

5. Le comique au second degré

Il faut réserver un traitement à part à certaines formes paradoxales de comiques qui, *a priori*, ne devraient pas faire rire,

- soit parce que le sujet, le moment, le public ne s'y prêtent pas (on parle alors d'*humour noir*, ce dont il sera de nouveau question plus loin),
- soit parce qu'elles prennent tous les procédés que nous venons de décrire à contrepied dans une intention parodique (on parle alors — pas toujours à bon escient — d'*absurde*).

Le comique de cette dernière catégorie est essentiellement formel puisqu'il se vide de tout contenu, qu'il joue même sur ses intentions. Nous pensons par exemple aux jeux de mots ou aux devinettes qui n'en sont pas :

« — Pourquoi la fumée d'un train est-elle blanche d'un côté de la montagne et noire de l'autre ?

— ???

— Parce que TUNNEL. » (???)

« — Qu'est-ce qui est dans une cage, qui est jaune, et qui chante ?

— Un canari.

— Non, un hareng fumé.

— Mais ce n'est pas dans une cage !

— Je peux l'y mettre.

— Mais ce n'est pas jaune !

— Qu'est-ce qui m'empêche de le peindre en jaune ?

— Oui, mais il ne chante pas, en tout cas !

— Ah ! ça, c'était la petite astuce ! »

Mais il n'y a pas de meilleurs exemples de ce type de comique que les pièces d'Ionesco et de Pirandello, les romans de Queneau ou d'Italo Calvino, les contes d'Alphonse Allais ou de Borgès, mais aussi les dessins de Roland Topor ou de Philippe Geluck, qui ménagent des pièges parfois fort subtils au lecteur dérouter qui finit par douter de son sens de l'humour ou de sa sagacité, à moins qu'il ne soupçonne l'humoriste de supercherie ou de provocation... en quoi, il n'aurait pas tout à fait tort. Effectivement, ce type de comique nous fait prendre conscience que l'humour, aussi anticonformiste soit-il, repose lui aussi sur certaines conventions qui peuvent au même titre que les autres être tournées en dérision. Aussi le rieur doit-il être disposé à être victime du comique qu'il se prépare à savourer. Pour apprécier ce comique, il faut non seulement bien connaître ces principes, ces procédés, ces thèmes qui font généralement rire, mais aussi accepter qu'ils deviennent l'objet de nouvelles manipulations. S'il accepte de revoir ses attentes et de prendre du recul par rapport à ces conventions, sa

connivence avec l'auteur en sera d'autant plus grande ainsi que la conviction de sa propre perspicacité, et son plaisir s'en trouvera accru et affiné. Il restera de cette expérience la révélation, chaque fois à renouveler, que la réussite du comique (ainsi que de toute littérature et même de toute communication) dépend avant tout d'un **contrat de lecture** que le lecteur conclut, généralement tacitement, avec un auteur et qui devrait régler la production de l'un et l'interprétation par l'autre, et que ce contrat de lecture peut et doit être remis en cause à chaque occasion. Une attitude trop rigide, trop mécanique — nous revenons à Bergson — de l'auteur ou du lecteur risque de neutraliser les vertus du comique.

B. Les espèces de comique

Les distinctions que nous allons maintenant tenter de clarifier sont bien plus problématiques que les précédentes car elles reposent sur une multitude de critères toujours relatifs et jamais exclusifs. C'est pourtant d'abord en fonction de cette taxonomie incertaine que l'on a l'habitude d'apprécier le caractère comique d'un roman, d'un film de cinéma, d'un dessin que l'on jugera plutôt **humoristique**, légèrement **ironique**, peut-être **parodique**, ou franchement **satirique**. Combien d'articles — les uns plus savants que les autres — sur les nuances entre le **burlesque** et le **grotesque**, le **clownesque** et le **bouffon**, le **loufoque** et la **fumisterie**, l'**absurde** et le **nonsense**, etc. ! Ces questions sont inépuisables car il ne s'agit plus d'analyser objectivement le matériau ou le mécanisme du comique, mais de débattre de son principe et de sa portée d'un point de vue philosophique, moral, idéologique, culturel, littéraire ou autre encore.

Aussi chacun peut-il non seulement interpréter le trait comique selon sa sensibilité, mais aussi proposer sa définition personnelle de telle ou telle espèce, même si on peut tout de même s'entendre sur certaines **orientations**, terme qu'il faudrait peut-être d'ailleurs préférer à celui d'**espèce**. Quels que soient les critères invoqués, il faudra de toute manière se rappeler chaque fois qu'ils ne sont pas propres au comique, qu'on peut les retrouver dans d'autres contextes où ils caractériseraient un propos sérieux. Par exemple, comment savoir où l'humour cède le pas au cynisme (Cioran), quand le pamphlet devient satirique (Léon Bloy) et la farce outrageante (Céline), et si ces propos naïfs sont bien ironiques (Fernand Raynaud) ?

Malgré ses difficultés, cette taxonomie reste utile si on l'utilise non pas pour étiqueter définitivement l'une ou l'autre manifestation comique, mais pour en relever l'originalité, pour questionner ses enjeux, pour juger de ses effets possibles. Loin d'essayer de mettre tous les spécialistes d'accord, nous nous contenterons ici de pointer les caractéristiques les plus significatives des espèces les plus importantes. D'autre part, on n'oubliera pas que les espèces de comique recoupent les types que nous avons distingués plus haut : un mot, une situation, un geste peuvent être ironiques, même si certains médias — linguistique (écrit/oral), plastique, scénique — se prêtent mieux que d'autres à tel ou tel comique.

Avant d'ouvrir notre catalogue des espèces comiques, insistons donc sur le fait qu'elles ne sont jamais absolues, qu'elles ne s'opposent pas, qu'elles s'entrecroisent et se confondent souvent, qu'elles ne correspondent en tout cas jamais terme à terme de façon à constituer un système cohérent.

1. L'humour

a) Si l'adjectif *humoristique* est souvent utilisé comme synonyme de *comique* en tant que terme générique de ce qui fait rire ou sourire, il valorise cependant ce qu'il dénomme. Une pièce de théâtre humoristique semblera certainement plus spirituelle, c'est-à-dire plus raffinée, plus difficile, pour tout dire, plus sérieuse, qu'une pièce comique. À tel point qu'il est, paraît-il, un humour particulièrement subtil qui ne ferait rire qu'intérieurement. La première spécificité de l'humour, quand bien même il désignerait la même chose que le comique, serait de le dédoubler, de rendre moins vulgaire le rire et le risible.

b) Pour spécifier l'humour, il faut rappeler l'origine médicale du terme (la théorie des humeurs) et géographique de son usage moderne : l'humour dépendrait de notre tempérament, au même titre que la colère ou la mélancolie, et il serait avant tout anglais, de la même manière que la gaudriole est française (les *gauloiseries*) et le burlesque est américain. Ainsi l'humour relève-t-il d'une disposition innée ou d'un génie national qu'on pourrait difficilement acquérir autrement, alors que n'importe qui peut se rendre comique d'une manière ou d'une autre.

c) Associé au flegme de la même nationalité, l'humour typiquement anglais désigne une gaieté sérieuse, à moins que ce ne soit une gravité amusée ; l'humour, contrairement au comique, reste ambigu, non pas sur le plan de ses procédés comme l'ironie, mais quant à ses intentions ultimes. On ne sait jamais, et peut-être l'humoriste encore moins que les autres, où le comique commence ni où il mène. Synonyme de dérision, cet humour crée un décalage par rapport à la réalité que l'on peut ainsi dédramatiser sans pour autant la renier. Il n'y a pas de meilleurs exemples que *Les silences du colonel Bramble* d'André Maurois ou le film de Roberto Benigni *La vita è bella* où l'humour permet aux protagonistes de supporter l'intolérable horreur de la guerre.

d) La noblesse de l'humour vient ainsi du fait qu'on le présente généralement comme une victoire sur les circonstances ou sur soi-même, y compris sur (la peur de) la mort en dernier ressort. D'après Freud, l'humour « tient évidemment du triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité du moi qui s'affirme victorieusement », mais qui risque tout de même de mener au désespoir celui qui en abuserait dans la mesure où, pour se dépasser, il s'arme contre lui-même. D'où cette ambiguïté fondamentale, et même le paradoxe de l'humour qui est à double tranchant.

e) D'après Louis Cazamian, la distance que permet ou que provoque l'humour résulte de l'arrêt de différents jugements qui régissent nos activités habituelles, à savoir le jugement affectif (un moment d'insensibilité), le jugement éthique (un zeste d'amoralité), le jugement philosophique (un bref retour à l'enfance), et même le jugement comique, puisque l'humour réclame de prendre sérieusement ce qui est comique, le contraste renforçant leur caractère drolatique. C'est ce que l'on appelle le pince-sans-rire.

f) Cette mise à distance critique du monde et des hommes, y compris de soi-même, ne serait cependant que le premier mouvement de l'humour qui en appelle aussitôt un second (sans quoi il serait pure ironie, voir *infra*), comme un rebondissement vers une vision plus optimiste des choses. L'humour, au-delà des paradoxes qu'il pro-

voque ou débusque, nous permet de nous réconcilier avec la vie et, dans un élan de solidarité aussi sincère qu'intime, avec le genre humain. Même s'il réclame quelques sacrifices, l'humour procède en quelque sorte d'un acte de foi.

g) Est-ce parce qu'il est intrinsèquement humaniste que l'humour, contrairement aux autres types de comique, peut se pratiquer seul, qu'il n'a besoin ni de comparse, ni de témoin, ni non plus de victime ? Freud donne l'exemple du condamné à mort *humoriste* qui, en chemin vers la potence, demande un foulard pour se protéger le cou du froid matinal. *Ironique*, il se serait exclamé : « La journée commence bien ! », comme pour se moquer de lui-même. À moins que ce ne soit un géolier *satirique* qui s'en charge : « Ta/Sa journée commence bien ! ». Ceci pour montrer que les rapports entre les personnages impliqués dans la situation (les acteurs de l'énonciation) sont déterminants dans l'appréciation du comique.

h) En conclusion (toute provisoire), avant d'être un procédé rhétorique, ou un intermède récréatif, ou encore une arme de combat, l'humour représente — surtout aux yeux de ses incondtionnels — un art de vivre que l'on adopte comme étant le seul nous permettant de supporter la réalité sans la refuser (comme le fait le comique absurde), sans la bouleverser (le carnavalesque), ni se résigner (le cynisme). La discrétion de l'humour (elliptique, avons-nous dit plus haut) et la pudeur des vrais humoristes restent paradoxalement le caractère le plus marquant de ce type de comique qui fait sourire plus qu'il ne fait rire.

Comme illustrations de l'humour dans notre anthologie, on lira les textes de Cervantès, p. 16, de Benoziglio, p. 10 et de Pennac, p. 31.

2. L'ironie

C'est probablement la distinction entre cette espèce de comique et la précédente qui a le plus inspiré les spécialistes, qu'ils soient philosophes ou critiques littéraires. Comme ces définitions ne sont pas toujours limpides et qu'elles changent de génération en génération, voici un débat auquel il reste de beaux jours. Nous nous garderons de nous y impliquer pour nous contenter de relever les différences les plus courantes et les plus significatives, celles qui nous permettent de mieux apprécier la finesse de certaines formes de comique.

a) À l'encontre de l'humour, nous l'avons déjà suggéré plus haut, l'ironie « ne rebondit pas ». D'un autre point de vue, Schopenhauer pense que « l'ironie, c'est la plaisanterie cachée derrière le sérieux, et l'humour, c'est le sérieux caché derrière la plaisanterie ». En tout cas, l'ironiste éprouve généralement un malin plaisir à relever sans complaisance ni compassion les incohérences de l'existence et les défauts ou les malheurs des uns et des autres (les siens dans l'auto-ironie) sans jamais chercher à les dépasser. L'ironiste souffrirait d'un pessimisme morbide que le comique ne vient pas transcender, mais seulement extérioriser. Il est arrivé que l'on assimile l'ironie à une maladie proche de la mélancolie. Quoi qu'il en soit, l'ironiste n'inspire pas davantage la sympathie qu'il ne la ressent.

b) En principe, ses railleries ne sont cependant pas davantage motivées par quelque ordre moral comme c'est le cas chez le satiriste qui critique au nom de valeurs dont il se fait le défenseur. L'ironiste est finalement moralement et psychologiquement suspect. Observateur froid, il est profondément sceptique et s'attaque à toute personnalité, à tout comportement, à toute conviction pour peu que celui qu'il observe se prenne — à tort ou à raison — au sérieux : autant l'humaniste que le fanatique en feront les frais. Sa victime favorite est l'ingénu qui prend les hommes et les choses au premier degré (à condition qu'il y ait un témoin pour apprécier le double-entendre).

c) Car la spécificité de l'ironie réside surtout dans le principe du second degré, c'est-à-dire le procédé de l'antiphrase. C'est d'ailleurs à ce titre qu'elle a beaucoup intéressé les linguistes, les rhétoriciens, les philosophes du langage de ces dernières années qui n'en reviennent toujours pas que cette figure de style permette de dire le contraire de ce que l'on laisse entendre sans pourtant risquer d'être mal compris, ni de passer pour un fieffé menteur ou un parfait idiot. Les théories se sont multipliées sur l'ironie qui met le langage ainsi en contradiction avec soi-même.

d) En tant que telle, l'ironie a la propriété — à l'instar du discours rapporté, mais de manière perverse, pourrait-on dire (à comparer avec le discours indirect libre) — de dédoubler subrepticement dans un texte l'instance énonciative pour non seulement dissocier mais surtout pour opposer celui qui parle à celui qui assume la responsabilité des propos, l'inadéquation étant indiquée par divers indices (exagération, intonation, clin d'œil, mimique...), à moins que ce ne soit le contexte qui révèle tout le paradoxe de ces propos (« Beau temps ! », alors qu'il pleut à verse). En tout cas, il y a une part de simulation et de dissimulation dans l'ironie, une tendance pouvant l'emporter sur l'autre et permettre ainsi d'établir des distinctions.

e) Deux remarques cependant. Premièrement, l'ironie ne met pas toujours en contraction complète ce que l'on dit avec ce que l'on pense ; elle peut se limiter à un détour par rapport au sujet de la conversation, détour qui passerait pour une simple incohérence s'il l'on ne se doutait que celui qui l'a commise n'avait une idée derrière la tête. Deuxièmement, le procédé ironique — aussi manifeste soit-il — laisse malgré tout planer un doute concernant les intentions de l'ironiste qu'il est généralement difficile de prendre en flagrant délit de persiflage. Il peut en effet toujours plaider l'innocence et même accuser la victime de déformer ses propos. Il n'est donc pas étonnant qu'elle soit de préférence pratiquée là où la critique n'est pas tolérée, par exemple sous les régimes totalitaires ou auprès d'un patron ombrageux.

f) Rappelons finalement que l'ironie n'est pas toujours comique. Non seulement elle peut être carrément agressive (« Bravo ! », pour blâmer la maladresse d'un tiers), mais aussi pédagogique, ce qui devrait nous concerner tout spécialement dans cet ouvrage. Étymologiquement, l'ironie est l'action d'interroger en feignant l'ignorance. Socrate amenait ainsi son interlocuteur à énoncer une absurdité qu'il devra rectifier. Ce procédé inductif est toujours d'actualité et peut être pratiqué en classe, à condition qu'on le débarrasse du mépris que témoignait généralement le philosophe pour ses vis-à-vis.

g) Par ailleurs, on constatera que l'ironie est souvent présente dans les autres espèces de comiques, à commencer par l'humour, mais aussi dans l'absurde, la parodie, la satire. Au point que certains auteurs ont émis l'hypothèse que l'ironie était indispensable au comique, qu'elle en représenterait la figure de base puisque le monde du comique est obligatoirement double, comme son discours où le dit et le non-dit ne cessent de renvoyer l'un à l'autre pour entretenir son ambiguïté constitutive.

Comme illustrations de l'ironie dans notre anthologie, on lira les textes de Bedos, p. 10, de Bloy, p. 12, et de Desproges, p. 20.

3. La parodie et le carnavalesque

On peut se poser la même question concernant la parodie qui est tellement courante que l'on pourrait considérer que le comique est parodique par principe, non seulement par rapport à des modèles précis (*parodie* au sens étroit), mais aussi par rapport au sérieux en général (au sens large). Dans sa typologie des genres fondamentaux (les « formes simples »), André Jolles envisage la possibilité que le comique se borne à répéter une autre forme en changeant son signe, mais il conclut tout de même que « dans le comique... se créent des éléments nouveaux et une Forme nouvelle, qui apparaît dans sa nature propre et une fonction nouvelle »⁵⁰.

De toute manière, l'intertextualité — puisque c'est précisément de cela qu'il s'agit — représente une des grandes sources et un des enjeux primordiaux du comique, dont la particularité serait d'intensifier, d'exposer, d'embrouiller le phénomène et les mécanismes intertextuels que d'autres formes discursives (discours scientifique, littéraire, politique) auraient plutôt tendance à camoufler, à intégrer, à hiérarchiser, à harmoniser. Pour faire simple, nous distinguerons trois modalités de l'intertextualité comique :

- le *déjà-vu*,
- la parodie *stricto sensu*,
- et le carnavalesque.

Mais avant d'aller plus avant, n'oublions pas que la parodie n'est pas toujours comique, et qu'elle peut aussi être — selon la nomenclature de Genette⁵¹ — *ludique*, *ironique*, *satirique*, *polémique* ou *sérieuse*.

a) Le déjà-vu

Avec force références, allusions, lieux communs, stéréotypes, le comique — en faisant constamment appel à la sagacité et à la mémoire du lecteur — associe étroitement à son fonctionnement le contexte et les conventions dont il se fait l'écho. Mais si le comique aime à prendre appui sur le connu, c'est pour ensuite mieux surprendre, dépayser. Car le jeu du *déjà-vu* est aussi celui de l'attente que crée la répétition et de l'inattendu qui vient la rompre. Entre l'immersion totale et le décentrage continu, on ne sait jamais où le comique se situe.

50. *Formes simples*, Seuil, 1972, pp. 201 et sv.

51. *Palimpsestes*, op. cit., pp. 38 et sv.

Le décalage peut nous surprendre dans ce qui nous est le plus habituel :

- dans notre propre langue, en rendant leur sens à des expressions figées qui nous semblent anodines, ou en relevant des équivoques consignées dans le dictionnaire qui ne prête pourtant pas à rire (Raymond Devos s'est fait une spécialité de prendre le lexique au pied de la lettre et de nous le rendre ainsi insolite) ;
- dans notre patrimoine discursif, en citant des propos consacrés, proverbes, mots d'auteurs, slogans, pour en transformer le contexte, le contenu ou la finalité (à la manière de Frédéric Dard) ;
- dans notre propre culture, quand, sous un regard faussement ingénu, des évidences ou des usages qui nous semblaient incontestables sont remis en cause (*Les Lettres persanes*, de Montesquieu, *Le petit Nicolas* de Goscinny et Sempé, les films de Jacques Tati).

b) La parodie (*stricto sensu*)

Forme plus radicale, plus complexe, mieux concertée de l'intertextualité, la parodie est, selon Genette, une transformation (et non une imitation comme le *pastiche*) ludique (par opposition au *travestissement* qui est satirique et à la *transposition* qui est sérieuse) qui consiste en une adaptation stylistique à un sujet différent. Certains pensent que, contrairement à l'ironie, la parodie constitue un genre littéraire en soi, ou que celle-ci est une forme intertextuelle de celle-là. En tout cas, la parodie implique une superposition, imparfaite cela s'entend (sinon, il s'agirait de *plagiat*), mais relativement cohérente, entre au moins deux textes, deux images, deux films.

Encore faut-il que le modèle parodié soit connu et reconnu pour que le comique surgisse. Il faut donc opérer une sélection et une combinaison optimales de traits convergents et divergents avec ce modèle, que ce soit sur le plan de la forme ou du contenu (le scénario, les personnages, les thèmes, la situation). Les écarts vont souvent dans le sens de la dégradation, de la dévalorisation. La parodie est comme une revanche que l'on prendrait sur les classiques en recourant principalement aux deux figures typiques de la caricature : l'hyperbole et l'antiphrase. L'une déforme par excès de conformité au modèle, par surcodage, par surenchère ; l'autre par inversion des traits distinctifs du modèle, par dyscodage, par distorsion.

En fait, la parodie comique n'est pas moins équivoque que l'ironie : qu'on le veuille ou non, parodier un modèle revient aussi bien à rendre hommage à sa notoriété dont on profite indirectement, par captation, qu'à lui manquer de respect en faisant rire à ses dépens (parodie satirique). La parodie est par définition une pratique précaire, en équilibre instable entre l'imitation et la transformation du modèle. Il n'empêche qu'elle reste une modalité fondamentale du comique car l'assimilation et le dédoublement intertextuels sur lesquels elle repose relancent la (dis)simulation, l'ambiguïté, la duplicité dont a besoin le comique à tous ses niveaux.

Comme illustrations de la parodie dans notre anthologie, on lira les textes de Cami, p. 16, et d'Oulipo et de Nerval, p. 31.

c) Le carnavalesque

La troisième forme d'intertextualité comique que nous avons retenue ne connaît pas la demi-mesure, ni le compromis. Débordante, exubérante, transgressive, contradictoire, elle ne tient plus compte d'aucun point de référence, ni d'aucun modèle. Le carnavalesque tel que le décrit M. Bakhtine dans l'œuvre de Rabelais met en jeu une multitude de voix, d'influences, de thèmes, de fragments disparates tirés de leur contexte originel ou habituel, qui interfèrent sans que l'on cherche à les distinguer, que ce soit pour les harmoniser ou les opposer. L'effet d'hétéroclite provient souvent du simple fait qu'ils se côtoient : la superposition parodique fait place à la juxtaposition et à l'amalgame carnavalesques. C'est maintenant l'écart, le contraste, l'incongruité, sans cesse renouvelés de toutes les manières, qui constituent la norme.

Au cours de l'histoire, le carnavalesque a beaucoup perdu de son importance, de ses caractéristiques, de sa convivialité surtout. Mais il n'a pas cessé d'exister en littérature (Jarry), au théâtre (Ionesco), en peinture (Ensor), au cinéma (Monty Pythons), et il restera longtemps encore le comique de la variété bigarrée, de la cohabitation contrastée, de l'abolition des conventions, de la transgression des règles et des tabous, du mélange des catégories, des déguisements et explosions des formes, de la débauche et de l'anéantissement du sens, de la liberté et de la spontanéité. Signalons enfin que, par son abondance, son inachèvement, sa disparité, l'oralité — réelle, transposée, recrée — est intimement liée à l'affranchissement et à la régénérescence que provoque ce type de comique.

Avec le carnavalesque, on en arrive au stade ultime de l'intertextualité, au moment où les distinctions de genres, de styles, de particularités, ainsi que celles entre normes et écarts, se dissolvent dans la confusion — originelle, peut-être ? — de voix. Le rire n'est plus le sourire d'intelligence, de connivence, de condescendance de l'allusion ou de la parodie, mais un rire déchainé, profond et universel. À la limite de l'incompréhension, de l'illisibilité, le rire carnavalesque est en effet celui qui, à la fois, ébranle le plus et se partage le mieux.

4. La satire

a) La satire également pourrait passer pour un trait inhérent au comique avant d'être comptée comme une de ses espèces particulières. Nous avons déjà rappelé que Freud retenait deux tendances fondamentales à l'esprit : l'obscénité et l'agressivité, laquelle s'assimile à l'« esprit qui attaque et qui défend ». Inévitablement, le comique partage le monde entre ceux qui rient et ceux qui ne le font pas, les derniers étant généralement la cible des premiers. Cette portée sociologique du comique est certainement salutaire : au lieu de les provoquer, il permet en fait de ritualiser des conflits qui mettraient en danger la personne ou le groupe s'ils étaient complètement refoulés ou librement extériorisés.

Le sociologue E. Dupréel⁵² a été un des premiers à proposer une théorie générale sur le caractère social du rire, caractère qui avait déjà été souligné par d'autres avant lui, d'Aristote à Bergson, mais de manière généralement moralisatrice : rire pour nuire, rire pour punir, rire pour soulager... Les observations de Dupréel lui permettent de distinguer le rire *d'accueil*, qui célèbre la (re)formation d'un groupe et l'intégration de nouveaux membres, et le rire *d'exclusion*, qui renforce aussi l'unité du groupe, mais par le rejet des autres cette fois. La combinaison des deux tendances « explique bien, dit-il, le double caractère du rire complet, la joie et la malignité ».

La convivialité du comique a donc comme corollaire obligé l'exclusion qui, au moyen d'allusions indéchiffrables aux non-initiés, d'ironie sarcastique, de moqueries directes, de railleries insultantes, écarte en les ridiculisant certains individus d'un groupe ou oppose ce groupe à un autre. Nous avons déjà résumé ce caractère du comique en notant que le rire implique forcément un « rire avec » et un « rire de ». Entre ces deux rires, c'est l'identité de la personne ou du groupe qui est en jeu. « Miroir de l'inconscient collectif », le comique qui a cours dans telle ou telle communauté témoigne de l'équilibre entre les forces centrifuges et centripètes qui régissent sa constitution fluctuante.

b) Il n'empêche que l'on peut tout de même reconnaître un comique satirique qui vise principalement à attaquer avant même d'amuser, les rires étant davantage un moyen qu'une fin en soi. Encore moins que les autres espèces, il se distingue moins par un média (un dessin, une blague, une chanson...) ou un procédé particulier (l'exagération, le paradoxe, l'antiphrase...) que par une intention (ici, celle d'agresser, de discréditer, de ridiculiser) en interaction avec d'autres partenaires (la victime, le complice, le témoin). Peut-être est-il utile d'en décrire trois sous-espèces :

- Premièrement la **satire gratuite** ou généralisée, qui s'en prend indistinctement à n'importe quelles victimes, de préférence celles auxquelles on manifeste généralement du respect, de la sympathie ou de la pitié. Dans ce cas, l'identité de la victime importe moins que l'audace du satiriste qui doit doser subtilement impertinence et connivence au risque de provoquer l'indignation de son public à la place des rires. Le principe de ce comique *bête et méchant* relève finalement de l'exutoire, de la catharsis, voire du psychodrame quand il révèle les attitudes ou les sentiments refoulés de notre personnalité ou notre communauté « moralement correcte » (cf. Coluche, Desproges, Bedos, la revue *Hara-Kiri*)⁵³.
- Deuxièmement, la **satire militante** dont on se sert pour combattre un adversaire bien ciblé qu'on essaie de déforcer. Elle passe parfois pour l'arme du faible à qui il ne reste plus d'autres recours devant un ennemi supérieur. Il n'empêche que le ridicule peut être plus efficace qu'une argumentation serrée — en tout cas plus difficile à contrecarrer —, pourvu que le bon mot, la caricature, l'épigramme s'inscrivent dans un courant d'opinion. Aussi la satire appartient-elle aux discours que certains

52. Eugène Dupréel, « Le problème sociologique du rire », in *Revue philosophique*, 1923, pp. 212-260.

53. Voir aussi les textes recueillis par Jacques Sternberg dans *Les chefs-d'œuvre de la méchanceté*, Paris, éd. Planète, 1969.

spécialistes (Marc Angenot) appellent « doxologiques », et plus précisément « agoniques » qui se présentent comme contre-discours et qui comprennent — au même titre que la satire — le pamphlet et la polémique. Contrairement à ses collègues pamphlétaires et polémistes, le satiriste ne cherche pas à réfuter ou à convaincre, mais à dénigrer l'adversaire, sous quelque motif que ce soit, sous prétexte de faire rire.

- Troisièmement, la **satire moralisante** ou édifiante est inspirée par le même esprit manichéiste, mais au service d'un idéal, d'une conviction que l'on peut, que l'on doit corriger les défauts de ses contemporains en les ridiculisant. On a déjà vu que la théorie du rire de Bergson repose sur ce principe qu'il transpose sur un plan social. Qu'elle stigmatise les personnalités perverses, les mœurs dépravées, les institutions corrompues, la littérature dégénérée (par le portrait, la comédie, la parodie...), la satire reste ambiguë elle aussi quand elle montre par trop de complaisance à décrire dans les détails le mal sous prétexte de le combattre. C'est en tout cas un alibi qui a souvent été employé par les écrivains audacieux pour éviter la censure.

5. L'absurde, le nonsense, la fumisterie

a) Comme il n'y a pas de comique sans un plus ou moins grand degré de liberté prise avec la logique (celle du langage, de la raison, de la réalité), l'extravagance — de la simple fantaisie au loufoque le plus débridé — pourrait également prétendre au statut de caractéristique générale, voire de condition *sine qua non*. À ce titre, d'aucuns considèrent d'ailleurs l'absurde comme le « comique absolu ». Mais à y regarder de plus près, on constatera que le sérieux n'est pas toujours moins absurde que le comique qui en porte le nom et qui, tout compte fait, se contente de reproduire — avec un peu d'exagération peut-être — l'illogisme inhérent à la marche du monde et aux relations humaines.

b) Le comique absurde — qui est donc à rapprocher de sa version philosophique (Schopenhauer, Kierkegaard, Sartre) et littéraire (Kafka, Camus, Beckett) — pousse à leur comble trois aspects que nous avons déjà eu l'occasion de noter dans les pages qui précèdent :

- Nous l'avons dit, le comique représente une brève crise d'enfantillage dans la mesure où l'on doit s'affranchir d'une série d'inhibitions, d'habitudes, de préceptes imposés par le savoir-vivre afin d'en profiter pleinement. L'esprit ludique trouve certainement dans le comique absurde son expression radicale puisqu'il se joue de ses propres règles.
- L'esprit transgressif y trouve ainsi son compte puisqu'il s'agit de créer partout le désordre, mais ici sans aucune autre intention, jusqu'à remettre en cause les principes mêmes du comique qu'il nous oblige sans cesse à réévaluer à d'autres degrés. L'absurde va donc au-delà de la contestation pour atteindre une certaine indifférence à l'égard des normes et accéder à un monde imaginaire proche du Surréalisme (cf. l'anthologie d'André Breton).

- Ceci ne signifie donc pas que l'absurde n'ait aucun sens parce qu'il ne correspond pas au sens commun. Il dispose de sa logique propre qui, avec ses bizarreries, ses trompe-l'œil, ses déséquilibres, son mystère parfois, sa frénésie souvent, ses exagérations toujours, rappelle l'esprit baroque et son esthétique (à moins qu'il ne s'agisse de post-modernisme ?). Dans les cas les plus caractéristiques, on parle alors de « grotesque ».

c) Comme pour l'art abstrait, on pourrait reconnaître un comique absurde *froid* et un autre plus *chaud*.

- Le premier, géométrique, fait appel à notre intelligence pour la prendre en défaut et semer le doute dans notre esprit. C'est par exemple certains monologues de Raymond Devos, certaines pièces de Ionesco (*Les chaises*), les histoires-pièges préparées par Alphonse Allais à l'intention de ses lecteurs (cf. « Un drame bien parisien » de notre anthologie). Avec un minimum de moyens, l'humoriste prestidigitateur crée un monde peuplé d'apparences, de miroirs, de faux-semblants, et produit ainsi un vertige par le vide.
- Le comique absurde que nous qualifierons de *chaud* procède au contraire par l'excès et entraîne le public dans un tourbillon d'anecdotes, d'explications, de détails, de digressions, d'allusions où l'on perd ses points de repère et où tout devient possible. Nous pensons à Rabelais, à Sterne, à d'autres textes d'Alphonse Allais, à Pierre Dac (cf. notre anthologie). Cet absurde est fort proche du carnavalesque décrit plus haut.

d) Le **nonsense** est la version anglaise de l'absurde, une forme plus légère, plus discrète, mais pas moins déroutante que la **loufoquerie** plutôt française. De Lewis Carroll aux Monty Python, les humoristes anglais et leur public semblent se complaire dans un monde parallèle — parfois fort subtil, parfois complètement lunatique — sans sembler s'étonner qu'il soit différent de celui de la réalité. Cette folie douce n'est pas sans rapport avec le genre du conte merveilleux, où l'on accepte une fois pour toutes que les citrouilles se transforment en carrosses. Au contraire, les Français préfèrent peut-être bouleverser les choses et les gens par un absurde délirant, agressif, hystérique qui a la particularité de se développer sur le mode de la surenchère, de la provocation, de la contagion ; dans ce cas, on le rapprocherait plus volontiers du récit fantastique où l'angoisse ferait place au fou-rire, dans les deux cas irrépressibles.

e) Ces distinctions sont bien entendu relatives dans la mesure où ces courants se sont influencés et entremêlés, surtout à la fin du XIX^e siècle, au moment où — selon D. Grojnowski — a pris naissance le comique moderne⁵⁴. Ce comique est étroitement associé à la **fumisterie** à laquelle on s'intéresse beaucoup cent ans plus tard. À la limite du risible et du sérieux, de la moquerie et de l'art, du désespoir et de la supercherie, la fumisterie a germé dans les cabarets (*Le Chat noir*) et les clubs (celui des Hydropathes) des années 1880 où l'on aimait s'en prendre aux bourgeois *triomphants* et aux artistes connus, mais où les jeunes Décadents pratiquaient aussi largement l'autodérision. Mais peut-être était-ce surtout contre l'optimisme et l'oppression du rationalisme

54. Cf. Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne*. L'esprit fumiste, Paris, José Corti, 1997.

ambiant qu'ils voulaient se révolter. C'est donc l'esprit de fête et le principe du canular qui prévalent dans la fumisterie, qu'elle prenne la forme de fantaisie verbale, de parodie littéraire ou de mystification scientifique. Elle est surtout intéressante quand elle s'ingénie à jouer avec le lecteur, à mettre sa perspicacité ou son sens de l'humour à l'épreuve, au point où il ne sait plus s'il faut rire ou non.

C. Le(s) genre(s) comique(s)

Les types de comiques que nous avons commencé par décrire posaient peu de problèmes puisqu'il s'agissait d'identifier le média concerné et le principe du mécanisme mis en œuvre, ce qui peut être fait de manière relativement objective. Par contre, nous venons de voir que les nuances entre les espèces de comiques dépendaient du contexte et de l'interprétation que chacun peut donner des procédés et des intentions de l'humoriste. C'est entre les deux que se situent les genres de comiques dont il va maintenant être question. Ces genres jouent en effet le rôle de grilles qui règlent et la composition et la réception du comique (comme de tout autre texte ou acte de langage). L'histoire littéraire ou les usages socio-langagiers en vigueur déterminent certaines circonstances, certaines thématiques, certaines formes qui permettent au comique de se manifester sans risque de malentendu, celui d'être pris pour de la maladresse ou de la malveillance pures. On sait d'avance qu'à tel endroit (salle de spectacle, émission télévisée, conversation au café du coin), qu'avec telle personne (écrivain, comédien, copain boute-en-train), qu'avec tels personnages ou tels scénarios (le cocu heureux, le trompeur trompé), on doit plutôt s'attendre à rire qu'à pleurer.

Si on tente de classer les productions comiques à partir de ce biais, deux questions se posent aussitôt. Premièrement, le comique dans son ensemble, au-delà ou en deça de ses types et espèces différentes, ne constituerait-il pas **un genre spécifique**, à l'instar du genre policier, du genre fantastique ou du genre érotique qui sont non seulement attestés par une tradition bien établie, mais aussi reconnaissables grâce à une thématique, une rhétorique, une composition discursive et narrative particulières, ainsi que par des effets caractéristiques qui, d'après Kerbrat-Orecchioni, relèvent du perlocutoire (nous avons déjà abordé ce point) et qui à ce titre auraient une valeur générique ? Le comique ne peut se prévaloir de tels critères internes : il se présente sous tellement d'aspects différents que l'on serait bien en peine de trouver un dénominateur commun. Si André Jolles, que nous venons de citer, compte le trait d'esprit parmi les genres fondamentaux, ses « Formes simples », à côté du mythe, de la geste, du cas, c'est au niveau de certaines dispositions mentales primordiales qu'il se situe.

Deuxième question : existe-t-il **des genres comiques** ? En dehors de conditions de réalisations particulières, le discours comique se caractérise rarement par des formes narratives, dramatiques, poétiques consacrées. Si des genres lui sont exclusivement dévolus — comme la comédie, l'histoire drôle, le fabliau —, il peut aussi se manifester dans des genres non spécifiques — comme le conte, la chronique, la chanson — qui peuvent être aussi bien comiques que réalistes, moralistes, ou autres. Il peut également profiter de genres généralement sérieux qu'il parodie pour en inverser les effets : la conférence scientifique, l'élégie, le drame... Nous ne retiendrons ici que quelques genres à proprement parler « comiques » en essayant de ne pas tomber dans le piège

de la description circulaire fort courante en la matière qui consiste à caractériser la comédie comme étant une pièce comique, l'histoire drôle comme une histoire comique, etc.

1. La comédie⁵⁵

Rappelons que ce n'est qu'à partir du XVI^e siècle que le nom de « comédie » (à l'image du mot « comédien ») ne désigne plus toute pièce de théâtre, mais plus particulièrement celles qui sont destinées à divertir. Cette comédie « comique » remonte au V^e siècle avant J. C., à l'époque des fêtes grecques en l'honneur de Dionysos. Ces pièces, qui reposaient sur un comique de gestes, des plaisanteries indécentes, des critiques virulentes, donnaient l'occasion aux comédiens amateurs de dialoguer avec le public dans une grande liberté d'expression. Les meilleurs auteurs grecs parmi ceux dont on se souvient encore sont Aristophane et Ménandre. Ces comédies vont devenir de plus en plus sociales, représenter des types comme l'Avare, le Misanthrope, et se montrer moralisantes au détriment de l'exubérance des précédentes. Leurs règles de composition préparent celles du théâtre français. La comédie latine fixera les stéréotypes du genre sur le plan de l'intrigue, des thèmes, des personnages, des procédés (effets de surprises, incongruités, tromperies, dialogues...). Deux orientations se présentent cependant : la comédie plutôt délirante de Plaute, la comédie plutôt réaliste de Térence.

En réaction contre la farce du Moyen Âge dont nous reparlerons bientôt, le XVI^e siècle renoue avec la comédie latine dans l'intention de la renouveler, de la rationaliser et de la mettre à l'honneur par rapport aux genres de la tragédie et de l'épopée. Singulièrement, le rire n'est plus sa finalité, mais devient seulement une de ses composantes. Malgré un certain souci de réalisme, la comédie humaniste de l'époque mettait généralement en scène non pas des individus mais des représentants du genre humain dans un but didactique et moral auquel contribue le divertissement. Bien qu'appartenant aux genres « bas », la comédie emprunte à la tragédie sa structure formelle et parfois même son objet, mais s'en distingue par son heureux dénouement et son style familier. Au XVII^e siècle, les règles de la comédie classique se précisent et se renforcent alors que les genres sont clairement séparés les uns des autres. Quant au rire, il faut attendre Molière pour le réhabiliter dans l'histoire de la comédie littéraire. La comédie classique, balançant entre l'objectif de plaire et celui d'instruire, comme entre les ressources de l'action ou celles des personnages, présentera toute une série de variantes que l'on appellera « comédies d'intrigue », « comédies de caractère », « comédies de mœurs », « comédies sentimentales ».

55. Ce chapitre est inspiré de l'ouvrage *La comédie* de Marie-Claude Canova (Hachette Supérieur, 1993) dont nous recommandons la lecture.

Le XVIII^e siècle fera sauter les séparations auparavant infranchissables entre les genres, et partant entre la tragédie et la comédie qui pourront se rencontrer dans le drame (ou tragédie domestique) et la comédie sérieuse, et qui finiront par se confondre définitivement dans le drame romantique (Hugo, Musset). Mais cette contamination réciproque se fera au détriment du rire puisque l'on attend plus que jamais de la comédie qu'elle instruisse moralement le public, qu'elle inspire la réflexion politique, qu'elle se rende utile à la société. Pour ce faire, le divertissement a laissé la place à l'émotion, à la sensiblerie. Diderot est le théoricien, Augier et Dumas fils les représentants de ce drame bourgeois qui nous intéresse moins dans le cadre de cet ouvrage sur le comique. C'est avec Hugo que le rire retrouvera sa dignité sous le label de « grotesque » que l'auteur entend mélanger au sublime dans le drame comme ils se mélangent dans la réalité, dit-il. Musset donnera une version plus grinçante de cet esthétisme hugolien, tandis que le drame réaliste et naturaliste de la fin de siècle ne fera de nouveau plus rire du tout, ni non plus les comédies de mœurs modernes qui suivront (Anouilh).

À côté du vaudeville qui a perduré et que nous traiterons à part, le théâtre comique du XX^e siècle semble s'être définitivement écarté de la tradition de la comédie pour prendre deux orientations bien particulières. D'une part, celle de la comédie de langage dont on peut déjà trouver des antécédents chez Marivaux, Musset, et même Corneille, des auteurs qui mettent l'accent sur les dialogues légers, subtils, fantaisistes, ironiques, parfois précieux et alambiqués, faits pour entraîner la complicité du public. Les auteurs comme Achard et Giraudoux poursuivront dans la voie poético-humoristique, mais la modernité se signalera surtout par un affranchissement de l'expression verbale au mépris des notions de personnages, d'intrigue, de réalisme. L'effet comique de ces comédies (s'il existe toujours) provient de ces jeux de langage qui mettent souvent en évidence les malentendus que les mots provoquent ou l'incompréhension qu'ils cachent (Audiberti, Schéhadé, Vauthier, Ionesco, Obaldia, Tardieu). D'autre part, la seconde orientation, qui n'est évidemment pas sans rapport direct avec la première, est celle de l'absurde qui remet en cause de manière provocatrice l'illusion réaliste du drame bourgeois et avant, de la comédie classique. De Jarry jusqu'à Beckett, en passant par Apollinaire, Tzara, Ionesco, le théâtre redevient paradoxalement comique quand il touche à des thèmes tragiques, comme la mort, la solitude, la misère. Dans ces pièces insolites, qu'il soit cynique, burlesque ou dément, l'humour prend une importance essentielle dans la mesure où il représente la seule alternative à l'angoisse et au désespoir.

2. Le monologue

Au Moyen Âge

Outre des exercices d'acrobaties et de mimes, les amuseurs du Moyen Âge racontaient sur les places publiques des anecdotes plaisantes, souvent lestes, du même esprit que les fabliaux. En se moquant de leurs boniments, ils se sont mis à imiter les marchands ambulants qui installaient leurs étals à côté de leurs tréteaux sur le champ de foire. À partir du moment où ils se sont identifiés aux personnages qu'ils incarnaient, les jongleurs sont passés des simples récitations narratives (à la troisième personne) à

de véritables pièces dramatiques (à la première personne), aussi rudimentaires fussent-elles. Au milieu du XIII^e siècle, le *Dit du Mercier*, le *Dit des crieries de Paris*, et surtout le *Dit de l'Erberie* de Rutebeuf sont des exemples caractéristiques de ces premiers monologues. Les comédiens y parodient le charlatan qui fait étalage de son savoir, énumère les vertus de ses produits, et s'entretient directement avec son auditoire dont il réclame le silence, l'attention et finalement la confiance. Il leur arrivait aussi de jouer leur propre rôle de jongleurs vantards et grossiers, ce qui justifiait d'autant plus l'assimilation de l'acteur au protagoniste.

Le monologue comique et pour ainsi dire le théâtre profane en langue française ont commencé par cette imitation des bavards de métier, vendeurs, colporteurs, charlatans, parmi lesquels les monologues eux-mêmes. On y contrefaisait, et par la même occasion on y dénonçait en faisant rire à leurs dépens, tous ces beaux parleurs dont le verbiage servait surtout à mystifier. Dans de nombreux cas, la caricature était outrancière et donnait prétexte à différentes formes de fantaisie verbale parfois poussée jusqu'au délire. Le langage est alors dégagé de sa fonction de signification et placé sous le signe de la liberté, de la créativité, de la transgression inspirées par l'esprit carnavalesque. Ce même esprit du « monde à l'envers » qui ne respectait guère les barrières, ne serait-ce que celles de la rampe, incitait les acteurs à interpeller, provoquer, amadouer le public, et celui-ci à participer activement au spectacle. Les caractéristiques du genre à son apparition perdureront plus ou moins jusqu'à nos jours : imitation des hâbleurs professionnels, caricature des discours trompeurs, autoreprésentation et auto-dérision, prise à partie de l'auditoire. Une catégorie de monologues contemporains — Devos, Bruno Coppens, Marc Favreau (Sol), Pierre Repp, célèbres pour leurs jeux, amalgames, inventions et bredouilllements de mots — s'inscrivent également dans la tradition de la pure fantaisie verbale.

Au XV^e siècle, le statut des amuseurs publics se précise. Réunis en corporations, et tarifant leurs prestations, ils donnent des spectacles lors de réunions familiales (en particulier les noces), de fêtes populaires (fêtes des fous, carnivals), et finalement sur les scènes de théâtres. Ainsi les voit-on adresser des conseils fantaisistes à des jeunes mariés, parodier des sermons religieux ou des déclarations officielles, prononcer des testaments bouffons, des prophéties burlesques. Les monologues contemporains se livraient encore aux mêmes activités il n'y a pas très longtemps. Les personnages qu'incarnent les bateleurs dans les monologues dramatiques ne sont plus comme précédemment des baratineurs qui font commerce de leur bagou, mais plutôt des fantoches, vantards inconscients ou incapables, victimes de leur bêtise comme de la société, qui font autant rire par leur discours extravagant que par leur caractère. Même si le monologue s'en tient à des protagonistes stéréotypés — l'homme à tout faire en quête d'emploi, le soldat fanfaron, l'amoureux malheureux —, sa représentation dramatique gagne en consistance en même temps que son personnage. Se dessine dans ces textes de la deuxième génération un autre type de monologues pratiqués jusqu'à nos jours et tenus par d'impénitents ingénus ou malchanceux qui relatent leurs mésaventures. Ce personnage de l'antihéros (Charlot et Plume ne sont pas loin !) a surtout fait le succès de monologues comme Charles Cros, Bourvil, Fernand Raynaud.

C'est le développement des techniques et des représentations dramatiques qui causera le déclin du monologue originel. Les monologues vont se diversifier, s'étoffer, être agrémentés de parties dialoguées, en vue de relever l'attention du public, et ils donneront ainsi naissance, en disparaissant, à des pièces plus complexes : la farce (dont nous reparlerons bientôt) où le comique repose surtout sur le scénario, et la sotie où prédomine le dialogue. En éclatant, le monologue perd alors son statut de genre distinct. À part certaines formes poétiques comme le coq-à-l'âne, qui lui ressemblent en certains points et qui lui survivront un peu, le monologue est intégré dans ces nouvelles pièces plus élaborées. L'un ou l'autre personnage de ces comédies, souvent tenu pour fou, aura la responsabilité de lancer ces tirades qui, par leur fantaisie verbale, rappelleront les anciens monologues. Notons qu'après une éclipse à la Renaissance, époque sans doute moins sensible au badinage médiéval, la fantaisie verbale reprend ses droits dans le théâtre du XVII^e siècle. Elle donne prétexte à d'amusantes tirades dans les pièces comiques de Corneille (principalement *L'Illusion comique*), de Tristan, de Cyrano, de Scarron, et finalement de Molière qui, par le truchement de facétieux valets comme Sganarelle, porte le jeu verbal sur scène à son sommet (multiples galimatias, florilèges d'expressions creuses, diverses variations sur un même thème). Peut-être qu'à la même époque et même par la suite, quand la fantaisie verbale ne correspondra plus à l'idée que l'on se faisait du bon goût et qu'elle disparaîtra des théâtres, des amuseurs moins ambitieux ont-ils, devant des auditoires plus restreints et/ou populaires, perpétué la tradition du monologue avec des pièces courtes à un seul personnage ? On ne reparle en tout cas du monologue dramatique comique à titre de genre spécifique qu'à la fin du XIX^e siècle.

À la fin du XIX^e siècle

Vers 1881, année de l'ouverture du cabaret *Le Chat noir* à Montmartre, une curieuse controverse éclate dans le petit monde du spectacle parisien à propos du monologue. Réapparaissant dans le courant de la seconde moitié du XIX^e siècle, il connaît une grande vogue pendant la Troisième République : en attestent les nombreux recueils de « saynètes et monologues » parus à l'époque. Les principaux auteurs en sont Mac-Nab, Maurice Donnay, Charles Cros, E. Grenet-Dancourt, Georges Feydeau, Galipaux, etc. Le monologue envahit alors les cafés-concerts, les cabarets, les salons, au point de se faire des ennemis, entre autres le critique Francisque Sarcey qui lui reproche son inconsistance, sa disparité, sa médiocrité. Il soutient que « le goût du monologue est affaire de mode » et que « le public s'en fatiguera ». En guise de plaider en faveur du genre, les frères Coquelin publient deux ouvrages, *Le monologue moderne* (en 1881) et *L'Art de dire le monologue* (en 1884), où ils donnent quelques rares renseignements sur ce genre dont le succès passera malgré tout. Dans leur défense du monologue, on lit notamment que « le monologue, conte, récit, fantaisie, embryon de pièce, le monologue, quel qu'il soit, n'est pas mort, et [que] le public ne demande pas encore qu'il meure. »

Malgré cette variété toujours d'actualité, il semblerait que le genre du monologue soit suffisamment particulier dans l'esprit des gens de la fin du siècle dernier pour susciter une querelle, amener le public, inspirer des traités, alimenter de nombreuses compilations. Il faut aussi remarquer qu'environ à la même époque, le monologue dit « intérieur » fait son apparition dans le domaine romanesque. Rappelons que ce procédé,

par lequel le narrateur du récit s'efface au profit du personnage dont le discours se déroule ainsi plus librement, s'institue comme type formel caractéristique à partir de l'œuvre d'Edouard Dujardin (*Les Lauriers sont coupés*, 1887). Conscient d'avoir créé un précédent, le même auteur en donnera des commentaires critiques plus tard (*Le monologue intérieur*, 1931). Probablement n'est-ce pas une simple coïncidence que ces deux formes de monologue, sur scène et dans la prose, sans être résolument neuves, fassent en même temps l'objet d'une spécification, voire même d'un débat ou d'une théorie. Dans la complexification, la confusion, la désagrégation des formes littéraires et idéologiques du tournant du siècle, peut-être le romancier comme l'auteur dramatique ressentent-ils le besoin de se débarrasser de l'appareil conventionnel et de s'adresser seuls, directement, simplement, à leur public.

Pourtant les exemples que l'on a conservés de cette époque faste du monologue laissent penser que le genre était alors voué à la mièvrerie, à la gaudriole ou à l'édification. Leurs seuls sous-titres « monologue pour hommes » ou « pour dames et jeunes filles » ne laissent guère de doute. On jouait ces pièces pour acteur unique dans les clubs fréquentés par des étudiants, des artistes et des noceurs de tous bords, dans les cabarets qui se multiplient alors pour accueillir les bourgeois en goguette, au café-concert, au music-hall. Elles s'incorporaient naturellement au programme constitué de poésies diverses, de chansonnettes, de saynètes, d'attractions variées qui se succédaient rapidement pour le joyeux public de la Belle Époque, ou bien elles servaient d'intermèdes entre deux tableaux d'une revue, comme c'est encore le cas à l'heure actuelle. On invitait aussi des comédiens, parfois de grand renom (comme Coquelin Cadet, de la Comédie Française), à dire quelques monologues devant l'auditoire choisi des salons.

La majorité de ces monologues tiraient leurs effets comiques des veines classiques de la littérature amusante de la seconde moitié du XIX^e siècle. La satire sociale amuse beaucoup depuis Henri Monnier qui croquait sur le vif les conversations futiles des loges de concierge ou des banquets mondains. Ce type de discours triviaux et d'esprit parodique se prêtait facilement à des saynètes et à des monologues. Avec la conscription obligatoire, le comique troupier a aussi beaucoup de succès. Rares sont les spectacles sans personnages de soldats — qu'ils soient colonels ou troufions, ingénus ou fanfarons — pour relater des anecdotes de casernes ou de champs de manœuvres. On est aussi friand de pornographie et de scatologie à cette époque des maisons closes et des pétomanes, d'autant que la censure s'assouplit. Beaucoup de monologues relèvent encore du scénario vaudevillesque, mettant en scène un mari naïf, une coquette malicieuse, un séducteur prétentieux, un maniaque importun... Le monologue consistera alors en une comédie expresse. L'apparition du téléphone permettra bientôt de raffiner ce type de saynète en en faisant un dialogue monologué.

On constatera que, somme toute, l'humour 1900 n'est pas sans rappeler le carnavalesque moyenâgeux ; les monologuistes prennent les mêmes rôles, flétrissent des victimes analogues, tiennent des discours semblables. Seuls l'humour noir et l'absurde font figure de nouveautés, inspirés par le romantisme gothique et le nonsense anglosaxon. Ils sont mis à l'honneur par les artistes décadents spécialistes de l'humour à froid qui fréquentaient des cabarets délirants comme *Le Chat noir* et qui écrivaient des histoires inquiétantes ou extravagantes dans les journaux. Commence alors une nouvelle

tradition de monologues que l'on pourrait taxer de surréaliste et qui sera promue à un bel avenir. Les monologuistes Pierre Dac et Francis Blanche, entre autres, ont honorablement succédé aux précurseurs Charles Cros et Alphonse Allais, pour ne citer qu'eux. Ces monologuistes prennent toutes libertés à l'égard du monde, de la logique, du bon sens, ainsi que d'autres monologuistes à l'égard du langage. Cet esprit absurde se manifeste aussi à l'encontre du genre : combien de monologuistes qui prétendent ne pas dire de monologues, parce que, soi-disant, ils ne sont pas comédiens, ou qu'ils ne se souviennent plus de leur texte, ou qu'ils n'ont pas envie de rire ce soir-là, mais qui finissent finalement par en dire un, de monologue ! Ce procédé de dénégation simulée du genre, de sa mise en scène et en question (métadiscours), est tellement habituel et persistant (depuis les jongleurs du Moyen Âge jusqu'à Desproges) qu'il paraît intrinsèquement lié aux conditions d'existence du genre. Ceci prouve à la fois une certaine spécificité du monologue (le public a certaines attentes auxquelles on peut ou non répondre) et sa grande disponibilité (la variété poussée jusqu'au point où un non-monologue reste un monologue). Tout au long de son histoire, le monologue constitue un espace énonciatif limite dont il faut négocier les termes à chaque prestation.

Au XX^e siècle

Bien que le genre ait entre-temps un peu perdu de la faveur du public et de l'intérêt des bons auteurs, les monologuistes de ce siècle ont poursuivi sur la lancée de leurs aînés de la fin du siècle précédent. Les music-halls et les cafés-concerts offrent des spectacles de monologues, de chansonnettes, de saynètes ; les fantaisistes (parmi lesquels de futures célébrités comme Raimu, Fernandel, Bourvil, Gabin) s'y livrent surtout au comique troupier mais y proposent aussi des vaudevilles de poche, des mésaventures d'impénitents naïfs (surtout des « paysanneries »), des parodies de discours conventionnels (sermons de curés, harangues de politiciens), d'absurdes causeries scientifiques, des propos lestes ou satiriques, des fantaisies verbales... Les cabarets montmartrois deviennent les hauts lieux du monologue et les chansonniers qui s'y sont produits avec succès depuis la Première Guerre mondiale (parmi les plus célèbres : Raymond Souplex, Pierre-Jean Vaillard, Francis Blanche, Robert Rocca, Jean Amadou) se sont fait une spécialité de railler pas — souvent en vers, parfois sur un air musical — les événements et les personnalités de l'actualité. Ces bateleurs modernes n'hésitaient pas non plus à taquiner le public qui n'était pas nombreux dans ces petites salles intimes. Certains sketches étaient dialogués et plusieurs couples sont restés en mémoire : Jean Poiret et Michel Serrault, Roger Pierre et Jean-Marc Thibault, les Frères Ennemis, Guy Bedos à ses débuts avec Sophie Daumier. On éditera régulièrement en recueils les meilleurs monologues des chansonniers, mais ces textes vieillissent malheureusement très vite à cause des références et des allusions. À une certaine époque, les monologues les plus populaires sont publiés sous forme de feuillets volants que l'on achetait comme les partitions de chansons à la mode et que l'on disait en famille ou entre amis à l'occasion d'un mariage, d'une fête... ou même d'une quête pour une œuvre charitable. Les monologuistes professionnels, eux, passent dans plusieurs cabarets parisiens par soirée, entre des chanteurs, des prestidigitateurs ou d'autres fantaisistes, à moins qu'ils ne fassent des tournées en province. La radio, les enregistrements, la télévision et enfin le show business donneront plus tard la possibilité à certains de devenir des célébrités et au monologue de changer de statut.

Quittant le cabaret pour la grande salle de spectacle, Fernand Raynaud est sans doute l'un des premiers monologuistes (citons aussi au passage Robert Lamoureux) à présenter un récital entier à lui seul et sans autre support que la parole, à parvenir à imposer un personnage et un discours, mi-ingénus, mi-sarcastiques, à jamais reconnaissables, et à obtenir vers 1960 un succès comparable à celui d'une star du cinéma ou de la chanson. Pour les avoir entendus d'innombrables fois, on se souvient encore de plusieurs de ses monologues ; on en a aussi retenu des expressions qui sont tombées maintenant dans le domaine public : « Bourreaux d'enfants ! », « C'est étudié pour », « Pourquoi tu tousses ? ». À partir de ce moment, le monologue n'est plus seulement un intermède de revue, un divertissement de cabaret, un exercice pour comédien en herbe, une récitation pour fêtes de famille, mais un spectacle à part entière destiné aux grandes audiences et appelé à une large diffusion. Après Raynaud et à côté d'autres monologues moins médiatisés ou plus occasionnels (Jacques Dufilho, Jacques Bodoïn, P. Lébois, Jean Yanne...), quelques artistes ont fait ou font toujours une belle carrière de spectacles en solo, principalement Raymond Devos, Guy Bedos, Coluche, Bernard Haller, Pierre Desproges... qui ont chacun donné un essor, une portée, une nouveauté au genre et qui ont suscité de nombreuses vocations dans la génération suivante. Effectivement, les monologuistes prolifèrent à l'heure actuelle et connaissent une renommée fulgurante alors que leurs prédécesseurs devaient en faire un véritable parcours du combattant avant de « percer ». Outre l'exemple des vedettes du genre, la télévision est en grande partie responsable de cette vogue récente pour le monologue qui, bref, diversifié et amusant, convient bien aux exigences des variétés télévisées comme naguère il s'insérerait aisément dans le programme des cafés-concerts et des music-halls.

3. La farce et le vaudeville

Caractéristique du Moyen Âge, la farce est une pièce comique assez rudimentaire mettant en scène un mauvais tour joué à une victime qui peut éventuellement renverser la situation à son avantage. Elle aurait servi au départ d'intermède au cours des mystères, avant d'en être expulsée en raison de ses excès. À une intrigue fort simple correspondent des personnages stéréotypés sans épaisseur psychologique qui évoluent comme des pantins et qui n'inspirent guère de sympathie. Contrairement à la sotie qui se veut une satire de la société et de la politique du temps (parfois censurée), la farce ne vise que la réjouissance dans la pure tradition carnavalesque. En pratiquant allègrement le bas, l'obscénité, l'agressivité, elle encourage à en rire comme de choses naturelles, sans intention de les changer. Même si elle en donne un tableau fort caricatural, la farce est en prise avec la réalité quotidienne de son public populaire, de nouveau à l'opposé de la sotie allégorique et intellectuelle. Par contre, la farce est à rapprocher de la *commedia dell'arte* si ce n'est que celle-ci repose davantage sur la fantaisie verbale et celle-ci sur la gestuelle. La *commedia dell'arte*, qui est amenée en France au XVII^e siècle par des comédiens italiens itinérants, fonctionne aussi avec des personnages typés et des canevas convenus à partir desquels ces comédiens improvisent leurs *tirate*, *dialoghi amorosi*, *bravure* et *lazzi* en fonction des attentes et des réactions du public.

Même si le genre de la farce ne survit pas en tant que tel, il n'a jamais cessé de se manifester, notamment dans les premières pièces de Molière. On retrouve également les thèmes, les procédés, le comique de la farce dans la « parade », boniment du champ de foire qui consistait à encourager le public à entrer voir le spectacle. Passant de la rue au salon sans perdre ses grossièretés, la parade est à la mode jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, jusqu'à influencer *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais. Au XX^e siècle, on peut voir dans *Knock* ou *Les copains* de Jules Romains une résurgence de la farce, mais c'est en Belgique que le genre connaît une nouvelle jeunesse. Par leur truculence, leur grotesque, leur invraisemblance, leur violence, les pièces de Crommelynck et de Ghelderode participent de cet esprit carnavalesque, sur le versant tant destructif que poétique, tout en le renouvelant par la veine flamande. Avec ces auteurs, la farce tourne au sublime en même temps qu'elle envisage l'homme dans sa misère. Les rires le disputent alors à l'angoisse.

Le vaudeville n'est pas sans rapport avec la farce, bien que ce soit surtout à partir de situations stéréotypées qu'il fonctionne pour donner des mises en scène illustrant parfaitement la théorie bergsonienne du « mécanique plaqué sur le vivant ». Mais le vaudeville a d'abord été, au XV^e siècle, un genre de chansons satiriques et populaires semblables à celles que pratiquent encore aujourd'hui les chansonniers montmartrois. Sous l'influence italienne, on a commencé au XVII^e siècle à intégrer ces chansons à certaines comédies en guise d'intermèdes. Un nouveau genre — la « comédie en vaudevilles », aussi appelée l'« opéra-comique » — est ainsi né qui, comme la comédie, comme le monologue, a aussi provoqué une polémique, cette fois entre la Comédie française, l'Opéra et les artistes de foires. Son succès n'a pourtant cessé de se développer depuis lors : en combinant comédie et musique sur des thèmes et avec des procédés de la commedia dell'arte, il divertit le public sans s'embarrasser des règles, des ambitions littéraires, ni des scrupules moralistes des autres genres. Au XIX^e siècle, une catégorie de vaudevilles se rapproche de la farce, tandis que d'autres, privilégiant l'anecdote, préparent le genre tel que nous le connaissons actuellement. C'est Scribe, en fait, qui lui a donné son statut de genre littéraire spécifique en réglant sa composition.

Le vaudeville — qui a fini par perdre ses parties chantées — se distingue surtout d'autres genres par le fait qu'il trouve son intérêt et son principe non pas dans les passions, ni dans les caractères, mais surtout dans les événements qui, à partir d'une situation généralement empruntée à la vie quotidienne, provoquent des quiproquos, des imbroglios, des coups de théâtre invraisemblables jusqu'à la dernière minute. Les personnages, quant à eux, agissent et réagissent comme de pauvres marionnettes emportées dans un manège un peu fou... mais qui finira inévitablement bien. Bien que la peinture de mœurs puisse friser la satire, le seul but est de faire rire le public bourgeois sans interruption tout au long du spectacle. Toujours léger, souvent effréné, parfois absurde, le bon vaudeville représente cependant un exercice de grande virtuosité qui requiert une maîtrise parfaite des moyens dramatiques et un sens aigu de l'effet comique. Les auteurs les plus brillants sont Labiche et Feydeau qui parviennent encore à faire rire le public contemporain. Au cours de ce siècle, le vaudeville a perdu un peu de son caractère superficiel et mécanique pour devenir l'actuelle comédie de Boulevard plus satirique et psychologique, mais qui reste gaie.

4. Le fabliau, la nouvelle et le conte plaisants

Les fabliaux moyenâgeux, ces récits (en octosyllabes) souvent comiques, parfois franchement obscènes, annonçaient peut-être déjà les vaudevilles dont nous venons de parler. Leurs intrigues mettaient en scène le trio devenu classique de l'amant, de la femme et du mari trompé, et reposaient sur des confusions, des pièges, des retournements de situation. Sans intention satirique ou moralisatrice, les fabliaux consistaient à l'époque en de simples anecdotes que l'on racontait très librement pour faire rire. Très populaires au XIII^e siècle, ils disparaissent dès le siècle suivant mais on retrouve leur thématique dans les contes ou les nouvelles dès les XVI^e et XVII^e siècles.

Nous n'entrerons pas ici dans les détails ni dans les distinguos à propos des contes et des nouvelles dans la mesure où ce ne sont pas des genres spécifiquement comiques. Il n'empêche que ces récits destinés à « distraire » ont souvent été conçus pour « divertir », c'est-à-dire pour faire rire, que ce soit aussi avec d'autres intentions satiriques, philosophiques, littéraires. Même quand ils ne sont pas comiques, ce sont des procédés semblables que mettent en œuvre les conteurs pour intéresser leur public : provocation et connivence, jeu sur les apparences, effet de surprise... Quoi qu'il en soit, le conte est un genre de prédilection pour le comique, tant en raison de sa brièveté que de son caractère oral. Il a fait le succès d'humoristes comme Mark Twain, Alphonse Allais, Jules Renard, Guy de Maupassant...

5. L'histoire drôle

L'histoire drôle est en quelque sorte un conte réduit à sa plus simple expression. La blague — annoncée généralement par une invitation du genre « Tu connais la dernière ? » ou bien « Je viens d'en apprendre une bonne » — est certainement le genre comique le plus bref et le plus courant. Malheureusement, mis à part les spécialistes qui les colportent, on a l'habitude de les oublier aussitôt après qu'elles nous ont fait rire. Quand on prend la peine d'y regarder de plus près, on peut se rendre compte non seulement de leur variété structurale (en dépit des stéréotypes thématiques, en particulier le rôle des victimes interchangeables) mais aussi de la subtilité de certains de leurs mécanismes. Plusieurs linguistes, sémioticiens, rhétoriciens s'en sont inspiré pour montrer le fonctionnement de textes plus élaborés et même pour illustrer les principes du langage en général. C'est Greimas qui a ouvert la voie en racontant dans son célèbre ouvrage *Sémantique structurale* une histoire drôle qui met en évidence la constitution et l'articulation des réseaux de sens (isotopies) dans le discours. Cette blague à l'époque assez simple en fait à l'époque joue sur la polysémie du mot « toilettes » (parures / W.-C.) qui crée le malentendu, c'est-à-dire l'interférence entre deux isotopies. D'autres blagues peuvent révéler en les détournant des contenus inférentiels, des procédés discursifs inconscients, des habitudes langagières implicites. Nous en avons donné quelques exemples plus haut.

De nombreuses analyses de la blague ont été réalisées, sur le plan thématique (pour savoir de qui et de quoi on rit, et pourquoi), sur le plan de ses circonstances pragmatiques (quand, où, avec qui échange-t-on des blagues ?), mais surtout sur ses mécanismes intrinsèques. Greimas décomposait l'histoire drôle en récit-présentation et

dialogue, tandis que Violette Morin⁵⁶ charge l'un de la fonction de normalisation (mise en situation), et distingue dans l'autre l'enclenchement des interprétations (isotopies) et leur disjonction, au moment où elles interfèrent. À l'exemple de Guiraud⁵⁷, on peut aussi envisager sous le nom de *ludant* tout ce qui apparaît dans la blague, et de *ludé*, ses significations cachées sur lesquelles on joue mais qui n'apparaîtront au jour qu'à la chute. En fonction de ce cadre, il est possible de décrire et de comparer différentes histoires drôles, et finalement d'en dresser des typologies.

Exemple : « Un chat enrôlé entre dans une pharmacie : « Du sirop pour matou, s'il vous plaît. » »

LUDANT :	CHUTE
Isotopie 1 - chat	Isotopies 1 + 2 :
Isotopie 2 - enrôlé	« matou »/« ma toux »
LUDÉ :-	

Exemple : « Une famille d'anthropophages est à table pour le dîner. La maman se tourne vers son petit dernier : — Chéri, tu aimes bien ton grand-père ? — Oh, oui, bien sûr, maman. — Tiens, alors, prends-en ! »

LUDANT :	CHUTE
Isotopie 1 - repas familial : on parle du grand-père	(Isotopies 1 + 2) + (ludant + ludé) :
Isotopie 2 - anthropophagie	« aimer »
LUDÉ :	(sentiments/ gastronomie)
Isotopie 2 - anthropophagie : on est en train de manger le grand-père	

Une autre analyse est proposée par André Petitjean, au départ d'un corpus d'histoires drôles rapportées par des élèves de collège⁵⁸. Deux grands types de mécanismes sont ici distingués.

D'une part, les *ambiguïtés et les contradictions d'ordre sémantique* (ou lexical), qui peuvent elles-mêmes prendre trois formes distinctes :

- la polysémie. Exemple : « Deux chiens se rencontrent et engagent conversation. — Tu as vu le nouveau lampadaire ? — Ma foi, non. — Alors, viens, ça s'arrose ! »

56. « L'histoire drôle », in *Communication*, 1966-8, pp. 102-109.

57. P. Guiraud, *Les jeux de mots*, PUF, 1976 (Que sais-je ? 1656), p. 105.

58. Cf. A. Petitjean, « Les histoires drôles ("Je n'aime pas les raconter parce que...") », in Hugues Lethierry (dir.), *Savoirs en rire 2. L'humour maître (Didactique et zygmatique)*, De Boeck, 1997, pp. 107-122 (1^{re} éd. dans *Pratiques*, 30, 1981).

- l'*homonymie*. Exemples : « Quel est le comble du cycliste ? Faire un régime sans sel. » « Pourquoi les églises françaises (ou belges, ou suisses...) sont-elles insonorisées ? Parce que Jésus-Christ. » « Quelle différence y a-t-il entre un ascenseur et une cigarette ? L'ascenseur fait monter, la cigarette fait des cendres. »
- la *contradiction entre le propos et ses présupposés*. Exemple : « Un homme dit à sa femme : — Moi, je ne suis pas superstitieux. — Pourquoi ? — Parce que ça porte malheur ! »

D'autre part, les *ambiguïtés et les contradictions d'ordre pragmatique*, qui peuvent elles aussi prendre une triple forme :

- le *paradoxe illocutoire* (c'est-à-dire relatif à l'intention du locuteur). Exemple : « Un colosse entre tous les jours à 19 h dans le même bar et demande "Un double whisky, sinon..." Le barman, qui est petit et chétif, obtempère sans oser demander au bonhomme de payer. Après plusieurs jours, le patron du bar, qui est lui-même très costaud, s'inquiète de la situation et prend la place du barman. À 19 h, comme d'habitude, le colosse se présente et demande "Un double whisky, sinon... — Sinon quoi ? rétorque le patron. — Sinon... une bière." »
- l'*anomalie par rapport aux représentations établies, aux stéréotypes, aux « scripts »* (ou scénarios) situationnels. Exemples : « La souris à l'éléphant qui la porte depuis une heure : "Allez, on change ?" » ou bien « Deux petites filles conversent : — Tu as vu le préservatif sous la véranda ? — C'est quoi une véranda ? »
- l'*infraction par rapport aux maximes conversationnelles* - c'est-à-dire à l'un des quatre préceptes qui, selon Grice⁵⁹, garantissent le bon fonctionnement des conversations (et, plus généralement, de la plupart des situations de communication) : maxime de quantité (« Soyez informatif »), maxime de qualité (« Soyez vrai »), maxime de relation (« Parlez à propos ») et maxime de manière (« Soyez clair et bref »). Par exemple, les deux histoires suivantes enfreignent le principe de quantité : « Vous avez vu l'heure ? — Oui. — Merci ! » « Pourquoi les Français portent-ils des bretelles tricolores ? Pour soutenir leur pantalon. »

Les histoires drôles permettent de nombreuses typologies et analyses de ce type ; elles ont par ailleurs l'avantage de rendre l'analyse divertissante tout en obligeant ceux qui s'y prêtent de s'interroger précisément sur les mécanismes formels et psychologiques du comique.

D. Propositions didactiques

Quels enjeux d'apprentissage attribuer aux typologies parfois complexes qui viennent d'être effectuées tout au long de ce chapitre ? Même s'il ne s'agit évidemment pas d'enseigner tous les critères de classement des discours comiques aux élèves du secondaire, la distinction entre les grands *types* (comique verbal, d'idées, de situation...), les grandes *espèces* (humour, ironie, parodie, satire...) et les grands *genres* (comédie, mono-

59. Cf. H. P. Grice, « Logique et conversation », in *Communication*, 30, 1979, pp. 57-72.

logue, farce, fabliau, histoire drôle...) du comique présente un enjeu didactique important dans la mesure où elle constitue un outil de première force pour manipuler les textes et les faire signifier. Mais comment faire alors pour apprendre aux élèves à distinguer ces différentes catégories du comique ? La manière la plus naturelle de procéder consiste sans doute à leur faire observer, comparer et classer un ensemble de textes où ces phénomènes se manifestent de façons diverses : ce sera donc la démarche que nous proposerons ici. Les classements à opérer étant divers, nous veillerons toutefois à faire varier suffisamment les procédures pour les rendre suffisamment attractives. Précisons encore que les cinq activités présentées ci-après sont destinées à des élèves des deux dernières années du secondaire et que leur réalisation complète demande six à huit séances de cours.

1. Comparer... et jouer les types de comiques dans des textes de théâtre

Première étape : comparer et classer

Pour établir tout d'abord la distinction fondamentale entre les comiques *verbal*, *d'idées*, *de situation*, *de caractère* et *du second degré*, nous proposons d'inviter les élèves à caractériser les aspects comiques de quatre textes de théâtre qu'ils seront invités à lire par eux-mêmes (cf. pp. 40, 21, 8 et 27 dans notre anthologie) :

- l'extrait de *Un mot pour un autre* de Tardieu, où l'on voit une dame de la haute société échanger avec sa servante un dialogue où tous les noms, adjectifs et verbes sont remplacés par d'autres qui n'ont rien à voir avec le contexte ;
- l'extrait de *On purge bébé* de Feydeau, où l'on voit le personnage de Follavoine tour à tour dans la position du moqueur et du moqué - il conspu Rose parce qu'elle ignore ce que sont les Iles Hébrides, mais se ridiculise ensuite aux yeux du public en cherchant dans son dictionnaire la notice sur celles-ci à la lettre Z ;
- l'extrait de *Fin de partie* de Beckett où l'on voit Hamm et Clov s'échanger des propos amers sur l'inanité du destin et sur certaines anecdotes dérisoires ;
- et le texte d'Alfred Jarry extrait de *Ubu roi*, où l'on voit la Mère Ubu tenter de convaincre son époux d'assassiner le roi pour usurper sa place.

Il s'agira de répondre aux questions suivantes : (a) Dans chacun de ces textes, qu'est-ce qui vous paraît comique ? Relevez tous les éléments qui vous paraissent susciter le rire et expliquez ce qu'ils ont de comique. (b) Par quel(s) mot(s) nommeriez-vous ou définiriez-vous le type de comique dominant dans chacun des textes ?

Au terme d'une séance de lecture et de recherche collective qui pourrait occuper une bonne heure, les élèves devraient avoir établi, avec l'aide éventuelle du professeur, que :

- Dans le texte de Tardieu, le comique réside d'abord dans le procédé de substitution lexicale, et secondairement dans le décalage entre cette anomalie et le ton apparemment ordinaire de la conversation entre les deux personnages. On peut donc parler d'un humour principalement *verbal* ou *langagier*.
- Dans le texte de Feydeau, le comique repose également sur des éléments langagiers (Rose croit que les Hébrides sont un objet de la maison, Follavoine croit que le

mot s'orthographe « Z[h]ébrides »), mais plus encore sur la manière dont ces derniers servent à dépeindre la sottise des deux personnages et sur l'inversion de la situation de Follavoine, qui se retrouve aux yeux du public en position d'arroseur arrosé. On peut donc parler ici à la fois de comique *de caractère* et de comique *de situation*.

- Dans le texte de Beckett, le comique réside à la fois dans des jeux de langage (« Ah ? On dit coïte ? On ne dit pas coïte ? — Mais voyons ! Si elle se tenait coïte nous serions baisés. ») et dans la subversion des idées humanistes : des propos comme « Quelque chose suit son cours », ou « Est-ce qu'on n'est pas en train de signifier quelque chose ? », ou l'expression de la peur que l'humanité ne se reconstitue à partir d'une puce suscitent un rire — amer sans doute — parce qu'ils tournent en dérision le principe largement partagé selon lequel le monde et chaque vie humaine ont un sens, ainsi que la volonté commune de perpétuer l'humanité. La dominante est donc ici au comique *d'idées* (noires).
- Dans le texte de Jarry, on a affaire à nouveau à des subversions d'ordre verbal — recours à un langage trivial (« votre fiole », « vous allez passer à la casserole », « un cul comme les autres »), en partie travesti (Merdre, bougre de merdre, vROUT) et à des tournures orales maladroites (« Que ne vous assom'je ») mêlés à des tournures archaïsantes (« vous estes un fort grand voyou », « tu vas rester gueux », « ventre-bleu ») —, mais l'essentiel réside ici dans l'*effet parodique* que cette scène produit par rapport à d'autres récits célèbres, tel *Edipe roi* ou les drames de Shakespeare, où il est question de royauté et de quête du pouvoir. Qui plus est, ce texte ne fait rire que si l'on accepte de ne pas prendre au sérieux l'« obscénité » apparente (la tyrannie, la violence, la bêtise) dont il regorge : on peut donc parler ici de comique *au second degré*.

Le but de ce premier repérage est moins d'amener l'élève à repérer et nommer tous les procédés du comique que de lui faire percevoir la diversité de ses fonctionnements et de leurs économies possibles au sein des textes : si l'abondance de Jarry est jouissive, l'exemple de Tardieu montre qu'il n'est pas besoin de multiplier les effets pour déclencher le rire. Un seul procédé bien exploité peut s'avérer aussi efficace que le mélange de dix fonctionnements distincts.

Deuxième étape : mettre en scène, mémoriser et jouer

L'étape suivante consistera à demander aux élèves de se constituer en duos et à préparer pour la semaine suivante la mise en scène, la mémorisation et l'interprétation scénique de l'un des quatre textes en veillant à exploiter au mieux les procédés comiques qui viendront d'être décodés. Cette démarche, qui est généralement perçue comme motivante et signifiante⁶⁰ par un grand nombre d'élèves, aura l'avantage de permettre à chacun de s'approprier ludiquement les analyses qui auront précédé et de s'interroger sur la manière de rendre au mieux les effets comiques par le canal de la voix et du corps.

Pour être réellement porteuse d'apprentissage, la démarche gagnerait à se faire en deux temps : un premier temps de répétition générale, où chaque duo recueillerait,

60. Le fait d'associer la lecture à une activité de mise en scène, de mémorisation et d'interprétation scénique lui confère en effet une épaisseur, un caractère global et une finalité sociale dont elle est trop peu souvent pourvue à l'école.

dans une perspective formative, des avis sur les points forts et les points améliorables de sa prestation⁶¹ — lesquels avis pourront venir aussi bien du professeur que des autres élèves —, et un second temps de présentation définitive, qui pourra donner lieu à une évaluation sommative ou certificative.

2. Identifier les différents fonctionnements du comique verbal

Dans l'activité suivante, nous voudrions exercer les élèves à distinguer les principales catégories du comique verbal qui ont été définies dans ce chapitre, à savoir la *fantaisie verbale*, le *jeu de mots*, la *subversion langagière*, le *comique dramatique* et le *style comique*. La connaissance de ces différents fonctionnements s'avère en effet fondamentale tant pour la saisie du phénomène comique que pour l'écriture des textes qui en relèvent.

Pour percevoir ces distinctions, il s'agira cette fois de faire observer un ensemble de textes de genres divers. Pour varier les démarches, nous proposons de faire travailler les élèves par groupes de trois ou quatre, chaque groupe recevant un jeu de cinq textes différents à étudier. La consigne sera de comparer ces textes et (a) de déterminer le fonctionnement général qui caractérise chacun d'eux, (b) d'inventorier les différents procédés de comique verbal qu'ils mettent en œuvre et (c) de rédiger sur cette base une *recette* à l'usage d'un écrivain comique amateur. Pour constituer les cinq groupements de textes, l'enseignant invitera les élèves à tirer un texte au sort dans chacune des cinq séries suivantes :

- pour la fantaisie verbale : « Le Schmilblick » de Pierre Dac, « Méli-mélodie » de Bobby Lapointe, « Chanson dada » de Tzara, « Le Belge » de Coppens, « Les instantanés » de Vian ;
- pour le jeu de mots, la bédée de Gotlib, l'extrait du *Dernier jour d'un condamné* de Hugo, le sketch de Smaïn, « L'éczéma tranquille » de Sttella, « L'adversité » de Sol ;
- pour la subversion langagière, l'extrait de *Gros-Câlin* d'AJar, les textes de Woody Allen et de Desproges, les perles de Jean-Charles, l'extrait de *Candide* de Voltaire ;
- pour le comique dramatique, les textes de Shakespeare, Molière, Cami, Ionesco... et l'extrait du *Jacassin* de Daninos (qui est largement assimilable à un dialogue de théâtre) ;
- pour le style comique, « Le commencement de la fin » de Bedos, « L'étudiant » de Coluche et les extraits des romans de Chraïbi, de San Antonio et de la Québécoise Louky Bersianik.

La place nous manquant ici pour détailler la manière dont chaque texte illustre l'un ou l'autre procédé, nous nous permettons de renvoyer aux pages qui ont été consacrées au comique verbal dans le présent chapitre. Lors de la mise en commun des travaux, l'enseignant pourra se référer à ces pages pour synthétiser et compléter si nécessaire les observations des élèves.

61. Les appréciations gagneront à distinguer les aspects proprement scéniques des aspects vocaux et physiques. Pour plus de précisions sur la manière de mener une telle expérience efficacement, cf. J.-P. Ryngaert, *Le jeu dramatique en milieu scolaire. Expression et animation*, Bruxelles, De Boeck, 1991.

Complémentairement à la rédaction de la « recette », il serait intéressant d'inviter chaque groupe à présenter et à lire au reste de la classe les cinq textes qui lui ont été attribués — chaque membre du groupe aurait à préparer la lecture expressive d'un texte — puis à exposer les résultats de ses recherches.

3. Identifier les espèces de comiques

L'activité suivante pourrait prendre une tournure quelque peu ludique et consister pour les élèves à *apparier* cinq textes qui leur seraient donnés en lecture et cinq catégories génériques. Cette activité pourrait faire l'objet d'une recherche individuelle, avec possibilité de recourir au dictionnaire pour éclairer le sens des catégories.

Les cinq catégories seraient les suivantes :

- a. l'humour ;
- b. l'ironie ;
- c. la parodie et le carnavalesque ;
- d. la satire ;
- e. l'absurde, le *nonsense*, la fumisterie ;

Les cinq textes, quant à eux, seraient :

a. Le texte de Benoziglio, « Les bus » (p. 10), qui illustre le genre de l'humour. La succession des notations plaisantes — observation sur le reniement par les Grecs de leur alphabet pour raisons économiques, longues parenthèses digressant sur des considérations terre-à-terre, étonnement devant l'harmonie inattendue du début du voyage, recours à une comparaison hyperbolique pour décrire une position assise inconfortable (« ce qui allait m'obliger à adopter l'involontaire et contrefaite position du grand mutilé de guerre »), jeu de mots (« Mais à la comme à la. Et il est grand... »)... — que fait le narrateur pour décrire une anecdote assez banale (un trajet tumultueux en bus vers Athènes où il doit prendre l'avion qui le ramènera chez lui au terme de ses vacances) correspond bien à ce regard décalé, distant, amusé sur la réalité qui définit le genre humoristique.

b. Le texte de Léon Bloy, « À quelque chose malheur est bon » (p. 12), qui illustre le genre de l'ironie. On a bien affaire ici en effet à une raillerie sur le cynisme intérieur qui caractériserait la pensée d'un grand nombre de gens. Dans son *Exégèse des lieux communs*, Bloy s'attache à développer tous les lieux communs que les bourgeois de son temps appliquaient sans le savoir, et, s'abstenant de tout commentaire explicite, il feint de parler au nom de ces personnes qui en réalité lui répugnent.

c. Le texte de Cami, « Le mariage du Cid ou l'assassin de papa », qui illustre le genre de la parodie. On reconnaît ici sans hésiter l'« hypotexte » cornélien que Cami s'est amusé à prolonger et à travestir en retirant aux éléments dramatiques de l'anecdote originelle du *Cid* leur caractère dramatique : condensation de la pièce en une brève saynète, réduction des sentiments nobles à des pensées triviales (« Je ne peux t'en vouloir, c'est la faute à papa ! »), mélange des registres noble et bouffon, jeux de mots (« le Maure aux dents », « Je tranche cette tête de Maure au ras », « la valeur n'attend pas le nombril des almées »...), anachronisme (« change de disque »), métalepse (« Mais on peut répéter toujours la même antienne / Quand on est un héros et qu'elle est cornélienne ! »), toute la panoplie des procédés parodiques se trouve ici savoureusement déployée.

d. Le texte d'Albert Cohen « Rapports hiérarchiques » (p. 40), qui illustre assez bien le genre de la satire. Il est clair en effet que le personnage d'Adrien Deume, rond-de-cuir qui passe ses journées à ne rien faire en se donnant des airs importants et en misant tout son bonheur sur la reconnaissance de ses supérieurs, est ici tourné en dérision, et à travers lui, toute la catégorie professionnelle dont il est l'emblème.

e. Le texte de Woody Allen « Critique de la déraison pure » (p. 7), qui illustre assez bien les genres de l'absurde, du nonsense et de la fumisterie. Le raisonnement qu'il feint de développer se caractérise en effet tour à tour par son excès de sophistication (« que pouvons-nous être certains de savoir, ou certains de savoir que nous le savions, à condition bien sûr que ce soit concevable »), par son emphase verbeuse (« ce que l'on peut dire être Connu, ou ce qui possède une Connaissance ou une Connaissabilité »), par ses jeux de mots parasites (dans la même formule, le mot « connaissance » est utilisé pour désigner le savoir puis... un ami), la banalisation des concepts philosophiques (« La réalité dont je parle ici est la même que celle que Hobbes a décrite, mais un peu plus petite ») et surtout par la combinaison saisissante d'éléments graves et d'éléments triviaux (« Pouvons-nous actuellement "connaître" l'univers ? Mon Dieu, c'est déjà suffisamment difficile de trouver son chemin dans Greenwich Village ! »).

4. Découvrir et mettre en œuvre une grille de lecture du texte ironique

De toutes les espèces comiques, c'est sans doute l'ironie qui pose le plus de problèmes de repérage en classe de français. Comme l'a souligné Michel Mougenot, « les élèves, même s'ils emploient assez fréquemment le mot [...], réussissent cependant rarement à identifier l'ironie dans un texte [...] ; et quand ils y réussissent, ils ont des difficultés à en analyser précisément le fonctionnement et la signification »⁶². D'où l'intérêt de leur présenter cette grille de lecture du texte ironique :

Analyser un texte ironique, c'est :

- * identifier le discours de l'autre (ou de l'adversaire) à partir de certains indices du texte, et plus particulièrement des termes valorisants ;
- * identifier le discours de l'auteur (ou du narrateur) à partir d'autres indices du texte, et plus particulièrement des termes dévalorisants ;
- * identifier (ou faire des hypothèses) sur la cible visée : quel est cet autre (cet adversaire) que l'auteur (ou le narrateur) cherche à dévaloriser et à déconsidérer par l'ironie ?

On proposera aux élèves d'appliquer cette grille au texte de Bloy déjà évoqué et au texte de Voltaire qui figure à la p. 41 de notre anthologie. Dans le texte de Bloy, nous l'avons vu, l'ironie résulte d'une extrême économie de moyens, puisque l'auteur se contente d'énoncer le discours odieux qu'il prête à ses adversaires en y multipliant l'emploi du mot *bon* (« Il n'y a même que cela de bon », « Ce qui est incontestablement bon... », « C'est bon en soi, et c'est bon pour les conséquences »), les seuls indices de son propre discours résidant précisément dans cette surenchère suspecte de termes

62. Cf. Michel Mougenot, « Lire l'ironie », in *Le français aujourd'hui*, 98, 1992, pp. 81-86.

positifs, ainsi que dans le caractère foncièrement paradoxal de la « moralité » ainsi énoncée. Quant à la cible visée, les tournures impersonnelles, le « on » et les « vous » à valeur généralisante semblent indiquer qu'elle se confond avec l'ensemble des contemporains de l'auteur.

Les indices d'ironie sont plus nombreux dans le premier chapitre de *Candide* :

- le discours de l'adversaire est décelable à travers les *adverbes* qui qualifient les propos de Pangloss et les attitudes de Candide et de Cunégonde : « Il prouvait admirablement », « Candide écoutait attentivement, et croyait innocemment », « elle lui prit innocemment la main, le jeune homme baisa innocemment la main de la jeune demoiselle », ainsi qu'à travers les *adjectifs* qui qualifient le décor (« le plus beau et le plus agréable des châteaux possibles ») ;
- comme chez Bloy, le discours de l'auteur n'apparaît pas à travers des indices dévalorisants mais à travers la surenchère des termes valorisants et leur inadéquation évidente avec les situations qu'ils évoquent : l'éloge qui est fait de Pangloss est contredit par l'absurdité de ses propos, l'« attention » que Candide est censé avoir pour Pangloss se confond en réalité avec sa fascination pour Cunégonde, la « leçon de sciences expérimentales » que donne Pangloss à une femme de chambre a pour objet une activité assez particulière, et il en va de même la « disposition pour les sciences » prêtée à Cunégonde ainsi que de l'« innocence » attribuée aux deux jeunes gens ;
- la cible de Voltaire semble donc être tout à la fois les philosophes qui tiennent des propos en décalage avec la réalité (et le contexte d'énonciation nous permet de savoir que Voltaire faisait ce reproche à Leibniz) et ceux (i. e. les nantis) qui sont trop absorbés par leurs petits plaisirs personnels pour pouvoir poser un regard lucide sur les problèmes du monde.

5. Lire des textes théoriques qui définissent le comique et l'humour

Après avoir ainsi découvert et illustré chacune des espèces du comique, il peut être intéressant de prolonger la réflexion à propos du phénomène comique en général et de son espèce la plus commentée — i. e. l'humour — par la lecture de quelques textes théoriques reproduits dans notre anthologie.

- Le texte de Bergson permettra tout d'abord de se pencher sur la définition célèbre que le philosophe a donnée de l'essence du comique en général et de se demander avec lui si l'intérêt du phénomène ainsi défini ne réside pas dans le fait qu'il réprime ce qui apparaît « comme une distraction de la vie ». Le rire aurait ainsi une dimension morale, correctrice : il serait « un certain geste social, qui souligne et réprime une certaine distraction spéciale des hommes et des événements ». On soulignera que cette définition convient davantage pour caractériser ce que nous avons appelé ici la satire et l'ironie (qui s'exercent le plus souvent aux dépens d'autrui) que l'humour (qui inclut le rire sur soi-même).
- Le texte de Freud (que les élèves auront sans doute quelque peine à comprendre sans l'aide de l'enseignant) se centre pour sa part sur le mot d'esprit et sur

l'humour, qu'il définit comme « la manifestation la plus élevée des réactions de défense » développées par l'esprit pour se protéger de ce qui lui est pénible. Contrairement au refoulement, qui soustrait la représentation douloureuse à la conscience, l'humour permet à l'homme de « transformer son énergie [de défense] en plaisir par la voie de la *décharge* ». L'humour selon Freud constitue ainsi une *élévation du moi* qui pourrait bien résulter de la comparaison entre le moi actuel et le moi infantile.

- La définition que Nietzsche donne du « gai savoir » correspond assez bien à celle que nous avons donnée ici de l'humour, puisque le propre de la nouvelle sagesse que le philosophe appelle de ses vœux est de « rire de soi », et d'accéder ainsi à la « suprême libération » et à la « suprême irresponsabilité » qu'un tel rire permet.
- Cette conception peut être opposée à celle plus classique de Cavanna, qui estime pour sa part que l'humour, c'est plutôt « le malheur *des autres* » et que ce phénomène s'associe tout à la fois au désespoir, à la peur du réel et à l'intelligence. On retrouve ici une définition « négative » du comique plus proche de celle de Bergson que de celle de Nietzsche, la théorie de Freud — qui concerne aussi bien le rire moqueur que le rire de soi — se situant en quelque sorte entre ces deux polarités.
- Il serait bienvenu enfin de boucler ce petit parcours sur les définitions du rire et de l'humour en lisant — sans trop le commenter — le texte satirique de Prévert qui dénonce avec un beau mélange d'ironie mordante (les théoriciens en prennent pour leur grade !) et d'humour (cf. le renouvellement des formules toutes faites) les tentatives d'enfermer l'humour dans une définition plus ou moins savante... On remarquera que, ce faisant, Prévert n'en propose pas moins une certaine définition *en actes* de ce qu'il refuse de théoriser. À un second niveau, le seul fait de (faire) lire en classe un tel texte constituera de la part de l'enseignant un acte d'humilité et d'humour qui, pour les élèves, vaudra sans doute plus que toutes les définitions.

6. Chercher dans l'anthologie des exemples des différents genres du comique

Pour effectuer un quatrième classement, nous proposons de recourir cette fois à l'initiative et à l'intuition des élèves : plutôt que de leur remettre un groupement de textes tout fait, l'enseignant pourrait leur demander de chercher eux-mêmes dans l'anthologie des textes qui leur paraissent illustrer les différents genres du comique.

Pour les élèves, l'essentiel, ici comme ailleurs, sera moins d'arriver tout de suite à des distinctions sûres que d'être amenés à expliciter leurs hypothèses, et à se familiariser avec des concepts en les manipulant. Les différents genres pourront ainsi être illustrés par les textes suivants :

- pour la comédie : Aristophane, Shakespeare, Molière, Jarry, Ionesco, Beckett ;
- pour le vaudeville : Feydeau, mais aussi Allais (même si le texte est plus narratif que dialogué) et Cami ;
- pour le fabliau, la farce, le conte plaisant : le « Dit des perdrix » ;
- pour l'anecdote : le récit de Goscinny et Sempé, « L'école buissonnière » ;
- pour l'histoire drôle, le bon mot, le mot d'esprit : les blagues et la médisance de la p. 4, les « perles » de Jean-Charles,

- enfin, pour le monologue et le sketch : Bedos, Coluche, Coppens, Dac, Desproges, Devos, Raynaud, Smaïn, Sol.

7. Repérer différents phénomènes comiques dans un même texte

Une fois que les élèves auront été exercés à distinguer les types de comiques (comique verbal, de caractère, de situation, etc.), les catégories du comique verbal (jeu de mots, subversion langagière, etc.), les espèces de comique (humour, ironie, parodie...) et les genres comiques (comédie, farce...), il nous semble indiqué de les inviter à analyser un texte où plusieurs de ces phénomènes sont combinés de manière exemplaire. Le texte d'Allais « Un drame bien parisien », qui relate en 7 chapitres les amours tumultueuses de Raoul et Marguerite, constitue à cet égard un très bon support⁶³.

a. Du côté des *types* de comiques, on y trouve en effet des illustrations :

- du comique *verbal* : diverses expressions sont employées à double entente, divers clichés sont renouvelés... (pour plus de précisions, cf. infra) ;
- du comique *de caractère* : les personnages sont des caricatures ambulantes qui semblent jouer leur rôle comme des marionnettes ;
- du comique *de situation* : le double quiproquo (absurde) et le coup de théâtre final instaurent un retournement complet et inopiné de la situation conflictuelle ;
- du comique *d'idées* : sans qu'on puisse parler ici de subversion idéologique, on soulignera avec U. Eco que c'est toute une conception classique de la lecture qui se trouve mise à mal par le texte d'Allais dans la mesure où le lecteur est ici plaisamment mis en scène (par les expressions « la clientèle » dans l'intitulé du chapitre 2, ou les « vous » dans l'intitulé du chapitre 3) et piégé dans ses hypothèses. Sans entrer dans les détails de l'analyse d'Eco (qui s'adresse à un public universitaire averti plutôt qu'à des classes du secondaire), on pourra souligner que ce récit appartient au « club raffiné, présidé [...] par Tristram Shandy, [...] des textes qui racontent des histoires sur la manière dont les histoires se font », et ajouter que « ce sont des textes beaucoup moins inoffensifs qu'il n'y paraît : leur objet critique, c'est la machine de la culture, celle-là même qui permet la manipulation des croyances, qui produit les idéologies et titille la fausse conscience qui permet de nourrir sans s'en apercevoir des opinions contradictoires »⁶⁴.

b. Du côté du *comique verbal*, trois registres sont déployés tout au long du texte :

- le *jeu de mots* est illustré par l'emploi plaisant de certains champs sémantiques (ex. : le vocabulaire militaire du 2^e chapitre) et par le renouvellement des clichés (« des caresses sans fin, tendres et bien informées », « Ces billets ne tombèrent pas dans l'oreille de deux sourds »...) ;
- la *subversion langagière* est illustrée par la juxtaposition de lexiques hétérogènes (des expressions élégantes comme « un beau soir, en entendant Marguerite chanter la jolie romance » ou « le plus heureux du monde » côtoient des termes crus comme « fichu caractère » ou « coup de pied dans le cul » ou des expressions archaïques comme « Amour fuyait éploré »...) ;

63. L'enseignant qui souhaite approfondir l'analyse de ce texte pourra se référer à l'étude systématique qu'en a faite Umberto Eco dans *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, pp. 260-292.

64. *Lector in fabula*, p. 290.

• le *style comique* apparaît quant à lui dans les citations saugrenues et faussement savantes qui émaillent les épigraphes (où une phrase attribuée à Rabelais côtoie un lieu commun anglais, des vers en ancien français ou en langues étrangères, et... les « paroles de ma concierge dans la matinée de lundi dernier »), dans le déploiement parodique des clichés (« La pauvre s'enfuit, furtive et rapide, comme fait la biche en les grands bois ») ainsi que dans les parenthèses burlesques (« Marguerite (un joli nom pour les amours) », « la divine Marguerite (diva Margarita) »)...

c. Du côté des *espèces* comiques, on trouve dans « Un drame bien parisien » des exemples tout à la fois :

- de l'*ironie* : dans le discours du narrateur, tous les termes valorisants et dépréciatifs (« la jolie romance du colonel d'Erville », « la divine Marguerite », « les plus chimériques et passagers plaisirs », « les plus regrettables violences réciproques », « l'éclair génial de la suprême angoisse ») sont à prendre au second degré ;

- de la *parodie* : trois ensembles de conventions génériques se trouvent ici parodiés : celui du *vaudeville* (dont on retrouve ici les ingrédients types : un couple, des disputes, des tromperies, des quiproquos, un *happy end*), celui du *roman* (dont on retrouve l'agencement des chapitres et des épigraphes : ce récit se présente comme un condensé de la machinerie romanesque) et celui du conte (dont on retrouve la moralité finale (« Cette petite mésaventure servit de leçon ») et la clausule (« À partir de ce moment, ils [...] furent parfaitement heureux. Ils n'ont pas encore beaucoup d'enfants, mais ça viendra »).

- et bien entendu de l'*humour* et de l'*absurde* : l'usage ludique qui est fait des épigraphes confère à l'histoire un ton constant de gaieté et d'autodérision, et le retournement de situation final relève littéralement du non-sense, puisqu'il est impossible logiquement 1° que les deux personnages déguisés en templier et en pirogue éprouvent le besoin de « se démasquer » dès lors qu'ils ne sont ni Raoul ni Marguerite, 2° que l'épisode du bal masqué ait une incidence sur la relation de Raoul et de Marguerite puisqu'il ne les concernait pas.

- seule l'espèce comique de la *satire* ne trouve pas ici de réelle illustration, sauf si l'on considère qu'Allais profite de cette farce pour régler ses comptes avec l'institution du mariage.

d. Enfin, du point de vue des *genres*, on peut dire que le texte d'Allais illustre tout à la fois les genres du *vaudeville*, du *roman* et du *conte* (cf. ce que nous venons de dire sur la parodie de ces trois genres).

8. Réinvestir les procédés du comique dans une activité d'écriture

La meilleure manière de faire en sorte que les fonctionnements qui auront été observés dans les différentes activités qui précèdent soient acquis durablement est sans nul doute de les réinvestir *in fine* dans une activité d'écriture. Celle que nous proposons ici porte exclusivement sur les espèces de comique — à savoir l'humour, l'ironie, la parodie, la satire et l'absurde.

En fonction de ce qu'il croit pouvoir exiger de ses élèves, l'enseignant pourrait choisir — ou inviter ses élèves à choisir — entre deux sortes de consignes, l'une relativement simple, l'autre plus complexe :

- Transformer ou prolonger un *texte sérieux* donné — p. ex. un poème célèbre, un fait divers insolite ou un événement politique qui puisse prêter à rire — en une espèce particulière de discours comique / ou en différentes espèces de textes comiques. On peut demander en outre de développer le texte de départ si celui-ci est bref, ou à l'inverse de le réduire s'il est long.
- Au départ d'un *incipit*⁶⁵, d'un *début de récit*⁶⁶, d'une *situation*⁶⁷, d'une *formule*⁶⁸ ou d'un *couple de mots*⁶⁹ donnés, produire un texte qui relève exclusivement de l'une des espèces du comique.

Les *techniques* utilisées pour conférer une dimension comique aux productions seront tout naturellement inspirées de la « recette » qui ponctue la première activité de cette séquence. On pourra également exploiter les quatre mécanismes de l'écriture comique que nous avons distingués plus haut à la suite du Groupe u et de Louis Timbal-Duclaux⁷⁰ : l'exagération (ou l'hyperbole), la diminution (ou la litote), la substitution (ou l'ironie) et l'inversion.

À côté de ces techniques de réécriture et de transformation, il existe d'innombrables possibilités d'activités purement ludiques, comme celles que propose Gérard Vermeersch dans son livre *La petite fabrique d'écriture* et dont les titres constituent à eux seuls tout un programme : *Le plaisir de nommer*, *Parole et musique*, *La banane à Lénine*, *Le greffoir d'Alexandre*, *Le grand écart*, *La plume sioux de Guillaume*⁷¹.

Le but de la démarche est bien sûr d'abord de permettre aux élèves de s'exercer au plaisir d'écrire au départ d'une consigne ludique. Mais il s'agit aussi, ce faisant, de vérifier qu'une certaine compétence pratique a été acquise, et d'être précis dans l'attente que l'on formulera à ce propos à l'élève : il doit être clair pour lui que cette activité d'écriture est une occasion privilégiée de mobiliser, tout en s'amusant, un ensemble d'apprentissages dont la maîtrise sera évaluée comme telle.

65. N'importe quelle phrase peut faire l'affaire, mais on trouvera une batterie d'incipits très stimulants dans l'incontournable *Petite fabrique de littérature* d'A. Duchesne et Th. Leguay (Magnard, 1985), pp. 122-124.

66. *Ibid.*, pp. 129-132.

67. On pourrait ici se référer aux multiples situations proposées par le célèbre jeu *Carabistouille*.

68. Cf. les titres imaginaires de Baudelaire cités par A. Duchesne et Th. Leguay, *op. cit.*, p. 128 : *Le marquis invisible*, *Le portrait fatal*, *L'amour parricide*, *Pile ou face*, *Le triomphe du jeune Boniface*, *La Nègresse aux yeux bleus*, *Le crime au collège*, *L'ami du rouge*, *Le prétendant malgache*, *Le fou raisonnable* et *la belle aventurière*...

69. Cf. la technique du « binôme imaginaire » proposée par Gianni Rodari dans sa *Grammaire de l'imagination* (*Introduction à l'art d'inventer des histoires*, Paris, Messidor, 1996), qui consiste simplement à (faire) écrire un texte dont le point de départ soit tel mot (p. ex. *éléphant*) et le point d'arrivée tel autre (p. ex. *porte-plume*).

70. Cf. Groupe u, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse 1970, et Louis Timbal-Duclaux, « Quatre mécanismes du comique », in *Écrire aujourd'hui*, 39, 1997, pp. 19-24.

71. Gérard Vermeersch, *La petite fabrique d'écriture*, Paris, Magnard, 1994. Cf. aussi l'article que cet auteur a publié sous le même titre dans le livre collectif de Hugues Lethierry (éd.), *Savoirs en rire 2*, *op. cit.*, pp. 171-178. Pour une typologie systématique des activités d'écriture possibles en classe de français, cf. Yves Reuter, *Enseigner et apprendre à écrire*, Paris, ESF, 1996, pp. 137-154.

III. ÉTUDIER LA PLACE DU COMIQUE DANS LA LITTÉRATURE ET LA CULTURE

A. Histoire de la littérature comique

Introduction

Fait significatif de sa (relative) marginalité, la littérature comique n'a pas encore fait jusqu'à ce jour l'objet d'une étude historique digne de ce nom. Même s'il existe déjà une belle collection d'excellentes monographies et anthologies sur le comique au Moyen Âge et à la Renaissance, à l'âge classique, au XIX^e siècle⁷², il reste encore à analyser l'évolution des rapports entre le comique et le sérieux tels qu'ils apparaissent en littérature en fonction des différentes circonstances sociales, politiques, culturelles, idéologiques. Ainsi, si l'on voit, au XIX^e siècle, de nombreux écrivains et philosophes faire l'éloge du comique et suggérer d'y recourir pour renouveler l'esthétique et les lettres, c'est que les deux siècles précédents — qui avaient pourtant connu de grands humoristes — avaient cloisonné strictement les genres et circonscrit la portée du comique. Classicisme et Lumières obligent, on l'appréciait comme moyen de défoulement, d'édification ou de combat, mais sans en faire une source de création littéraire aussi légitime et féconde que cela avait été le cas au Moyen Âge et à la Renaissance. Cette réhabilitation du comique — ou plutôt d'une certaine forme de comique : le carnavalesque, dépouillé de sa fonction carthartique⁷³ — en littérature, à laquelle Hugo, Baudelaire, Flaubert, pour ne citer qu'eux, ont apporté leur contribution, va être relancée par les symbolistes et les décadents et portera ses fruits jusqu'aux Surréalistes et à leurs épigones.

Quelles que soient les modalités ou les formes sous lesquelles il intervient, le comique participe à part entière à l'histoire littéraire, aux remises en question, aux désorientations, aux confusions qui la caractérisent. On voit le comique s'infiltrer dans toutes les failles que provoquent ces collisions entre les genres, les régimes et les styles et finir par contaminer l'ensemble du champ des discours dits « sérieux » pour le régénérer. Comme si le rôle du discours comique dans l'histoire littéraire consistait à assurer les transitions entre deux états de l'économie des genres, à désigner, à neutraliser par la parodie les discours dépassés, et à annoncer, à préparer, sous le couvert du jeu, l'avènement de formes discursives nouvelles. Par exemple, les œuvres d'Alphonse Allais, d'Alfred Jarry ou de Lautréamont, prennent part, dans la période de crise de la Fin-de-siècle, au réaménagement de l'univers discursif de notre XX^e siècle.

Cela dit, sur quelles études un professeur de français peut-il s'appuyer pour fonder une histoire littéraire du comique ? Il trouvera de très bonnes études partielles relatives à tel genre particulier (p. ex. l'étude de Daniel Sangsue sur *La parodie* ou celle de Marie-Claude Canova sur *La comédie*), à telle forme de comique (cf. les développements de Bakhtine sur le comique populaire) ou à telle époque (cf. p. ex. l'étude de

72. Cf. les ouvrages de Bakhtine (1970), Ménager (1995), Bertrand (1995) et Grojnowski (1997) ainsi que les numéros 74 et 75 de la revue *Romantisme* (1991-92).

73. Cf. B. Sarrazin, in *Le rire fumiste*, op. cit., 1990, pp. 29-30.

D. Bertrand sur le comique à l'âge classique), mais, en matière de perspective globale, il devra se limiter aux réflexions programmatiques développées par Bernard Sarrazin, par Alain Vaillant et par Kundera⁷⁴.

Selon ces trois auteurs, pourtant, le comique exerce un rôle fondamental dans l'histoire de la littérature et de la culture, et donc dans l'histoire tout cours.

Kundera tient en effet l'irruption du rire en littérature — qu'il fait remonter d'abord à Cervantès (dans *L'art du roman*), puis à Rabelais (dans *Les testaments trahis*) — comme l'acte fondateur à la fois du roman et de la modernité : l'un et l'autre seraient en effet essentiellement marqués par le rire, par la distanciation ironique, et dès lors par le suspens du jugement moral qui caractérisait les productions classiques.

Vaillant, pour sa part, défend l'idée, reprise ensuite par Favre⁷⁵, que chaque grande époque de l'histoire de la littérature aurait été dominée par une espèce particulière de comique : le Moyen Âge et la Renaissance auraient ainsi été parodiques, le XVII^e siècle, satirique, le XVIII^e siècle, ironique, et le XIX^e siècle, humoriste.

Sarrazin défend une thèse analogue, en insistant davantage sur l'évolution de cette forme fondatrice du comique occidental qu'est le comique carnavalesque : après s'être épanouie au Moyen Âge et à la Renaissance, cette tradition se serait estompée pendant deux siècles avant de retrouver une vigueur nouvelle à la fin du XIX^e s. chez Allais, Jarry et leurs amis du courant « fumiste ».

Notre propos dans les pages qui suivent sera d'explicitier et de préciser quelque peu ces grandes divisions en les illustrant, notamment par des textes de notre anthologie.

Faut-il préciser que l'histoire littéraire du comique ne saurait sans artifice se limiter à la seule littérature ? Parce que littérature et société, œuvres d'art et pratiques culturelles, écrits individuels et valeurs collectives sont indissociables, l'évolution du comique textuel doit être reliée constamment à celle du rôle qui est refusé ou assigné au rire dans différents domaines de pensée et d'activité, à commencer par ceux de la philosophie et de l'éducation, qui influent tellement sur la formation des écrivains. Les considérations qui suivent lieront donc étroitement l'histoire de la littérature à celle des discours philosophique et pédagogique et des autres discours sociaux.

1. L'Antiquité

Sur le plan philosophique, l'Antiquité est loin d'avoir dédaigné le rire. Si on limite l'investigation aux penseurs grecs, on peut en effet sans peine dénombrer quatre auteurs ou courants de pensée qui ont accordé à celui-ci un statut tout à fait privilégié.

74. Respectivement dans l'introduction de l'anthologie *L'esprit fumiste* (1990), pp. 26-38, dans *Le rire* (1991), pp. 9-14 et dans *Les testaments trahis* (1993), pp. 13-47. Signalons également l'anthologie scolaire de R.-M. Albérès, *Le comique et l'ironie*, Paris, Hachette, 1973, et l'ouvrage panoramique de Jean Nohain, *Histoire du rire à travers le monde*, Paris, Hachette, 1965.

75. Robert Favre, « Poésie et rire », in Hugues Lethierry (éd.), *Savoirs en rire 2*, op. cit., p. 166.

Démocrite et Épicure d'abord, se signalent l'un et l'autre par leur regard allègre sur la vie, qui annonce déjà par certains aspects le gai savoir nietzschéen. La légende veut que Démocrite riait de tout ce qu'il voyait, au point de choquer ses concitoyens et d'oser provoquer le roi Darius lui-même ; c'est que, pour ce grand atomiste, devant les vains efforts des hommes et la relativité des conventions sociales, « le parti pris de rire signifie qu'il faut malgré tout rechercher le bonheur »⁷⁶. Démocrite symbolise ainsi la conjonction de la science et du rire, qui résulte du sentiment de supériorité de l'homme sur la nature. De même, Épicure se plaît à dire qu'il faut « à la fois rire et philosopher », parce que, pour lui, la philosophie authentique et la joie de vivre se promeuvent l'une l'autre dans une heureuse réciprocité : non seulement, le rire et la fête sont les moyens privilégiés d'accéder à une saine connaissance, mais ils sont les meilleures manières de vivre en bonne santé et de vivre intensément chaque moment qui se présente.

Socrate ensuite a fait de l'ironie le mode privilégié du dévoilement dialectique de la pensée. Fondée sur l'idée que penser ne consiste pas à découvrir du nouveau mais à reconnaître ce qui se trouve déjà déposé dans la mémoire, l'ironie du philosophe vise à susciter chez ses interlocuteurs leur compréhension immédiate des apories⁷⁷ où les conduirait un raisonnement trop simple. Le rire socratique est donc un rire moqueur, qui dénonce un manque de lucidité, mais il est un moyen de connaissance. Platon en revanche assimile le rire à une grimace indigne d'un homme responsable et le juge dès lors dangereux pour la cité.

Mais si l'on en croit Hugues Lethierry et Gildas Boutin⁷⁸, le véritable maître à rire de l'Antiquité grecque est moins Socrate que *Diogène*. Diogène dont le « cynisme » n'a rien à voir avec le sens que l'on attribue aujourd'hui à ce mot. Sans doute ce philosophe n'a-t-il guère élaboré une philosophie systématique et n'a-t-il pas cherché à faire école, mais il se présente précisément pour cette raison comme un pédagogue hors du commun, comme un « vagabond insaisissable », un maître qui ne cesse de dire à ceux qui l'écoutent « ne me suis pas, sois toi-même ». En même temps, l'humour allusif dont il use constamment à travers ses aphorismes lui sert d'arme pour distinguer les plus méritants : il participe donc à la fois du refus de toute systématisation fondée sur des modèles à suivre et d'une conception aristocratique du savoir. Pour Diogène et pour les cyniques, l'ironie n'est pas accessible à tous, mais elle est la vraie liberté parce qu'elle engendre la dérision à l'égard de la vanité des entreprises humaines, ce qui permet à Hugues Lethierry de conclure joliment qu'étant à la fois « éthique et politique », elle « sauve la vie et la vue »⁷⁹.

On ne saurait enfin oublier le rôle clé qu'a joué dans la théorisation du rire la pensée d'Aristote. Dans sa *Poétique*, celui-ci est en effet le premier à avoir proposé un classement des genres littéraires, dans lequel le comique intervient comme critère distinctif

76. Cf. Jean-Marc Gabaud, « Rire et philosopher à l'école de Démocrite et d'Épicure », in H. Lethierry, *op. cit.*, t. 1, pp. 34-37.

77. C'est-à-dire les « difficultés d'ordre rationnel paraissant sans issue » (Robert).

78. Cf. H. Lethierry, *op. cit.*, t. 1, pp. 48-73. Dans le tome 1 de *Savoir(s) en rire*, Diogène se voit réserver à lui seul 25 pages sur les 150 qui portent sur l'histoire du rire !

79. *Op. cit.*, p. 61.

de premier ordre. Les genres comiques ou « bas », tels la comédie et la parodie, qui traitent de sujets réalistes et anecdotiques, sont ainsi opposés aux genres sérieux ou « nobles », tels la tragédie et l'épopée, qui touchent au sacré, à l'honneur et à la mort. Cette opposition, faut-il le souligner, fonde une hiérarchie : si les genres bas sont admis et reconnus, ils n'en constituent pas moins des formes secondaires, des pis-aller par rapport aux genres nobles. On a donc affaire à une théorie de la *dégradation*, qui assimile le comique à un *défaut* ou une *laideur*. Le fait qu'Aristote se soit limité à traiter de la tragédie ne fait que renforcer cette conception, à moins que l'on imagine avec Umberto Eco — c'est le sujet du *Nom de la rose* — que la comédie et les arts du rire aient fait l'objet d'un second tome oublié de la *Poétique*. Il est clair en tout cas que l'opposition du majeur et du mineur s'est prolongée tout au long de l'histoire littéraire et qu'elle est la cause première du déficit de légitimité qui est aujourd'hui encore concédé aux œuvres comiques.

Cela dit, la typologie d'Aristote a du moins le mérite de reconnaître qu'à côté de ses usages philosophiques, le rire de la Grèce antique s'est également épanoui dans deux genres privilégiés, ceux de la parodie et la comédie, et il convient ici d'évoquer Aristophane (v. 450-386), qui apparaît à la fois comme le père de la comédie et comme le plus fameux auteur comique de l'Antiquité. Auteur de 44 pièces, dont 11 ont été conservées, il se signale à la fois par l'anticonformisme et la vigueur de ses critiques contre la démagogie et la dictature et par le ton populaire de son théâtre où la poésie se mêle constamment à un certain prosaïsme. *Les oiseaux* (cf. anthologie, p. 8) est considéré comme son chef-d'œuvre. On y voit Pisthétaïros et Évelpidès, deux Athéniens lassés par les querelles politiques, convaincre tour à tour Térée, un roi mythique transformé en huppe, et le peuple des oiseaux lui-même, de fonder une nouvelle cité, qui se situera à mi-chemin des hommes et des dieux et exercera son pouvoir sur les uns et les autres en interceptant la fumée des sacrifices. Les dieux tentent bien de s'opposer à ce projet en envoyant plusieurs des leurs en ambassade, mais l'un d'eux, Héraclès, finira par concéder la souveraineté aux citoyens de Néphélococcygie (littéralement « Coucou-les-Nuées ») en échange d'un bon repas. La pièce s'achève sur le mariage de Pisthétaïros, devenu le nouveau maître des foudres et des tonnerres.

Le message de la pièce est ambigu : certains, comme les auteurs de la notice du *Dictionnaire des œuvres* de Lafont et Bompiani, considèrent qu'Aristophane veut mettre son public en garde contre les manipulateurs de la trempe de ses personnages, mais on peut aussi voir cette histoire comme un fantastique pied de nez adressé aux pouvoirs politiques et religieux en place et comme un appel à mettre en place un nouveau type de légitimité.

Le passage repris dans notre anthologie permet à la fois de savourer l'audace religieuse d'Aristophane qui défie les dieux par la voix d'un oiseau et la liberté étonnamment moderne de son langage, où l'on trouve à foison des équivalents des termes *forniquer*, *zigouner*, *niquer ces nanas*, *membre et couillu*. Nul doute en tout cas qu'un tel texte garde aujourd'hui une force comique bien supérieure à celle de tant d'autres comédies réputées modernes.

80. Surtout si on le lit dans la traduction revigorante de Claude Barousse.

La place nous manque ici pour nous attarder sur les autres comiques fameux de l'Antiquité que furent les Latins Ovide (-43-17 ou 18, auteur de l'*Art d'aimer* et des *Remèdes d'amour*), Apulée (v. 125-v. 170, auteur du roman parodique *Les métamorphoses*, aussi appelé *L'âne d'or*) et Plaute (qui inspira tant de sujets à Molière) et le Grec Lucien de Samosate (v. 125-v. 192, auteur de maintes satires). Qu'il nous suffise de souligner combien le rire a compté à cette époque, et de manière bien plus considérable que ne l'aurait voulu Aristote.

2. Le Moyen Âge

Entre la leçon d'Aristote et la subversion d'Aristophane, c'est sans conteste la première que le Moyen Âge a adoptée. L'époque, tout entière dominée par le système politico-religieux de la chrétienté, s'accommode difficilement du pouvoir contestataire du rire. L'austère personnage de Jorge mis en scène par Umberto Eco dans *Le nom de la rose* incarne bien la conception dominante du temps, qui limitait le rire à un dérivatif proposé au peuple à certains moments et dans certains contextes bien délimités (cf. notre anthologie, pp. 43-44). Dans le contexte du carnaval, on pouvait rire de tout et n'importe comment, mais le rire avait alors une fonction strictement cathartique, qui servait paradoxalement à conforter le pouvoir en place dans sa légitimité. Nulle place ici pour un rire de rébellion ou pour un rire philosophique qui aurait enseigné que « se libérer de la peur du diable est sagesse », et aurait constitué « l'étincelle luciférienne » d'un « nouvel incendie » à l'échelle du « monde entier » (*Ibid.*).

Cela dit, dès lors qu'il se cantonne au registre carnavalesque que l'on vient de caractériser, le rire est très présent au Moyen Âge. Il s'épanouit particulièrement dans le *Roman de Renart*, ainsi que dans les genres du fabliau et de la farce, dont la plus célèbre reste la *Farce de Maître Pathelin*. On trouvera dans notre anthologie l'un des fabliaux les plus connus, le *Dit des perdrix*, qui relate le bon tour joué par une épouse trop gourmande à son mari et à son curé. Tous les ingrédients types du rire médiéval se trouvent concentrés dans ce bref apologue : bonne humeur et pacte de vérité feinte du narrateur (« Puisque j'ai l'habitude de vous conter des contes, je veux vous dire aujourd'hui, au lieu de fable, une aventure qui arriva vraiment », « Celui qui a inventé ce fabliau et ce dit ne veut pas l'allonger démesurément »), mise en scène de personnages aux motivations prosaïques (la femme est gourmande et menteuse, son mari est tout aussi gourmand et violent), inversion provisoire des hiérarchies sociales (le mari et le curé sont ridiculisés par une femme, mais le narrateur prend soin de ne pas prendre son parti et de rétablir l'ordre : « Ce fabliau vous montre que la femme est faite pour tromper »), succession rapide des scènes et des propos burlesques (la dévoration progressive et hésitante des deux perdrix par la femme, ses deux ruses successives, la crédulité du curé et du mari, la poursuite vociférante de l'un par l'autre, l'interrogatoire final de la femme par son époux), il y a là matière à un repérage fort intéressant avec des élèves du secondaire⁸¹.

Comme le souligne Alain Vaillant, le rire carnavalesque du fabliau et de la farce relève de la *parodie*, de l'imitation non sérieuse d'un texte connu, laquelle s'épanouit

81. On pourra également prolonger l'étude de ce fabliau en se référant à l'article stimulant que lui a consacré Louis Gemenne, « Diversification des pratiques d'écriture : une de « perdrix », dix de retrouvées ? », in *Enjeux*, 19, 1990, pp. 37-54.

notamment « lorsque la force du modèle culturel dominant est telle qu'on peut seulement s'y opposer au moyen d'imitations dérisoires » :

cette parodie-là est caractéristique des États archaïques, où le pouvoir, intimement lié à tous les aspects de la vie sociale, ne saurait donner lieu à une remise en cause sérieuse. Par exemple, le rire de l'Occident médiéval est essentiellement parodique ; pendant le carnaval comme dans le fabliau, l'objectif est d'inverser provisoirement les valeurs féodales, comiquement et non par le biais d'un discours critique ou d'une narration réaliste. À l'instar du bouffon du roi, le rire est lui-même ridicule et socialement impuissant⁸².

Parallèlement à la tradition carnavalesque, le Moyen Âge voit paraître d'autres formes de comique plus aristocratiques, celles de la fantaisie verbale pure et de la virtuosité gratuite que l'on voit à l'œuvre notamment dans certaines chansons des troubadours du XII^e s. (cf. p. ex. Guillaume d'Aquitaine : « Je ferai ces vers sur le pur Néant... »), dans les farasies du XIII^e s. (cf. p. ex. celles d'Arras : « Le son d'un cornet/Mangeait au vinaigre/Le cœur d'un tonnerre... ») et dans les ballades des Grands Rhétoriciens du XV^e s. (lesquels n'hésitaient pas à faire rimer les « marionnettes » avec les filles « qu'on marie honnêtes »). On trouve déjà ici un parti pris et une audace qui enthousiasmeront tant les parnassiens du XIX^e s. que les surréalistes du XX^e.

3. La Renaissance

Si le rire du Moyen Âge ne se laisse pas facilement enfermer dans un schéma simpliste, il en va de même de celui qui traversera le XVI^e siècle. D'une part, on retrouve ici les grandes veines qui avaient marqué le Moyen Âge : Rabelais prolonge et accentue la tradition carnavalesque, et Marot porte l'art des Grands Rhétoriciens à son comble dans des textes comme la « Petite épître au Roi ». D'autre part, dans l'*Éloge de la folie* d'Erasmus tout comme dans les romans de Rabelais, le comique se trouve légitimé comme une nouvelle forme alternative de sagesse : il est désormais indissociable de la confiance en l'homme, de l'appétit de connaissances et de la quête de sens qui marqueront toute l'époque et qui, selon Kundera, trouveront dans le genre romanesque naissant leur expression privilégiée.

Heureux temps de Rabelais : le papillon du roman s'envole en emportant sur son corps les lambeaux de la chrysalide. Pantagruel avec son apparence de géant appartient encore au passé des contes fantastiques, tandis que Panurge arrive de l'avenir alors inconnu du roman. Le moment exceptionnel de la naissance d'un art nouveau donne au livre de Rabelais une incroyable richesse ; tout y est : le vraisemblable et l'invraisemblable, l'allégorie, la satire, les géants et les hommes normaux, les anecdotes, les méditations, les voyages réels et fantastiques, les disputes savantes, les digressions de pure virtuosité verbale. Le romancier d'aujourd'hui, héritier du XIX^e siècle, éprouve une envieuse nostalgie de cet univers superbement hétéroclite des premiers romanciers et de la liberté joyeuse avec laquelle ils l'habitent⁸³.

Le texte de Rabelais proposé dans notre anthologie, qui relate l'énumération que fait Gargantua des mille et une manières de se torcher le cul, illustre bien l'esprit de surabondance et de liberté qui caractérise à la fois l'époque et le genre du roman. Mais il illustre aussi à merveille ce « ton » typiquement rabelaisien qui inspirera maints

82. A. Vaillant, *op. cit.*, p. 10.

83. Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 13-14.

romanciers ultérieurs, parmi lesquels le Belge De Coster (cf. l'extrait de Thyl Ulenspiegel proposé à la p. 19 de notre anthologie) et le Français Jean Vautrin (cf. notamment son roman *Symphonie Grabuge*).

Pour ce qui concerne la Renaissance, le succès du comique rabelaisien ne doit pas dissimuler la complexité du regard qui est alors posé sur le rire⁸⁴. Si, à l'instar de l'auteur de *Gargantua*, les auteurs de cette époque perçoivent dans le rire — ou mieux, dans le sourire — un moyen de se détacher de l'emprise de la société, ils cherchent aussi à se prémunir de la folie qui résulterait de sa démesure. Qui plus est, la Renaissance n'a pas seulement vu s'épanouir le rire populaire issu de la tradition carnavalesque : comme en témoigne par exemple *La Satire Ménippée* — ce pamphlet politique qui raille avec cruauté les protestants de la Ligue —, elle a aussi vu émerger une impertinence joyeuse ou mordante au cœur même de la culture dite savante. Il faut donc se garder d'une réduction (Renaissance = Rabelais = rire populaire) que tendrait parfois à cautionner l'étude de Bakhtine sur Rabelais.

C'est précisément à mi-chemin de la culture lettrée et de la tradition populaire que s'inscrit l'autre grand texte fondateur du genre romanesque, le *Don Quichotte* de Cervantès, où l'énormité burlesque des situations (cf. p. ex. la scène du premier combat contre les moulins à vent, proposée à la p. 16 de notre anthologie) se double d'une interrogation indécidable sur l'influence de la lecture et de la littérature : d'un côté, *Don Quichotte* est manifestement devenu fou de s'être identifié aux personnages de ses romans de chevalerie, de l'autre, l'univers de fiction dans lequel il s'est enfermé lui donne un regard neuf et décapant — romanesque — sur le monde réel ; d'un côté, la littérature l'a aliéné et rendu ridicule, de l'autre, elle a fait de lui le plus libre et le plus sublime des personnages. Avec Cervantès plus encore qu'avec Rabelais, le roman devient donc le lieu privilégié des questions ouvertes, de la suspension du jugement moral, et, si l'on en croit Octavio Paz et Kundera, c'est cette suspension des certitudes qui fonde simultanément le genre romanesque et son ton privilégié, l'humour (cf. l'extrait des *Testaments trahis* proposé à la p. 45 de notre anthologie).

Il paraît clair enfin qu'un parallélisme peut être établi entre ce qui se passe dans le roman avec Rabelais et Cervantès et ce qui se produit dans le théâtre avec Shakespeare. Connu surtout par ses tragédies, l'auteur d'*Hamlet* et de *Macbeth* est aussi un auteur comique de première force dans des pièces comme *Les joyeuses commères de Windsor*, *Beaucoup de bruit pour rien* (superbement porté à l'écran naguère par Kenneth Branagh) ou *Comme il vous plaira* — ou plutôt la distinction entre tragédie et comédie chez lui n'a plus vraiment de sens, tant son génie a précisément consisté à mêler constamment la gravité et la farce dans chacune de ses pièces, prolongeant en cela la subversion médiévale dans un art du va-et-vient qui fera les délices des auteurs romantiques⁸⁵. Dans l'extrait de *Comme il vous plaira* reproduit à la p. 35 de notre anthologie, on assiste, en contrepoint avec le dénouement des trames plus sérieuses qui ont mis en scène deux couples de haut lignage, au dénouement burlesque de la romance qui unit le bouffon Pierre de Touche à la naïve Audrey : s'avisant qu'Audrey est

84. Cf. Daniel Ménager, *La Renaissance et le rire*, Paris, P.U.F., 1985, passim, et notamment pp. 4-5.

85. Pour une analyse plus développée, cf. Louis Cazamian, *L'humour de Shakespeare*, Paris, Aubier-Montaigne, 1945.

reluquée par un jeune sot du nom de Guillaume, Pierre de Touche va s'amuser à tourner ledit prétendant en bourrique, en le ballottant entre des propos amènes, des pseudo-raisonnements doctes et une bordée de menaces. Les énumérations cocasses et les hyperboles truculentes accompagnent ici une subversion du langage scientifique que l'on retrouvera aussi bien chez les médecins et les femmes savantes de Molière que chez le Pangloss de Voltaire.

4. L'âge classique

Selon Alain Vaillant, si le Moyen Âge avait été propice à la parodie, la Renaissance, et plus encore le XVII^e s., seront l'époque de la satire :

Le satiriste, contrairement au parodiste, ose donner des leçons et il en a les moyens : tandis que la parodie médiévale allait de pair avec une autorité hégémonique et, dans les faits, incontestable, la satire, née dans les derniers siècles du Moyen Âge, se développe particulièrement aux XVI^e-XVII^e siècles et traduit un rapport de forces qui suppose l'existence d'au moins deux pouvoirs concurrents : le Marot satiriste défend la nouvelle culture, aristocratique et royale, issue de la Renaissance, contre la mainmise de l'Église et de l'Université ; Molière et Boileau attaquent la bourgeoisie parisienne ou la noblesse provinciale au nom d'un classicisme et d'un ordre moral d'inspiration monarchique, etc.⁸⁶

Chez des auteurs comme Mathurin Régnier, Boileau, La Fontaine, Molière ou encore La Bruyère, le rire accompagne ainsi la dénonciation des bassesses et des ridicules de personnages qui vont des précieuses aux femmes savantes en passant par les médecins, les avarés, les hypocrites, les snobs, etc., et se teinte constamment de leçons morales. Certes, Molière comme La Fontaine continuent à exploiter avec talent les procédés du comique populaire qui avaient enchanté les époques précédentes — la filiation est ainsi évidente qui va des farces médiévales aux pièces de Molière, et des fabliaux ou du *Roman de Renard* aux *Fables* de La Fontaine. D'autre part, Scarron, dans son *Roman comique*, déploie une inventivité burlesque (cf. notamment sa relation d'un combat de nuit présentée aux pp. 34-35 dans notre anthologie) qui rappelle à plus d'un titre l'humour de Cervantès. Il n'en reste pas moins que le rire qui domine au XVII^e s. apparaît globalement comme un rire *sous contrôle*⁸⁷ qui n'a plus ni l'ampleur du rire carnavalesque ni l'audace subversive du rire gargantuesque ou donquichottesque, mais se distingue par le caractère *orienté* de ses pointes. Par exemple, la scène de la leçon de philosophie dans *Le bourgeois gentilhomme* (cf. notre anthologie, pp. 29-30), qui demeure un incontestable chef-d'œuvre de drôlerie, se montre vraiment féroce à l'égard des bourgeois qui entendaient contester l'hégémonie sociale et culturelle de la noblesse : sous les comiques de caractère et de situation qu'illustrent à merveille l'enthousiasme naïf de Jourdain et la réserve polie du maître de philosophie, se pointe un comique d'idées des plus acerbes.

On rappellera que, chez Molière, la férocité allait de pair avec un réel courage, puisque celui-ci n'hésita pas à braver la censure pour tourner en ridicule l'hypocrisie des faux dévots (dans *Tartuffe*) ou mettre en évidence la souveraineté des libertins

86. A. Vaillant, *op. cit.*, p. 11.

87. D. Bertrand souligne le contraste qui existe alors entre le discours des instances théologiques, morales et politiques, qui tend à imposer l'évidence rigide d'une mise en ordre, et la pratique littéraire qui s'attache à légitimer le rire et à contourner les interdits (*Dire le rire à l'âge classique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1985, pp. 312-314.86).

(dans *Dom Juan*). La censure poursuivait Molière jusqu'à sa mort, puisque, excommunié par l'Église comme tous les comédiens — ce qui atteste la marginalité où étaient confinés les arts du rire —, il n'eut droit qu'à un enterrement nocturne et quasi clandestin. Mais on rappellera aussi que le comique moliéresque était loin de se limiter à la satire : son génie a été d'allier constamment les différents registres du comique (farce, comiques de caractère, de situation et de mœurs) à l'émotion la plus grave et parfois la plus tragique.

5. Le XVIII^e siècle

Marqué par la contestation croissante du système politico-religieux en place et par les récits faussement naïfs de Montesquieu et de Voltaire, le siècle de Lumières verra s'épanouir l'*ironie*, cette forme d'humour qui permet de prendre ses distances par rapport à la cible sans exposer trop clairement sa position personnelle. Comme le note Alain Vaillant, cette forme de comique entretient un rapport incertain au pouvoir :

par définition, l'ironiste ne s'oppose pas ouvertement à ce qu'il critique ; mais cette absence de conflit déclaré lui permet de se moquer de tout, puisqu'il peut, à chaque instant, intervertir le vrai et le faux, le bien et le mal. Le XVIII^e siècle est caractéristique de cette ambiguïté : l'ironie, à laquelle toute l'Europe identifie alors « l'esprit français », s'interprétera aussi légitimement comme le dernier chef-d'œuvre⁸⁸ de l'aristocratie que comme un signe avant-coureur des troubles révolutionnaires...

La lecture d'un extrait du premier chapitre de *Candide*, proposé à la p. 41 de notre anthologie, est une bonne occasion d'étudier le fonctionnement de l'ironie voltairienne : nous renvoyons ici à l'analyse que nous avons faite de ce texte à la fin de la deuxième partie de cet ouvrage.

S'il met volontiers le rire au service du changement social, le XVIII^e siècle est aussi l'époque où l'*humour romanesque* qu'avaient inauguré Rabelais et Cervantès s'épanouit dans *Les voyages de Gulliver* de Swift, le *Tristram Shandy* de Sterne et le *Jacques le fataliste* de Diderot.

Le chapitre IV de *Vie et opinions de Tristram Shandy* que Sterne publia en 1870 (cf. p. 37 dans notre anthologie) illustre bien le comique en même temps que l'originalité de ce livre où l'on voit le narrateur consacrer l'essentiel de son récit (qui compte 600 pages) à relater les événements qui ont précédé sa naissance, chaque détail de celle-ci étant l'occasion d'abondantes digressions tentaculaires (toute digression entraînant elle-même d'autres digressions) et de commentaires métanarratifs. Dans le présent extrait, Tristram s'attarde sur les raisons de ses choix narratifs (s'il a choisi d'« entrer dans le secret minutieux de tout ce qui le concerne » et de commencer son récit « *ab ovo* », c'est pour satisfaire la foule de ses lecteurs), sur le succès qu'il espère pour son livre (« si mes conjectures sont justes, il intéressera les hommes de tous rangs, de toutes professions, de toutes qualités... »), et sur le peu de cas qu'il fait des règles de l'écriture classique (incarnées à ses yeux par Horace). Déclarant *in fine* que son livre « a seulement été écrit pour les curieux et les chercheurs », il recommande aussitôt aux autres catégories de lecteurs de « sauter par dessus le reste de ce chapitre » et à tous de... fermer la porte, sans doute pour mettre la suite du récit, qui contient des détails scabreux, à l'abri des regards indiscrets. Beaux exemples de « métalepses » où le discours narratif interfère au sein de la chose racontée.

88. A. Vaillant, *op. cit.*, pp. 12-13.

C'est à des procédés très proches que recourt Diderot dans *Jacques le fataliste*. On peut lire à la p. 21 de notre anthologie l'une des nombreuses scènes de ce roman où le narrateur expose à son lecteur divers possibles narratifs qui s'offrent à lui (« il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un ans, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait »), puis fait intervenir directement ledit lecteur et lui répond par des propos qui montrent son indifférence pour la vraisemblance romanesque (« — Et où allaient-ils ? — Voilà la seconde fois que vous me faites cette question, et la seconde fois que je vous répons : Qu'est-ce que cela vous fait ? »). L'humour se prolonge ensuite dans les propos mêmes de Jacques, qui emploie un ton fort léger pour relater la manière dont il aurait été retiré vivant d'un amas de morts et de blessés (à comparer avec la manière dont Balzac relate un épisode similaire dans *Le Colonel Chabert*), puis qui fait mine de croire que la réaction incrédule de son maître concerne le seul détail de sa blessure au genou, et qui évoque enfin ledit genou dans un langage aussi hyperbolique qu'approximatif (« Il y a là je ne sais combien d'os, de tendons, et bien d'autres choses qu'ils appellent je ne sais comment... »).

On ne peut enfin oublier qu'à côté du rire romanesque, la période des Lumières a été une grande époque de rire théâtral grâce à Marivaux qui a renouvelé complètement le genre de la comédie : après les comédies satiriques de Molière, voici les jeux de l'amour et du langage, de la vie sociale et de ses masques, tous sujets qui excèdent de loin la notion superficielle de « marivaudage » dans laquelle on a trop longtemps cru pouvoir enfermer l'auteur des *Surprises de l'amour*.

6. Le XIX^e siècle

Si l'on en croit Alain Vaillant, « L'humour, emprunté à la tradition britannique, trouve vraiment sa place dans la littérature française au XIX^e siècle »⁸⁹. Un tel propos demande peut-être à être nuancé, ne serait-ce que parce que, comme on le sait, le XIX^e s. n'a pas été une période uniforme mais une mosaïque de courants et de tendances hétérogènes qui n'ont pas tous, loin de là, accordé au comique la même importance ni la même fonction. Nous nous limiterons ici à distinguer, à gros traits, le rire romantique et symboliste, le rire réaliste et naturaliste, et ce qu'à la suite de Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin⁹⁰, nous appellerons les « rires fin de siècle ».

Le Romantisme, tout d'abord, a libéré le rire de trois manières. Premièrement, en légitimant le *mélange des genres et des registres*, Hugo et ses émules ont pour la première fois mis à mal la hiérarchie aristotélicienne du majeur et du mineur, du noble et du bas : au lieu d'être un élément disqualifiant, la présence du rire dans une histoire sérieuse devient un critère de valeur. En témoigne dans notre anthologie l'extrait du récit *Le dernier jour d'un condamné*, où l'évocation tragique des derniers moments avant la guillotine est entrelardée d'un humour noir particulièrement saisissant (« puis de la foule, de la foule, et de la foule ; une mer de têtes sur la place », « — Chapeaux bas ! chapeaux bas ! criaient mille bouches ensemble. [...] — Eux les chapeaux, moi la

89. A. Vaillant, *op. cit.*, p. 13.

90. Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, *L'esprit fumiste et les rires fin de siècle (anthologie)*, Paris, José Corti, 1990.

tête »). En témoigne aussi l'ironie qui traverse une partie de la poésie et du théâtre de Musset.

Par ailleurs, la période romantique verra se développer, avec Lewis Carroll (dans *Alice au pays des merveilles* et dans *Au-delà du miroir*), Hugo (dans certains chapitres des *Misérables*), Nodier (dans son *Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux*) et Nerval (dans *Angélique*), la veine d'un humour romanesque qui tantôt prolonge la tradition délirante de Rabelais et de Sterne, tantôt se mue en une fantaisie présurréaliste où s'entrechoquent les personnages et les situations les plus saugrenus.

En troisième lieu, les Romantiques allemands ont, les premiers, fait du rire un moyen à part entière d'exploration de l'inconnu et de l'inconscient (au sens pré-freudien du terme), et cet humour métaphysique d'un Hoffmann ou d'un Jean-Paul — cf. notamment *La vie de Quintus Fixlein* (1796) et *Titan* (1803) — trouvera des prolongements chez Hugo, avant d'influencer Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont.

L'extrait des *Chants de Maldoror* que l'on peut lire à la p. 29 de notre anthologie illustre bien cette « poésie de révolte » qui entend donner ses droits à ce qu'André Breton nommera « la revanche de l'irrationnel, l'affirmation des forces obscures, l'explosion volcanique de nappes souterraines incandescentes ». En qualifiant son lecteur de « monstre » assoiffé de haine, en faisant l'éloge de la cruauté de son personnage et en se présentant lui-même comme le révélateur des « délices de la cruauté », Lautréamont donne à l'humour noir ses premières lettres de noblesse (après Sade, Rétif et Choderlos de Laclos) et ouvre une voie d'accès nouvelle à ces zones cachées de la conscience qu'exploreront ensuite Freud et les Surréalistes.

Les romanciers réalistes, puis naturalistes, se sentent moins concernés par les vertus exploratoires du rire. Le seul comique qui les intéresse est l'ironie, qu'ils mettront au service d'une description démystificatrice et engagée du monde social. L'ironie est ainsi très présente chez Balzac et chez Stendhal, tout comme elle le sera chez Flaubert, Maupassant et Zola ou encore chez Barbey d'Aurevilly et Léon Bloy, et elle a généralement pour cible l'étroitesse d'esprit et le matérialisme des bourgeois. Flaubert cependant se distingue de ses confrères par son ambition de mettre en place une ironie généralisée, qui fermerait la bouche une fois pour toutes non seulement aux bourgeois, mais aussi à toutes les formes de bêtise, d'où qu'elles viennent, en s'abstenant lui-même de se donner le dernier mot (car la bêtise la plus retorse consiste à « vouloir conclure »). Cette ambition sera à la base de *Bouvard et Pécuchet*, ce roman à jamais inachevé où Flaubert se sert de deux imbéciles pour convoquer et tourner en dérision tout à tour tous les domaines de la connaissance et de l'expérience en usage dans la seconde moitié du XIX^e s. Le *Dictionnaire des idées reçues*, dont Bouvard et Pécuchet étaient supposés être les compilateurs, constitue l'un des résultats de ce périple encyclopédique : comme l'a montré Anne Herschberg-Pierrot⁹¹ et comme en témoigne l'extrait présenté dans notre anthologie (p. 22), il s'agit d'une œuvre éminemment ludique où les échos les plus disparates de la « vox populi » se trouvent juxtaposés dans un joyeux méli-mélo (certains sont mêmes contradictoires), l'effet recherché étant de

91. Cf. Anne Herschberg-Pierrot, *Le Dictionnaire des idées reçues de Flaubert*, Paris, Presses universitaires de Lille, 1988.

faire tourner les savoirs⁹², de les rendre tous suspects et indifférents, sans jamais les condamner explicitement.

Mais si l'on cherche la manifestation la plus jubilatoire des vertus comiques au XIX^e s., on la trouvera sans doute moins chez les écrivains consacrés que chez ces mineurs de la fin du siècle que l'on qualifie tantôt de décadents tantôt de fumistes⁹³, et qui ont pour noms Charles Cros, Jules Laforgue, Xavier Forneret, Mac Nab, Alphonse Allais ou Alfred Jarry.

Allais mérite sans conteste une mention à part en raison de l'extrême abondance et de la variété de sa production. Fait significatif, le texte *Un drame bien parisien*, qui figure dans notre anthologie, a été choisi par Umberto Eco pour illustrer la théorie de la lecture développée dans *Lector in fabula*. La force comique de ce récit repose en premier lieu sur sa dimension parodique : on retrouve ici tous les ingrédients d'un vaudeville classique, un couple, de la jalousie, de possibles amants, des lettres anonymes, mais ces éléments sont tous exploités de manière subversive, en n'étant jamais vraiment ce que l'on croit qu'ils sont. En second lieu, la narration (entendons par là le découpage même de la saynète, la typographie de certaines scènes et surtout les pseudo-citations qui servent d'exergues) et les propos échangés par les personnages sont constellés d'indices rhétoriques drolatiques. Tout concourt finalement à faire de ce récit un pur jeu de langage, une mécanique à faire rire où le comique est recherché pour lui seul et pour le plus grand plaisir du lecteur⁹⁴.

L'œuvre de Jarry, qui s'inscrit dans la même veine, avec la touche satirique en plus, connaîtra une postérité surprenante : conçue au départ comme un amusement sans conséquence, elle deviendra rapidement l'emblème du pied de nez qu'une nouvelle génération d'écrivains, résolument tournés vers le rire, adresse à celles qui la précèdent et qui la suivent. L'extrait d'*Ubu roi* que nous proposons dans notre anthologie (p. 27) illustre bien la manière joyeuse dont est caricaturé l'exercice du pouvoir par un dictateur bouffon et capricieux. Tel est le rire « ubuesque », qui n'est pas sans parenté avec celui de Rabelais.

C'est à la lignée de Rabelais également — en même temps qu'à celle du *Don Quichotte* de Cervantès — que se rattache sans conteste le roman fondateur de la littérature belge d'expression française, *La légende d'Ulenspiegel* de Charles De Coster. Dans l'extrait qui figure à la p. 19 de notre anthologie, Thyl Ulenspiegel et son fidèle compagnon Lamme Goedzaak (dont les noms respectifs signifient littéralement « Miroir de hiboux » et « Bonne affaire ») ont une altercation burlesque : Thyl vient d'adresser un coup de fouet au séant de Lamme, mais il feint tout à tour de ne pas s'en être aperçu, puis de l'avoir fait « par erreur » en pensant que cela n'aurait pas d'effet, avant d'expliquer qu'il a voulu punir Lamme de l'avoir empêché de conter fleurette à

92. L'expression est de Roland Barthes (cf. *Leçon*, Seuil, 1978, p. 18).

93. Cf. Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, *op. cit.*

94. À propos d'Allais, cf. Jean-Marc Defays, *Jeux et enjeux du texte comique : stratégies discursives chez Alphonse Allais*, Tübingen, Niemeyer, 1992, et Jean-Marc Defays et Laurence Rosier (dir.), *Alphonse Allais, écrivain. Actes du premier colloque international Alphonse Allais. Université de Liège-Wégimont, 9-11 septembre 1996*, Saint-Genouph, Nizet, 1997.

une jeune fille « qui coquetait dans son jardin ». Cette scène, où le comique de situation se mêle au comique verbal — cf. l'emploi des archaïsmes, des jurons (« Viande à corbeaux ! ») et des tournures plaisantes (« mon fouet pécha à l'endroit de ton séant ») —, intervient au milieu de péripéties beaucoup plus dramatiques, voire tragiques, dans lesquelles Thyl verra notamment mourir son père, victime des foudres de l'Inquisition. En cela, elle illustre parfaitement la bonne humeur populaire en même temps que le mélange des registres qui caractérisent l'écriture de De Coster, et au-delà d'elle, une large part de la production littéraire des écrivains belges.

7. Le XX^e siècle

Comment enfin caractériser l'évolution du comique au XX^e siècle ?

Le comique, à n'en pas douter, a d'abord trouvé sa voie royale dans l'esthétique surréaliste. Déjà Apollinaire dans ses *Poèmes à Lou* (p. 8 dans notre anthologie) conférait une légitimité poétique à des plaisanteries familières, mais c'est avec les *Poèmes dada* de Tzara (p. 39 dans notre anthologie) que le rire devient vraiment provocation et se met à ébranler sérieusement (si l'on peut dire) l'édifice de la littérature légitime. Dès l'instant où l'on décide de nommer « poésie » des formules comme « Dada, dada, buvez de l'eau » (ou « art » des *ready made* comme l'urinoir de Marcel Duchamp), le rire sort de sa fonction plaisante pour se faire sauvage, violent, ravageur. Tel sera son usage, éminemment stratégique, dans les mains des artistes surréalistes, qu'illustrent dans notre anthologie un extrait du *Grabinoul* de Pierre Albert-Birot (cet ami d'Apollinaire à qui l'on doit le mot « surréalisme ») (p. 3), un court poème du Belge Marcel Mariën (p. 29) et un texte mi-poétique, mi-théorique de Jacques Prévert (p. 46).

Le rire de Raymond-Queneau et celui, dans son *sillage*, du groupe Oulipo, se situent à la fois dans le *sillage* du rire surréaliste et en rupture avec lui. C'est le même plaisir du jeu verbal gratuit qui anime Jean Tardieu dans les différents textes qui composent *Le professeur Froepfel*, notamment la saynète *Un mot pour un autre*, que nous avons déjà commentée à la fin de notre première partie.

Si le rire du XX^e s. accompagne souvent des expériences littéraires nouvelles, il lui arrive aussi de perpétuer des traditions : c'est par exemple le cas dans le théâtre de Feydeau et de Labiche, qui offrent au genre du vaudeville ses meilleurs fleurons. L'extrait de *On purge bébé* de Feydeau que propose notre anthologie (et que nous avons déjà commenté) permet de bien repérer les mécanismes parfaitement huilés de ce genre de production.

Le rire théâtral du XX^e s. doit également beaucoup aux satires moliéresques du *Knock* de Jules Romains et du *Topaze* de Marcel Pagnol ainsi qu'à ces grands rajeunisseurs de mythes que furent Cocteau, Giraudoux et Anouilh, mais la nouveauté surgira surtout avec l'humour « absurde » d'Ionesco (cf. anthologie, p. 26) et de Beckett (p. 9).

Du côté du récit, Marcel Aymé (p. 9), Raymond Queneau (p. 31), Boris Vian, Albert Cohen (p. 17), Émile Ajar (p. 5), Jean-Luc Benoziglio (p. 10), San Antonio

(p. 34), Louky Bersianik (p. 11) et Driss Chraïbi (p. 16) offrent un assez bon éventail de la diversité des registres du comique contemporain.

Mais une des caractéristiques majeures du comique du XX^e s. réside peut-être dans sa dissémination au travers de différents genres et supports qui excèdent de loin ceux de la seule littérature. Parler du rire d'aujourd'hui, c'est inévitablement évoquer les humoristes de la presse écrite, de la radio et de la télévision, ainsi que la place prépondérante occupée par le comique dans la publicité, la chanson, la bande dessinée et le cinéma.

B. Le comique dans les productions culturelles contemporaines

1. Comique et radio ou télévision

Il n'est pas douteux d'abord que si l'on demande à nos contemporains quels sont à leurs yeux les plus grands comiques de notre temps, ils évoqueront en premier lieu les amuseurs publics, auteurs de sketches et humoristes de la scène, qui se sont fait connaître par leurs spectacles, mais aussi par la radio et, plus encore, par la télévision. Devos, Coluche, Sol, Desproges, Bedos, Smaïn, les Inconnus, Roland Magdane, les Frères Taloche, Muriel Robin, Pierre Palmade doivent ainsi une bonne part de leur succès à leurs passages dans des émissions de variété. La qualité des textes importe autant ici que les qualités proprement scéniques théâtrales de leur interprétation... L'humour de Devos resterait bien pauvre s'il était séparé des mimiques, des intonations et du regard de son auteur.

À côté des comiques « de scène » dont les performances relèvent pour l'essentiel du *monologue comique* (cf. la section que nous avons consacrée à ce genre particulier), la télévision met en valeur des comiques du « happening », comme l'« entartreur » Le Gloupier, alias le Belge Noël Godin, ainsi que des comiques occasionnels, comme les journalistes Roger Gickel ou Bruno Mazure qui traitent l'information avec un clin d'œil quasi permanent.

2. Comique et cinéma

Ce qui vient d'être dit du comique de la scène et de la télévision peut sans difficulté être étendu au domaine du rire cinématographique. De Charlie Chaplin à Roberto Benigni en passant par Buster Keaton, les Marx brothers, Laurel et Hardy, Jerry Lewis, Fernandel, de Funès, Bourvil, les Monty Pythons, Christian Clavier ou Woody Allen, à chaque génération, de grands comédiens comiques ont su exploiter avec bonheur les ressources visuelles et sonores décuplées que leur offrait le grand écran. Une distinction essentielle doit être faite ici entre les comiques complets (Chaplin, Allen) qui sont à la fois les auteurs, les réalisateurs et les acteurs majeurs de leurs films, et ceux qui se contentent, si l'on peut dire, d'interpréter avec verve les textes des autres. Les premiers, qui sont évidemment fort peu nombreux, peuvent sans exagération être tenus pour des *comiques majuscules* et d'authentiques génies de notre temps⁹⁵.

95. Pour une analyse approfondie du comique cinématographique, et en particulier de celui de Chaplin, cf. Adolphe Nysenholc, *L'âge d'or du comique. Sémiologie de Charlot*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1979.

3. Comique et presse écrite

Dans la presse écrite, le comique s'introduit sous deux formes essentielles : celle du *dessin humoristique*, dont Faizant et Plantu en France (cf. p. 31 dans notre anthologie) et Royer en Belgique sont aujourd'hui des exemples parmi les plus célèbres, et celle de *l'écrit satirique*, qui peut prendre les dimensions :

- soit d'une « titraille » — cf. les célèbres titres de *Libération*, tel celui-ci, daté du 16 mars 99 : « La Commission coule avec Cresson »⁹⁶,
- soit de « bons mots » isolés — cf. la chronique « 80 lignes pour médire » que tient Jean-Claude Verset dans le mensuel bruxellois *Park-Mail* (cf. p. 4 dans notre anthologie),
- soit de brefs articles — on pense aux chroniques de Pierre Georges et d'Agathe Logart dans *Le Monde* ou à la « Petite Gazette » du journal bruxellois *Le Soir*,
- soit encore d'un journal entier, comme c'est le cas du *Canard enchaîné*, de *Charlie Hebdo* ou encore, en Belgique, de *Pan* ou de *Père Ubu*.

Dans tous ces cas de figure, le type de comique qui conserve à ce jour la quasi exclusivité dans la presse d'information est celui de la *satire* : rire dans *Le Monde*, dans *Libé*, dans *Le Canard* ou dans *La Libre Belgique*, c'est forcément s'amuser des bassesses et des errements de ceux qui nous gouvernent ou qui sont exposés aux feux de la rampe.

4. Comique et publicité

Signe des temps, une autre veine très féconde du comique actuel est celle de son exploitation dans le discours publicitaire. Cela fait au moins trois décennies qu'une bonne part des publicitaires se sont avisés qu'une des meilleures manières d'appâter un acheteur potentiel était de le faire rire, et d'associer ainsi le produit proposé à un sentiment de plaisir et de détente.

Tous les registres du comique ont ainsi été exploités par la publicité, depuis la fantaisie délirante des campagnes pour Perrier jusqu'aux exploitations hyperboliques de l'image de l'éléphant dans les campagnes pour Côte d'Or, en passant par l'ironie discrète du Crédit Lyonnais (« Si vous avez envie de payer plus cher, le choix ne manque pas... ailleurs ») et par l'exploitation de personnages de bande dessinée (en Belgique, Tintin, les schtroumpfs, Lucky Luke, le Chat de Geluck... ont tour à tour servi la cause de l'opération belge 48 81 00, dédiée à la cause des handicapés). Il suffit d'ouvrir une revue pour se convaincre de l'omniprésence de l'humour dans la publicité, et partant, de l'alliance impure qui est désormais la sienne avec les valeurs de l'économie et de la société de consommation. Coté très haut à la bourse des valeurs marchandes, le rire y gagne sans doute en visibilité et en succès ce qu'il perd en fraîcheur et en gratuité.

96. Voir aussi les petites annonces des lecteurs publiées régulièrement par le même journal.

5. Comique et chanson

La gratuité reste en revanche davantage de mise dans le domaine de la chanson où la prégnance de la fantaisie et du jeu verbal, qui remonte à l'origine du genre (cf. pour s'en convaincre le magistral ouvrage que vient d'y consacrer Claude Duneton⁹⁷), n'a probablement jamais été aussi visible qu'aujourd'hui.

Ici encore, il est aisé de trouver des illustrations de chacun des registres du comique : comique de situation et de langage chez Brassens (cf. *Le gorille* ou *Lèche-cocu*, présentés aux pp. 12-13 de notre anthologie), ironie mordante chez Brel (cf. *Les bonbons*, *Les bourgeois*, *Les Flamandes...*), autodérision grinçante chez Dutronc (cf. *Et moi, et moi et moi*, *L'hôtesse de l'air...*), rire tendre et coquin chez Perret (cf. *Les colonies de vacances*, *Le zizi*), rire gaulois et festival verbal chez Gotainer (cf. *Le mambo du décalco*, *Femmes à lunettes*), art du calembour porté jusqu'au délire chez Bobby Lapointe (cf. *Méli-mélodie* à la p. 28 de notre anthologie) ou chez les chanteurs du groupe belge Strellla (cf. *Leczéma tranquille*, anthologie, p. 38)... Par sa brièveté, sa plasticité, sa polydimensionnalité (texte/son/image) et son caractère populaire, la chanson se prête particulièrement bien aux entreprises les plus joyeuses des modernes alchimistes du verbe.

6. Comique et bande dessinée

On n'imagine guère enfin de traiter des formes « paralittéraires » du comique contemporain sans évoquer la place essentielle que le rire a occupée au sein de la bande dessinée dès l'apparition de ce médium. Faut-il rappeler qu'en anglais, bande dessinée se dit « comic strip », et que tout album illustré entre dans la catégorie des « comics » ? Comme sa cousine américaine, la grande BD en langue française est très majoritairement marquée par le comique, que ce soit l'humour moliéresque d'Hergé, l'expressivité jubilatoire de Franquin, l'ironie allusive de Goscinny (qui donna aux séries Astérix et Lucky Luke leurs meilleurs scénarios), le rire parodique de Gotlib, la satire mordante de Brétecher, la dérision verbale de Geluck...

La lecture des pp. 12, 23, 24 et 25 de notre anthologie permet de caractériser de manière comparative plusieurs de ces grands humoristes de la bulle.

97. Claude Duneton (dir.), avec la collaboration d'Emmanuelle Bigot, *Histoire de la chanson française*, 2 tomes, Paris, Seuil, 1998. Cf. aussi le volume double de la collection « Séquences » consacré à *La chanson* (Didier Hatier, 1994).

C. Comique et variations culturelles

1. Quelques grandes traditions comiques

Si le comique repose en partie sur des procédés logiques et rhétoriques qui sont aisément traduisibles d'une langue à l'autre, il comporte aussi des dimensions linguistiques, culturelles et idéologiques dont la perception et l'efficacité dépendent entièrement du contexte linguistico-culturel dans lequel il est émis et reçu.

L'importance des aspects linguistiques est évidente dans le cas des jeux de mots : pour qu'un calembour produit dans une langue donnée soit compréhensible par un allophone, on est obligé de l'expliquer, ce qui lui ôte tout son sel⁹⁸. On expliquera par exemple au francophone qui ne lit pas l'anglais que dans *La chasse au Snark* de Lewis Carroll, le terme « snark » est en fait un « jabberwocky » (un mot-valise) inventé au départ des mots « snake » (serpent) et « shark » (requin). De même, les spectateurs francophones du film américain *The Truman Show* apprendront que le nom de son héros, Truman, évoque la locution « True Man », « homme vrai », laquelle correspond ironiquement au destin du personnage, héros inconscient d'un *reality show*.

Le poids des dimensions culturelles et idéologiques est quant à lui décisif dans tous les cas où le comique a pour cible un *stéréotype*, une particularité jugée typique d'une catégorie d'objets ou de personnes. Ainsi, il faut avoir intégré le cliché selon lequel les Écossais sont des gens avarés pour pouvoir rire à cette blague rapportée par Freud : « Edimbourg. Un taxi s'écrase dans un ravin. Quinze tués ». Comme le soulignent fort pertinemment Luc Collès et ses collaborateurs, la prégnance des implicites liés aux stéréotypes dans la communication la plus ordinaire justifie que l'initiation à ces phénomènes constitue l'une des tâches prioritaires de l'apprentissage des langues étrangères⁹⁹.

Il serait intéressant ici de comparer la manière dont différents pays ont exploité les genres de la comédie, de l'histoire drôle, de la bande dessinée humoristique... mais, à titre d'exemple, nous nous contenterons de mettre en parallèle les manifestations du monologue dans trois pays francophones.

En Belgique francophone, au cours de ce siècle, à côté de textes dans la pure tradition parisienne (des « coquelinelades » ou de « monocoquelades »), on a dit des monologues où, au contraire, on montait en épingle la personnalité et la langue, autant pittoresque l'une que l'autre, du Bruxellois (Jacques Loar, Marcel Antoine, Céel, Simone Max, Zizi Festerat, Jacques Courtois, Roger Kervyn, Stéphane Steemans) ou du Liégeois (François Duysenx, Paul Sullon, François Renard, Lambert Lemaire, Albert Bodden). Il faut préciser qu'en Wallonie, la tradition du monologue en langue française est relativement récente. C'est en wallon que s'exprimaient depuis toujours les artistes comiques de cette partie du pays (entre autres, dans le fameux « bokèt à dire »).

98. On peut aussi, bien entendu, lui trouver un équivalent dans la langue du récepteur, mais cela revient alors à y substituer un autre jeu de mots. À propos du calembour et de ses exploitations didactiques dans l'enseignement du français langues étrangères, cf. Henri Besse, « Pour une pédagogie des calembours », in *R.P.A.*, 95-97, Université de Mons-Hainaut, 1991, pp. 73-81.
99. Cf. A. Blondel, G. Briet, L. Collès, L. Destercke, A. Sekhavar, *Que voulez-vous dire ? Compétence culturelle et stratégies didactiques*, Bruxelles, Duculot, 1998, pp. 42-50.

Il aurait été très difficile de transposer en français la saveur et la richesse de cette littérature populaire. Il faudra donc attendre ces vingt dernières années pour avoir une génération de monologuistes belges originaux (Léo Campion, Bruno Coppens, Paolo Doss, François Sikivie, François Pirette...).¹⁰⁰ On organise maintenant des festivals où se présentent de jeunes monologuistes et qui attirent un public nombreux.

Dans un pays où les rapports au langage restent problématiques, comme en témoignent les grammairiens et les poètes qui y ont vu le jour, la particularité de la Belgique en la matière est de faire du monologue d'abord un jongleur de mots. Il manipulera la langue pour se jouer de sa plasticité, en exposer les artifices, en exorciser le pouvoir. Le fantaisiste belge est en quelque sorte mandaté par son public, généralement trop scrupuleux ou inhibé pour le faire lui-même dans la vie courante, qui le charge de défier la pesanteur des habitudes linguistiques ou de gripper la mécanique obstinée des automatismes langagiers. Ainsi rend-il, le temps de quelques barbarismes, forgeries et calembours, leur spontanéité aux mots et à ceux qui les utilisent. À ce propos, il faut mentionner la *belgitude* du monologue français Raymond Devos qui, s'il est né en Belgique, l'a quittée peu de temps après. Il est significatif qu'on le croie ou le considère de nationalité belge : même si cela n'a rien à voir avec sa biographie, le langage et l'humour de Devos, en décalage constant par rapport au dictionnaire, à la grammaire, à l'usage, mettent entre les mots, le monde et les gens une distance prudente, impertinente, sceptique, qui doit à la fois rassurer et réjouir le public belge qui cultive ce réflexe depuis des générations (cf. le succès du chat de Geluck et du « jeu du dictionnaire » animé sur la chaîne de radio RTBF par Jacques Mercier et consorts).

Au Québec existe une longue et riche tradition du monologue qui, au moins depuis la fin du XIX^e siècle, non seulement divertit les Canadiens francophones, mais leur sert aussi à affirmer leurs particularités culturelles, sociales, linguistiques, d'abord par rapport aux anglophones qui les entourent et menacent leur intégrité ; ensuite, par rapport aux Français sur lesquels ils se règlent toujours en dépit de la distance, que ce soit pour les imiter ou les rejeter. La vocation des monologuistes québécois, parmi lesquels de nombreuses femmes, consisterait donc avant tout à revendiquer un droit à la parole dans des circonstances qui ne l'encouragent guère, chaque mot que l'on prononce représentant un défi à son propre silence ou au discours d'autrui, chaque rire, un cri contre l'indifférence et la résignation. L'anthologie de L. Mailhot et D.-M. Montpetit¹⁰¹ retrace cette tradition qui se développe depuis les déclamations du siècle précédent jusqu'au théâtre contemporain, en passant par les revues, les cabarets, la radio, et qui oscille toujours entre poésie et politique. Citons pour mémoire les noms de Paul Coutlée, Gratiens Gélinas, Gilles Pellerin, Clémence Des Rochers, Marc Favreau, Louise Dussault.

En France et finalement un peu partout, l'alternative qui semble désormais se présenter au monologue est soit de caricaturer le spectateur le plus moyen pour s'attirer la sympathie du public, soit au contraire de provoquer ce même public jusqu'à la limite de sa tolérance. Quand le monologue contemporain (c'est particulièrement le

100. Cf. l'anthologie de A. De Winter et B. Marlière, *Ces Belges qui nous font rire*, Bruxelles, Legrain, 1991.

101. Laurent Mailhot et Doris-Michel Montpetit, *Monologues québécois 1890-1980*, Ottawa, Lienac, 1980.

cas de Coluche, de Bedos, de Desproges, et, en Belgique, de François Pirette) exprime ou trahit devant la salle ses angoisses, ses obsessions, ses frustrations, sa lâcheté, son agressivité, sa xénophobie, il traduit l'état d'esprit de ses contemporains dont une partie se trouve dans la salle, il incarne leur mauvaise conscience. Dans le pire des cas, il pousse à son comble la logique de leurs raisonnements ou de leurs comportements. On ne demande plus au public de compatir gaiement aux mésaventures d'un héros par trop ingénu. En le prenant à partie, on le somme de choisir entre le banc des accusés ou la tribune de l'accusateur. La solidarité amusée et la gentille caricature des monologues classiques deviennent de la compromission. À condition que, en dernier ressort, l'humour l'emporte sur la charge, les rires de la salle, même s'ils sont légèrement offusqués, indiquent que le spectateur accepte de se reconnaître au moins à moitié dans ce portrait. Ce type de monologue demande néanmoins un plus grand effort de la part du public dont l'adhésion n'intervient qu'au second degré et reste toujours en équilibre instable. Il requiert pareillement une plus grande sensibilité du monologuiste qui doit faire preuve d'une fine intelligence du milieu ambiant, des facultés d'autocritique des contemporains, des réactions de groupe du public. Bien que la plupart des monologues touchent à des comportements banals de notre vie quotidienne, les rires peuvent à tout instant faire place à la révolte. Le principe de ces monologues relève finalement de la catharsis ou du psychodrame au cours duquel l'artiste et son public, c'est-à-dire l'individu face au groupe, mettent réciproquement leur identité et leurs relations en question.

2. Comique et partage des sexes

Qui consulte les anthologies de textes comiques — et la nôtre ne fait pas exception à la règle — ne manquera pas de constater que les auteurs féminins y sont singulièrement minoritaires. Pour ce qui concerne le seul Hexagone, si l'on excepte les lettres de Mme de Sévigné, l'humour féminin ne semble guère s'être illustré avant l'émergence des amuseuses contemporaines, sur lesquelles nous reviendrons dans un instant. Est-ce à dire qu'avant cela, l'humour était une affaire réservée aux hommes ? Même s'il est classique de tenir le sang-froid que requiert l'humour pour une vertu typiquement masculine, il semble bien que cette assimilation relève moins de la nature des choses que de la construction idéologique : aux hommes la force, la raison et le rire, aux femmes la faiblesse, les émotions et les larmes, voilà une répartition qui arrangeait bien le sexe réputé le plus fort¹⁰². Si donc les femmes écrivains d'hier se sont peu soucies de faire rire, c'est peut-être simplement parce qu'elles n'en avaient pas le droit, à moins d'être des femmes du peuple, telles les soubrettes de Molière et les grisettes de Feydeau.

L'inégal investissement des sexes au regard de l'humour se met à changer lentement à partir de l'instant où les femmes accèdent à leur tour aux rênes de la légitimité sociale et où elles se reconnaissent à elles-mêmes le droit de rire. La revendication de ce nouveau droit est par exemple manifeste chez Annie Leclerc, qui n'hésite pas à faire du rire l'expression la plus spectaculaire de l'émancipation de son sexe. En témoigne l'extrait de *Parole de femme* qu'on peut lire à la p. 45 de notre anthologie :

Rire ? Se soucie-t-on jamais de rire ? Je veux dire vraiment rire, au-delà de la plaisanterie, de la moquerie, du ridicule ? Rire, jouissance immense et délicieuse, toute jouissance...

102. Cf. P. Bourdieu, *La domination masculine*, Seuil, 1998 (Liber).

Je disais à ma sœur, ou elle me disait, tu viens, on joue à rire ? On s'allongeait côte à côte sur un lit, et on commençait par faire semblant, bien sûr. Rires forcés. Rires ridicules. Rires si ridicules qu'ils nous faisaient rire. Alors il venait, le vrai rire, le rire entier, nous emporter dans son déferlement immense. Rires éclatés, repris, bousculés, déchainés, rires magnifiques, somptueux et fous... Et nous riions à l'infini du rire de nos rires... Oh ! rire, rire de la jouissance, jouissance du rire ; rire, c'est si profondément vivre.

Rire sans raison est absurde, dites-vous ? Mais rien n'a plus de sens, de bon sens au contraire. Vous dites, la vie est absurde, et ça vous fait gémir et vous lamenter. Moi aussi je la trouve absurde la vie, à la lumière de votre raison ; mais moi, ça me fait rire, et jouir de la gratuité immense de ce hasard miraculeux, sans cause, sans but, sans fin...

Parce que la vie est plus forte que votre raison, vous pleurez la faiblesse de votre raison, mais rien n'est plus sage que mon fou rire, écho de joie à la folie du vivre.¹⁰³

Dans les pays occidentaux, les années 60-70 vont ainsi voir s'épanouir un comique féminin dont les représentantes les plus fameuses auront notamment pour noms Claude Sarraute (responsable pendant près de vingt ans d'une chronique aussi mordante que réjouissante dans le journal *Le Monde*), Josiane Balasko, Muriel Robin, Charlotte de Turckheim, Valérie Lemercier, Anne Roumanoff ou encore la bédéciste Claire Brétecher (anthologie, p. 13). Le phénomène est particulièrement prégnant au Québec où un roman comme *L'Eugénie* de Louky Bersianik (anthologie, p. 11) s'affirmera tout à la fois comme l'expression militante d'une identité féminine pleinement assumée et comme un renouvellement jubilatoire des techniques du comique romanesque.

3. Comique et idéologie

Si les conditions et les limites du comique dépendent de facteurs culturels et sexuels, il n'est pas douteux qu'elles sont aussi affaire de subjectivité et d'idéologie. Comme nous l'avons déjà dit, ce qui fait rire l'un peut désoler l'autre, le rire étant un baromètre de nos valeurs autant que de nos cultures. Le phénomène est flagrant au plan politique, où un humour de gauche se laisse aisément distinguer d'un humour de droite (on opposera par exemple ici les dessins de Wolinski à ceux de Jacques Faizant), sans qu'il soit du tout évident que l'un et l'autre fassent rire les mêmes personnes.

Pourtant, le fait de rire d'un personnage ou d'une idée n'équivaut pas forcément à désavouer sa valeur. On peut parfaitement rire d'une blague mettant en cause l'image stéréotypée de l'Écossais, du Belge ou du Juif sans être d'aucune manière convaincu de la pertinence de cette image. Le rire de la blague se situe en effet dans l'espace du jeu, un espace transitionnel dans lequel il est moins question des êtres réels que de caricatures relevant de la fiction. Certes, ces caricatures peuvent être plus ou moins proches de la réalité et peuvent être prises plus ou moins au sérieux par certaines personnes (à commencer par celles qui en sont victimes, qui peuvent se sentir blessées) ; il semblerait par exemple que le caractère sympathique de la marionnette qui figurait Jacques Chirac aux « Guignols de l'Info » avant les élections présidentielles françaises de 1995 ait influé sur le choix de certains électeurs. Ce genre de phénomène résulte du fait que les hommes publics sont perçus d'abord comme des hommes d'image et que tout le monde ne dispose pas des informations qui permettent d'en avoir une image nuancée. Entre l'image de l'homme Chirac et celle de sa marionnette, où se situe la frontière ?

103. Annie Leclerc, *Parole de femme*, Le livre de poche (Grasset), 1974, pp. 141-143.

Cela dit, chaque être humain possède des zones de croyances et de valeurs plus sacrées ou plus sensibles dont il lui est malaisé de se distancier par le rire. Le dicton voulant qu'« on ne parle pas de corde dans la maison d'un pendu » indique bien qu'il est difficile de faire rire autrui de ce qui suscite chez lui une douleur trop forte : si tout *a priori* peut prêter à rire, la mort, la souffrance d'un proche, le racisme, la violence ne sont pas des choses dont on rit sans précaution.

Il est donc difficile de faire l'impasse sur la délicate question des pouvoirs et des limites du comique. Ces pouvoirs et ces limites, on le sait, sont régulièrement mis en question par un certain nombre d'« affaires » qui défraient la chronique médiatique. Le sketch de Patrick Timsit mettant en cause les trisomiques (cf. supra), celui de Guy Bedos « Vacances à Marrakech » dans les années 70, celui de Patrick Sébastien qui mettait en scène le racisme des lepénistes (dans l'émission « Osons » en 1996), l'affiche du film *Larry Flint* en 1997, le film « C'est arrivé près de chez vous » en 1995, un dessin de Reiser montrant l'âne et le bœuf de la crèche s'accoupler bestialement en proclamant « C'est Noël ! », la plaisanterie (?) d'un animateur de Fun Radio évoquant Auschwitz comme une « maison de campagne à l'abandon dont il faudrait retaper la toiture », le dessin de Martin Veyron qui faisait dire à un chercheur heureux d'avoir trouvé un remède au sida « Il était temps, on commençait à perdre les pédales »... sont autant de cas qui ont déclenché des polémiques, souvent virulentes, au grand dam des auteurs qui, pour la plupart (à l'exception de Reiser dont le goût de la provocation était bien connu), ont crié au malentendu.

À vrai dire, on ne voit guère comment éviter que de tels phénomènes se reproduisent régulièrement. Une bonne part d'entre eux, en effet, sont constitutifs du genre de la satire : comment rire de quelqu'un sans que cela fasse mal ? Une autre partie de ces malentendus tient au caractère subtil du jeu énonciatif propre au comique lorsque l'auteur met en scène un narrateur et/ou des personnages qui tiennent des propos odieux. Dans son chef, la différence est claire, mais comment s'assurer qu'il en va de même aux yeux de ses récepteurs ? Les plus fragiles d'entre eux ne risquent-ils pas d'être plus sensibles à l'énoncé qu'à l'énonciation, parce que ledit énoncé comporte une charge émotionnelle trop forte pour qu'il soit possible de le mettre en perspective ? Tout le monde n'a pas été formé à distinguer finement les niveaux d'énonciation d'un discours. L'efficacité du comique suppose une connivence de la part des récepteurs qui n'est garantie que dans certains contextes. Un auteur comique devrait donc peut-être avoir la prudence de ne pas dire n'importe quoi sur n'importe qui dans n'importe quel contexte. Comme le souligne le sociologue bruxellois Claude Javeau, « Dès lors qu'on s'adresse à un public anonyme, qu'on quitte la sphère privée, on se doit de faire preuve de prudence et de respect »¹⁰⁴.

La dérision généralisée et sans discernement risque donc d'apparaître comme une manière de tuer le rire en lui ôtant toute dimension d'humanité... mais à l'inverse, le souci de respecter toutes les sensibilités et toutes les minorités peut donner lieu à une dérivation tout aussi dommageable, celle du rire « politiquement correct », circonscrit à certaines cibles et à certains contextes, qui perdrait dès lors toute sa charge de subversion et contribuerait à endormir les consciences bien plus qu'à les (ré)veiller. Le philosophe namurois Jean-Michel Longneaux s'inquiète ainsi de la discrimination paradoxale que constituerait l'interdiction de rire de certaines catégories humaines, comme les handicapés. Pour lui, « Il y a une contradiction manifeste à prétendre qu'on peut

rire de tout, sauf des handicapés. Car, ce faisant, on les met à part des autres : loin de les protéger, on les exclut »¹⁰⁵.

Que conclure ? Le comique doit-il, peut-il se fixer des limites ? Son rôle premier est-il de divertir ou de subvertir ? Plutôt que de choisir entre ces deux polarités, nous préférons souligner la pertinence et la nécessité de l'une et de l'autre, et chercher avec Pierre Desproges (cf. p. 43 dans notre anthologie) une position dialectique, toujours à réinventer, entre le « rire de » qui, en soi, ne devrait pas avoir de limites, et le « rire avec », qui devrait toujours, au contraire, s'imposer une certaine vigilance.

D. Propositions didactiques

1. Découvrir les traits comiques propres à chaque époque

Pour permettre aux élèves de se faire une idée d'abord par eux-mêmes des variations historiques du comique, nous proposons de procéder de la manière suivante. L'enseignant dispose sur une table une quarantaine d'ouvrages et de textes illustrant différentes manifestations du comique dans l'histoire de la pensée et de la littérature, chaque période étant représentée par au moins trois ouvrages. Les élèves auront pour tâche de choisir chacun deux textes ou ouvrages appartenant à des époques très distinctes (p. ex., une pièce d'Aristophane et un texte d'Alphonse Allais, un fabliau du Moyen Âge et *Jacques le fataliste* de Diderot) et d'essayer pour la séance suivante d'expliquer sur une fiche d'une quinzaine de lignes ce qui différencie ces deux textes et y paraît le plus typique d'une esthétique d'époque. Les deux séances suivantes seront l'occasion de se pencher collectivement sur chacune des époques en intégrant les exemples et les réflexions qui émaneront de la petite recherche préalable. Pour aider les élèves à caractériser chacune des époques, l'enseignant pourrait se référer à la synthèse proposée dans le présent chapitre et lire de manière cursive un ou deux texte(s) de l'anthologie qui l'illustrent de manière emblématique. Le tableau ci-après propose une synthèse (forcément réductrice) des grandes tendances propres à chaque époque ainsi qu'un auteur qui pourrait servir à l'illustrer.

Période	Tendance(s) dominante(s)	Exemple
Antiquité	Gai savoir Ironie socratique Dévaluation du rire Comédie satirique Etc.	Démocrite, Épicure Socrate Platon, Aristote Aristophane
Moyen Âge	Parodie, farce, carnavalesque Etc.	Fabliaux
Renaissance	Comique populaire Comique savant Comiques pop. et savants mêlés Etc.	Rabelais La Satire Ménippée Cervantès, Shakespeare

104. Interview dans *La Libre Belgique* du 6 janvier 1999, p. 7.

105. « Peut-on rire de tout ? », in *Le Vif/L'Express*, du 22 janvier 1999, p. 29.

Époque classique	Burlesque Comédies satiriques Etc.	Scarron Molière
Siècle des Lumières	Ironie, subversion des genres Etc.	Voltaire, Sterne
Romantisme	Mélange des genres Etc.	Hugo, Nodier, Nerval
Réalisme, naturalisme	Ironie et satire sociale Etc.	Flaubert, Maupassant, Bloy
Fin de Siècle	Gai savoir, rire généralisé Esprit fumiste, carnavalesque Etc.	Nietzsche Allais, Jarry
Surréalisme	Humour noir, nihiliste Etc.	Tzara, Breton
Postmodernité	Éclatement des tendances : Jeux de langage Humour absurde ou désespéré Etc.	Oulipo Ionesco, Beckett

2. (Ré) écrire un texte à la manière de telle époque ou de tel auteur

Un nouveau travail d'écriture pourrait prolonger utilement l'activité qui précède : après s'être exercés à produire et/ou à réécrire un texte exploitant tel ou tel type, procédé ou espèce du comique (cf. notre 2^e chapitre), les élèves pourraient être invités à (ré)écrire un fait divers quelconque en y introduisant des indices culturels et des procédés comiques typiques d'une époque ou d'un auteur particulier dont on aura auparavant étudié des textes.

3. Recenser et caractériser différents usages du comique

Pour l'activité suivante, nous proposons de mettre les élèves en situation de recherche pendant une ou deux semaines. La consigne consiste pour eux à relever dans différents médias (presse écrite, radio, télévision), le plus grand nombre possible de cas illustrant les trois catégories suivantes :

- le comique orienté politiquement (par exemple, les satires mordantes de la gauche dans certains journaux de droite, et vice-versa) ;
- le comique féminin (c'est-à-dire produit par des femmes et relatif à l'univers et à l'imaginaire féminin) ;
- le comique propre à un peuple particulier (juif/américain/belge/etc.).

Pour chaque exemple recensé, il s'agira de rédiger une fiche de 5 ou 6 lignes qui mentionnera : 1^o le support précis (p. ex. tel numéro de telle revue, à telle page, ou telle émission de radio, sur telle chaîne, tel jour à telle heure) sur lequel l'exemple a été trouvé, 2^o la description brève de l'élément comique, 3^o sa caractérisation à l'aide des différents classements qui auront été exercés auparavant (les types, les espèces et les

genres du comique, ainsi que les procédés du comique verbal). Chaque fois que c'est possible, on joindra à la fiche le document concerné (texte ou image) ou une copie de celui-ci.

L'étape suivante consistera à rassembler les différentes fiches par catégorie, à constituer des équipes de 3-4 élèves et à remettre à chaque équipe le corpus d'une catégorie (p. ex. telle équipe travaillera sur le comique juif ; telle autre sur le comique de gauche) en lui donnant pour tâche de caractériser celle-ci. Cette réflexion collective, qui pourrait occuper une séance, débouchera sur un exposé oral de 5 à 10 minutes où chaque membre du groupe devra prendre la parole et où la caractérisation générale du comique étudié devra être articulée avec une présentation originale du corpus. Chaque équipe sera en outre invitée à synthétiser les résultats de sa recherche sur une fiche de synthèse de 15 à 20 lignes.

4. Comparer les formes de comique liées aux diverses cultures présentes dans la classe

Si l'on affine à des élèves de nationalités et d'origines culturelles diverses, il serait opportun ensuite — et non pas avant, car la démarche se fera plus aisément si elle est précédée d'une mise à distance de la culture des autres — de prolonger la réflexion sur les variétés culturelles du comique en invitant chacun à collecter pour le prochain cours trois ou quatre exemples de phénomènes comiques qu'il juge typiques de sa culture, de son pays ou de sa région. Cette activité sera tout d'abord l'occasion pour les élèves de se poser par eux-mêmes la question de leur identité culturelle : estiment-ils que leur ancrage culturel (et le comique auquel ils s'identifient le plus) est d'abord celui d'une ethnie (p. ex. l'humour arabe), d'un continent (p. ex. l'humour asiatique), d'un pays (l'humour belge) ou d'une région, voire d'une ville (la « zwanze » bruxelloise)¹⁰⁶ ? Il nous semble important en tout cas de laisser les élèves se déterminer eux-mêmes en faveur de l'une de ces identités, le rôle de l'enseignant étant ensuite de mettre en valeur, le cas échéant, la diversité des choix qui auront été opérés.

5. Lire et analyser quelques échantillons de l'humour belge

La réflexion sur les variétés culturelles du comique pourrait être approfondie au départ d'un cas particulier, celui de l'humour belge, dont notre anthologie offre différents échantillons à travers des textes ou des dessins de De Coster (p. 19), Mariën (p. 29), Franquin (p. 23), Geluck (p. 24), Sttella (p. 38), Verheggen (p. 40) et Bruno Coppens (p. 18). Nous proposons ici simplement d'inviter les élèves à lire ces différents textes en essayant d'y relever des convergences ou des spécificités de matière et de manière. Cette analyse devrait déboucher sur la mise en évidence de quelques traits assez typiques comme la prégnance de la farce et du carnavalesque (De Coster, Verheggen, Franquin), le sens de l'absurde, du jeu gratuit et de l'autodérision (Sttella, Geluck, Coppens), le goût du mystère et du fantastique (Mariën), tous traits qu'il sera intéressant de mettre en rapport — sans tomber dans un déterminisme excessif — avec le climat, les paysages et la situation historique et culturelle particulière de la Belgique.

106. Sans doute certains élèves s'identifieront-ils plutôt à un âge, à un sexe ou à un milieu.

6. Définir des idées reçues dans un dictionnaire à la manière de Flaubert¹⁰⁷

L'activité suivante pourrait consister à s'exercer à l'art du « sottiser », dont Flaubert le *Dictionnaire d'idées reçues* de Flaubert (cf. p. 22 dans notre anthologie) constitue le modèle. L'élève recevrait différents extraits de dictionnaires ou de répertoires de stéréotypes¹⁰⁸ et aurait à suivre les quatre consignes suivantes.

1. Identifier les procédés utilisés par ces ouvrages pour manifester la prétention à exprimer une vérité universelle (usage des marqueurs d'universalité : présent de généralité, adverbes « toujours » et « jamais », déterminant « tous », emploi de l'impératif ou du verbe « devoir » ou de citations prescrivant ou illustrant le bon usage du stéréotype).
2. Repérer les procédés utilisés par les auteurs pour afficher leur distance à l'égard de ces stéréotypes (juxtaposition de stéréotypes contradictoires ou circulaires, absence de marque de l'énonciation, inventaire alphabétique qui « chosifie » le stéréotype...).
3. Groupés par 3 ou 4, les élèves reçoivent ensuite une liste de cinq termes désignant des phénomènes typiques de leur univers culturel (*moto, télévision, examens, jeu vidéo, football...*), et il leur est demandé de trouver pour chacun de ces termes au moins deux stéréotypes (éventuellement contradictoires) qu'ils tendent eux-mêmes à leur associer. Ces stéréotypes devront être formulés selon les procédés découverts chez Flaubert et consorts. Le travail en équipe facilitera l'effort de mise à distance, qui pourrait être malaisé dans une réflexion individuelle.
4. Les différentes définitions qui auront été trouvées seront ensuite lues publiquement et pourront faire l'objet de commentaires divers. On pourrait conclure l'exercice en composant un petit dictionnaire que l'on publierait dans le journal de l'école.

Cet exercice pourrait être prolongé par une étude de la manière dont la question des stéréotypes est traitée chez Flaubert : on s'apercevrait que l'indifférenciation ludique qui est à l'œuvre dans le *Dictionnaire des idées reçues* (tous les lieux communs, toutes les idéologies sont renvoyés dos à dos) ne fait que corroborer le scepticisme qui traverse toute l'œuvre de Flaubert de *Madame Bovary* à *Bouvard et Pécuchet* en passant par *Un cœur simple*.

7. Argumenter et débattre sur les pouvoirs et les limites éventuelles du rire

Nous proposons enfin, pour conclure provisoirement ce parcours didactique sur les avatars du phénomène comique, d'inviter les élèves à s'interroger sous la forme d'un jeu de rôles sur la question des limites et des légitimités diverses du rire. Pour ce faire, il paraît intéressant de partir d'un débat réel, tel celui qu'a suscité en 1995 le film belge « C'est arrivé près de chez vous » ou celui qui a entouré « l'affaire Timsit » en janvier

107. Nous avons déjà proposé cet exercice dans un article paru en 1993 dans le n°29 dans la revue *Enjeux*.

108. Outre l'extrait du *Dictionnaire* de Flaubert, on pourrait exploiter ici le *Jacassin* de Pierre Daninos (Hachette, 1962), le *Dictionnaire des idées obligées* d'Alain Paucard (Le Dilettante, 1990), le *Cinéma parlant* d'Olivier Smolders (La Louvière, Le Daily-Bul, 1987) ou encore le *Nouveau dictionnaire des idées reçues, des propos convenus et des tics de langage* d'Alain Schifres (Lattès, 1998).

1999. La classe pourrait être divisée en trois groupes, qui se verraient attribuer chacun une thèse à défendre et un ou deux texte(s) qui illustre(nt) cette dernière.

- Le premier groupe aurait à plaider en faveur du caractère illimité et non « censurable » du rire et recevrait comme texte(s) support(s) des extraits de *Parole de femme* d'Annie Leclerc et du *Gai savoir* de Nietzsche (cf. pp. 45-46 dans notre anthologie) où le rire apparaît pourvu de toutes les vertus sans se voir assigner aucune limite¹⁰⁹ ;
- le deuxième groupe aurait plutôt à dénoncer ses dangers et ses effets pervers et recevrait comme textes supports l'extrait du roman d'Eco *Le nom de la rose* où le personnage de Jorge développe l'idée que « le rire est la faiblesse, la corruption, la fadeur de notre chair » (cf. p. 44 dans notre anthologie) ainsi que des déclarations mettant en cause les excès de certains humoristes (cf. p. ex. l'interview du sociologue Claude Javeau à la p. 7 de *La Libre Belgique* datée du 6 janvier 1999) ;
- enfin, le troisième groupe aurait pour tâche de défendre une position nuancée en s'appuyant sur le célèbre texte tiré de *Vivons heureux en attendant la mort* où Pierre Desproges explique pourquoi il convient selon lui de rire de tout, pourvu que l'on se garde de rire avec n'importe qui (cf. p. 43 dans notre anthologie).

Il conviendra dans un premier temps de laisser les élèves s'approprier eux-mêmes les éléments du débat, d'abord en préparant leurs arguments par équipe (on prévoira une demi-séance à cet effet), puis en menant le débat proprement dit. Le rôle de l'enseignant sera ici surtout de donner des consignes claires pour la bonne tenue du débat : le modérateur (qui pourra être l'enseignant lui-même ou un élève) devra donner la parole à chaque élève, en faisant respecter par chacun un temps de parole pré-établi, et imposer l'écoute et le respect mutuel en incitant chacun à réagir avec civilité aux propos de ceux qui l'ont précédé. Il nous paraît important qu'après avoir laissé le débat se dérouler durant une vingtaine de minutes, l'enseignant s'efforce de synthétiser les arguments échangés de part et d'autre, et propose, à titre de conclusion provisoire, le classement (un de plus !... mais le dernier) fort intéressant que Hugues Lethierry établit entre différentes attitudes et formes de rires qui peuvent se croiser aussi bien dans la vie sociale que dans la vie d'une classe ou d'une école¹¹⁰ :

109. On pourra joindre à ces textes le dossier publié par *Le Vif-L'Express* du 9 juin 1995 sous le titre « Peut-on rire de tout ? » (pp. 42-56) ainsi que l'article du même titre déjà cité ici, qu'a publié le philosophe Jean-Michel Longneaux dans le même magazine daté du 22 janvier 1999 (p. 29).

110. « Le sujet de l'ironie : l'humour comme arme du maître ? », in *Savoir(s) en rire*, t. 3, p. 230. L'article dans son ensemble nous semble être un modèle de finesse (dans tous les sens du terme) propre à dynamiser la réflexion et la pratique de tous les enseignants.

Attitude	Définition	Outil
Laxisme	Rire pour rire	Ricanement
Sadisme	Rire de quelqu'un	Ironie
Cynisme	Rire n'importe où	Dérision
Élitisme	Rire avec quelques-uns	Sourire
Nihilisme	Rire de n'importe quoi	Sarcasme
Totalitarisme	Rire avec tous	Grimace
Crétinisme	Rire avec n'importe qui	Éructation
Confusionnisme	Rire n'importe comment	Fou rire
Opportunisme	Rire n'importe quand	Risette
Pessimisme	Rire quand même	Rire jaune
Surréalisme	Pleurer de rire	Humour noir
Humanisme	Rire tout simplement	Humour

FAUT-IL CONCLURE ?

La bêtise consiste à vouloir conclure, disait Flaubert, et dans le cas présent, nous serions assez tentés de lui donner raison. Rien ne serait plus sot en effet que de vouloir donner l'illusion qu'un parcours d'enseignement sur la problématique du comique puisse être jamais *bouclé*, ni que notre propre réflexion théorique et didactique en la matière puisse arriver à son terme. Le propre du comique (parmi bien d'autres vertus qui sont les siennes) est d'être toujours prêt à (re) surgir quand on ne l'attend pas, et de susciter la remise en question constante de toutes les évidences et de tous les savoirs... Rions donc, à l'instar de Prévert (cf. la dernière page de notre anthologie), de tous ceux qui voudraient enfermer le comique lui-même dans les tiroirs d'une définition ou entre les balises d'un parcours scolaire. Si nous avons ici plaidé pour que le comique reçoive davantage la place majeure qui lui revient dans le cadre du cours de français, ce n'est pas seulement pour que l'on accepte de consacrer quelques séances spéciales aux textes et aux pratiques qui le concernent, c'est aussi et surtout pour que l'on daigne le considérer comme un processus d'apprentissage fondamental qui n'atteint sa pleine efficacité que dans la récurrence.

Rire pour apprendre, rire en apprenant, apprendre à rire... ne serait-ce pas là une manière de (re) donner modestement à l'école et à ses acteurs ce supplément de sens et de valeur que tout le monde aujourd'hui semble appeler de ses vœux ?

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles à orientation théorique ou historique

- BAKHTINE, Mikhail, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970 (Tel).
- BAUDIN, H., *Boris Vian humoriste*, Grenoble, P.U.G., 1973.
- BAUDIN, H. (dir.), *Cahier Comique et Communication*, 2, *Comique et science-fiction*, Université des sciences sociales de Grenoble II, 1984.
- BERGSON, Henri, *Le rire*, Paris, PUF, 1978 (1901).
- BERTRAND, Dominique, *Dire le rire à l'âge classique. Représenter pour mieux contrôler*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1995.
- BERTRAND, Dominique (éd.), *Poétiques du burlesque. Actes du Colloque international du Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines de l'Université Blaise Pascal*, 1996, Paris, Champion, 1998.
- BOUCHÉ, Claude, *Lautréamont. Du lieu commun à la parodie*, Paris, Larousse, 1974 (Thème et textes).
- CANOVA, Marie-Claude, *La comédie*, Paris, Hachette, 1993 (Contours littéraires).
- CAZAMIAN, Louis, *L'humour de Shakespeare*, Paris, Aubier-Montaigne, 1945.
- CAZENEUVE, Jean, *Du calembour au mot d'esprit*, Paris, Rocher, 1996.
- COHEN, Jean, « Comique et poétique », n° 61, février 1985, pp. 49-61.
- DEFAYS, Jean-Marc, *Jeux et enjeux du texte comique : stratégies discursives chez Alphonse Allais*, Tübingen, Niemeyer, 1992.
- DEFAYS, Jean-Marc, *Raymond Devos*, Bruxelles, Labor, 1992.
- DEFAYS, Jean-Marc, *Le comique*, Paris, Seuil, 1996 (Mémo, 24).
- DEFAYS, Jean-Marc, « Quand lire, c'est rire : principes et vertus de la lecture comique », in Dufays, Jean-Louis, Gemenne, Louis et Ledur, Dominique (dir.), *Pour une lecture littéraire. 2. Bilan et confrontations. Actes du colloque de Louvain-la-Neuve, 4-6 mai 1995*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1996 (Formation continuée), pp. 83-90.
- DEFAYS, Jean-Marc, et ROSIER, Laurence (dir.), *Alphonse Allais, écrivain. Actes du premier colloque international Alphonse Allais. Université de Liège-Wégimont, 9-11 septembre 1996*, Saint-Genouph, Nizet, 1997.
- DEFAYS, Jean-Marc, et ROSIER, Laurence (dir.), *Approches du discours comique*, Liège, Mardaga, 1999.
- DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Liège, Mardaga, 1994.
- DUVIGNAUD, Jean, *Le propre de l'homme. Histoires du comique et de la dérision*, Paris, Hachette, 1985.
- ECO, Umberto, *Pastiches et postiches*, traduit de l'italien par Bernard Guyader, Paris, Messidor, 1988.
- ELGOZY, Georges, *De l'humour*, Paris, Denoël, 1979.
- EMELINA, Jean, *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1991.
- ESCARPIT, Robert, *L'humour*, Paris, PUF, 1960 (10^e éd. : 1994) (Que sais-je ? 877).
- FEUERHAHN, Nelly, *Le comique et l'enfance*, Paris, P.U.F., 1993.
- FOURASTIÉ, Jean, *Le rire, suite*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983.
- FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1930 (pour la trad.).
- GROJNOWSKI, Daniel, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997.

- GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970.
 GUIRAUD, Pierre, *Les jeux de mots*, Paris, PUF, 1976 (Que sais-je ? 1656).
 HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996.
 KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans la langue*, Paris, Armand Colin, 1980.
 KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.
 KCESTLER, Arthur, *Le cri d'Archimède*, trad. fr. de Georges Pradit, Paris, Calmann-Lévy, 1965.
 KOFMAN, Sarah, *Pourquoi rit-on ? Freud et le mot d'esprit*, Paris, Galilée, 1986.
 KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.
 MÉNAGER, Daniel, *La Renaissance et le rire*, Paris, PUF, 1995 (Perspectives littéraires).
 MORIN, Violette, « L'histoire drôle », in *Communications*, 8, 1966, pp. 102-119.
 NOGUEZ, Dominique, « Structure du langage comique », in *Revue d'esthétique*, Paris, PUF, t. 22, fasc. 1, 1969, pp. 37-54.
 NOGUEZ, Dominique, *L'arc-en-ciel des humours*, Hatier, 1996.
 NOGUEZ, Dominique, *Les humours du XX^e s.*, Hatier, 1962.
 NOHAIN, Jean, *Histoire du rire à travers le monde*, Paris, Hachette, 1965.
 NYSENHOLC, Adolphe, *L'âge d'or du comique. Sémiologie de Charlot*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1979.
 RAGON, Michel, *Le dessin d'humour. Histoire de la caricature et du dessin humoristique en France*, Paris, Seuil, 1992 (Point virgule).
Romantisme, 74, *Rire et rires*, 1991.
Romantisme, 75, *Les petits maîtres du rire*, 1992.
 ROUSTANG, François, « Comment faire rire un paranoïaque ? », in *Critique*, 488-489, janvier-février 1988, pp. 5-15.
 ROYOT, Daniel, *L'humour et la culture américaine*, Paris, PUF, 1996.
 ROZON, Gilbert, *Le rire*, Paris, Milan, 1999 (Les essentiels Milan).
 SAREIL, Jean, *L'écriture comique*, Paris, PUF, 1984.
 SARRAZIN, Bernard, *Le comique et le sacré*, Desclée de Brouwer, 1991.
 SMADJA, Éric, *Le rire*, Paris, PUF, 1993 (2^e éd. : 1996) (Que sais-je ? 2766).
 VAILLANT, Alain, *Le rire. Rabelais, Baudelaire, Gautier*, Paris, Quintette, 1991.

Ouvrages et articles à orientation didactique ou pédagogique

- ALBÈRES, R.-M., *Le comique et l'ironie*, Paris, Hachette, 1973 (Thèmes et parcours littéraires).
 ALVAREZ, Gerardo, « Les mécanismes linguistiques de l'humour », in *Québec français*, mai 1982, pp. 24-27.
 BESSE, Henri, « Pour une pédagogie des calembours », in *R.P.A.*, 95-97, Université de Mons-Hainaut, 1991, pp. 73-81.
 BLONDEL, Alain, BRIET, Geneviève, COLLÈS, Luc, DESTERCKE, Laure, SEKHAVAT, Azam, *Que voulez-vous dire ? Compétence culturelle et stratégies didactiques*, Bruxelles, Duculot, 1998.
 DUCHESNE, A., et LEGUAY, Th., *Petite fabrique de littérature*, 3 tomes, Paris, Magnard, 1984-1991.
 DUFAYS, Jean-Louis, GEMENNE, Louis et LEDUR, Dominique, *Pour une lecture littéraire. 1. Approches historique et théorique, propositions pour la classe de français*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1996 (Formation continuée).

- DUNETON, Claude, *Je suis comme une truie qui doute*, Paris, Seuil, 1976 (Points Actuels, 22).
 DUNETON, Claude, et PAGLIANO, Jean-Pierre, *Anti-manuel de français*, Paris, Seuil, 1978 (Points Actuels, 30).
 FALARDEAU, Mira, « Une grenouille, vous dites ? Non, un savon... Essai peu sérieux pour saisir la nature de l'humour entre deux rires », in *Québec français*, 57, mars 1985, *L'humour*, pp. 26-31.
 GEMENNE, Louis, « Diversification des pratiques d'écriture : une de « perdrix », dix de retrouvées ? », in *Enjeux*, 19, 1990, pp. 37-54.
 JARDON, Denise, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1988 (Formation continuée).
 KAHN, Pierre, « Il n'y a pas d'humour heureux (Le mégot de Lucky Luke) », in Hugues Lethierry (éd.), *Savoirs en rire 1. Un gai savoir (vérité et sévérité)*, De Boeck, 1997, pp. 202-203.
 KHOMSI, Abdelhamid, « Comprendre un texte ironique, le cas d'élèves du cycle professionnel », in *Pratiques*, 76, décembre 1992.
 LEFORT, Bernard, « Structure textuelle de l'histoire drôle et compréhension », in *Les cahiers du CRESLEF, Parlons d'humour : approches linguistique, psychologique et didactique*, n° 33, 1992, pp. 91-102.
 LEFORT, Bernard et RIGUET, Maurice, « Humour et formation. Une recherche exploratoire », in *Les cahiers du CRESLEF*, n° 33, 1992, pp. 117-139.
 LETHIERRY, Hugues (dir.), *Savoir(s) en rire*, 3 vol., Paris-Bruxelles, De Boeck université, 1997 (Perspectives en éducation).
 MOUGENOT, Michel, « Lire l'ironie », in *Le français aujourd'hui*, 98, 1992, pp. 81-86.
 PETITJEAN, André, « Les histoires drôles (« Je n'aime pas les raconter parce que... ») », in Hugues Lethierry (éd.), *Savoirs en rire 2. L'humour maître (Didactique et zygomatique)*, De Boeck, 1997, pp. 107-122 (1^{re} éd. dans *Pratiques*, 30, 1981).
 RODARI, Gianni, *Grammaire de l'imagination. Introduction à l'art d'inventer des histoires*, Paris, Messidor, 1996.
 TIMBAL-DUCLAUX, Louis, « Quatre mécanismes du comique. Exagération, diminution, substitution, inversion », in *Écrire aujourd'hui*, 39, 1997, pp. 19-28.
 VERMEERSCH, Gérard, *La petite fabrique d'écriture*, Paris, Magnard, 1994.
 ZIV, Avner, *L'humour en éducation. Approche psychologique*, Paris, ESF, 1979.

Cinq anthologies (parmi bien d'autres...)

- DE WINTER, A., et MARLIÈRE, B., *Ces Belges qui nous font rire*, Legrain, Bruxelles, 1991.
 GROJNOWSKI, Daniel, et SARRAZIN, Bernard, *L'esprit fumiste et les rires fin de siècle (anthologie)*, Paris, José Corti, 1990.
 NEGRE, Hervé, *Dictionnaire des histoires drôles*, Paris, Fayard, 1973 (Le livre de poche, 6462).
 OÜAKNIN, Alain, et ROTNEMER, Dory, *La Bible de l'humour juif* (2 tomes), Paris, J'ai lu, 1995 et 1998.
 STERNBERG, Jacques (éd.), *Les chefs-d'œuvre de la méchanceté*, Paris, éd. Planète, 1969.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	3
A. Trois modes de présence du comique à l'école	3
1. Le comique comme objet de réception	3
2. Le comique comme processus à mettre en œuvre	4
3. Le comique comme modalité de la communication didactique	4
B. Quatre enjeux de l'exploitation du comique au cours de français	5
1. Un facilitateur d'apprentissage et un savoir-être à développer	5
2. Des savoirs à acquérir	7
3. Un savoir-faire à exercer	8
4. Un phénomène global à éprouver	8
C. Les difficultés de la réception du comique par les élèves	8
1. Le comique est en contradiction avec le sérieux de l'apprentissage	8
2. La saisie du comique requiert des compétences fines	9
3. La saisie du comique varie selon les contextes et les générations	11
4. Analyser le comique revient à le neutraliser	12
D. Objet et mode d'emploi du présent ouvrage	13
1. Une analyse en trois étapes	13
2. Progression et transposition	13
3. Des séquences et des parcours à construire	14
I. COMPRENDRE LE PHÉNOMÈNE COMIQUE	16
A. Les caractères fondamentaux du comique	16
1. Le rire absolu	16
2. Le comique relatif	17
3. Le comique et ses contraires	19
4. Le plaisir du comique	20
B. Le discours comique	22
1. Le comique comme acte de langage	22
2. Le texte comique	23
3. La littérature comique	24
C. Propositions didactiques	25
Comment commencer une séquence d'enseignement sur le comique ?	25
1. Faire émerger le « déjà-là » des élèves en matière de comique	26
2. Gouter le phénomène comique	27
3. S'interroger sur les formes et les causes du rire	28
4. Relever les conditions, les plaisirs, les économies et les contraires du comique	29
5. Expérimenter une première fois l'écriture comique	30
6. Formuler des objectifs pour la suite de la séquence	30

II. CLASSER LES TEXTES COMIQUES	31
A. Les types de comique	33
1. Le comique verbal	33
2. Le comique d'idées	38
3. Le comique de situation	39
4. Le comique de caractères ou de mœurs	42
5. Le comique au second degré	43
B. Les espèces de comique	44
1. L'humour	45
2. L'ironie	46
3. La parodie et le carnavalesque	48
4. La satire	50
5. L'absurde, le <i>non-sense</i> , la fumisterie	52
C. Le(s) genre(s) comique(s)	54
1. La comédie	55
2. Le monologue	56
3. La farce et le vaudeville	61
4. Le fabliau, la nouvelle et le conte plaisants	63
5. L'histoire drôle	63
D. Propositions didactiques	65
1. Comparer et jouer les types de comiques dans des textes de théâtre	66
2. Identifier les différents fonctionnements du comique verbal	68
3. Identifier les espèces de comiques	69
4. Découvrir et mettre en œuvre une grille de lecture du texte ironique	70
5. Lire des textes théoriques qui définissent le comique et l'humour	71
6. Chercher dans l'anthologie des exemples des différents genres du comique	72
7. Repérer différents phénomènes comiques dans un même texte	73
8. Réinvestir les procédés du comique dans des activités d'écriture	74
 III. ÉTUDIER LA PLACE DU COMIQUE DANS LA LITTÉRATURE ET LA CULTURE	 76
A. Histoire de la littérature comique	76
Introduction	76
1. L'Antiquité	77
2. Le Moyen Âge	80
3. La Renaissance	81
4. L'âge classique	83
5. Le XVIII ^e siècle	84
6. Le XIX ^e siècle	85
7. Le XX ^e siècle	88

B. Le comique dans les productions culturelles contemporaines	89
1. Comique et radio ou télévision	89
2. Comique et cinéma	89
3. Comique et presse écrite	90
4. Comique et publicité	90
5. Comique et chanson	91
6. Comique et bande dessinée	91
C. Comique et variations culturelles	92
1. Quelques grandes traditions comiques	92
2. Comique et partage des sexes	94
3. Comique et idéologie	95
D. Propositions didactiques	97
1. Découvrir les traits comiques propres à chaque époque	97
2. (Ré) écrire un texte à la manière de telle époque ou de tel auteur	98
3. Recenser et caractériser différents usages du comique	98
4. Comparer les formes de comique liées aux diverses cultures présentes dans la classe	99
5. Lire et analyser quelques échantillons de l'humour belge	99
6. Définir des idées reçues dans un dictionnaire à la manière de Flaubert	100
7. Argumenter et débattre sur les pouvoirs et les limites éventuelles du rire	100
 FAUT-IL CONCLURE ?	 102
 BIBLIOGRAPHIE	 105
 TABLE DES MATIÈRES	 109