

Rire aux armes

Artichaut



De l'art au politique

Artichaut — 7
RIRE AUX ARMES : DE L'ART AU POLITIQUE

DIRECTION GÉNÉRALE

Jérémi Robitaille-Brassard
Rachel Morse

IDENTITÉ VISUELLE ET CONCEPTION DE LA REVUE

Studio bizarre bizarre

RÉDACTEUR.E.S EN CHEF

Jérémi Robitaille-Brassard
Rachel Morse

COMITÉ ÉDITORIAL

Rachel Morse
Jérémi Robitaille-Brassard
Julien Bouthillier
Vincent Messier
Catherine Dupuis
Anne-Marie Trépanier
Krystel Bertrand
Étienne Grignon
Laurane Van Branteghem

RÉDACTION

Julie Dufort, Normand Baillargeon, Gabriel Lalonde,
Joyce Baker, Jérôme Cotte, Charlotte Coutu, Rémy-Paulin Twahirwa,
Laurence Perron, Julien Bouthillier, Annie Gérin, 2Fik.

RÉVISION

Simon Abdela
Stéphanie McDuff
Sabrina Gaquière
Rosemarie Savignac
Jérémi Robitaille-Brassard

ARTISTES

Andrée-Anne Mercier, Anne Desrivières, Clément de Gaulejac,
Hugo Dinër, Mathieu Lambert, Mathieu Latulippe, Maude Bergeron,
Sophie Latouche, Louis Bouvier, Tim Messeiller, 2Fik.

FINANCEMENT

Association facultaire étudiante des arts de l'UQAM (AFÉA)
Faculté des arts de l'UQAM

CONTACT

artichautmag.com
Facebook.com/artichautmag
Twitter.com/artichautmag
direction.artichaut@gmail.com

DÉPÔT LÉGAL

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, mai 2017

ORGANISME TUTÉLAIRE

Association facultaire étudiante des arts (AFÉA)
Université du Québec à Montréal (UQAM)
Pavillon Judith-Jasmin, local J-M880
www.afea.uqam.ca

Artichaut, revue des arts de l'UQAM :
Art contemporain | pratiques – analyse – critique

**Suivez également l'Artichaut magazine, en ligne au artichautmag.com.
Contenu mis en ligne quotidiennement : critiques, entrevues, reportages,
chroniques et plus encore.**

Préface

Julie Dufort

Il y a de ces rencontres inattendues qui marquent la recherche. La mienne se déroule dans un événement mondain organisé par la marine américaine dans le Port de Montréal. Le hasard est tel que je me retrouve à discuter avec Stéphane Dion de ma thèse qui porte sur les liens entre l'humour et le politique. Après quelques échanges, cet ancien professeur de science politique me pose une question qui m'a semblé tout aussi risible que pertinente : « en quoi l'humour est-il politique ? » Venant d'un homme politique qui fut une des principales têtes de Turc de l'émission d'infodivertissement *Infoman* et de plusieurs caricaturistes, je voyais en ce questionnement une grande absurdité. De l'autre côté, j'étais loin d'être prête à pouvoir argumenter sur les fondements épistémologiques qui nous permettent de saisir en quoi l'humour est un objet de recherche en science politique. Est-ce que je devais m'adresser à Dion le professeur ou le politicien ?

Encore aujourd'hui, il m'arrive de réfléchir à cette discussion et aux objets qui *font* la science politique. Qu'est-ce qui détermine que certains sujets sont plus légitimes que d'autres ? L'humour a ceci de bien particulier : il semble d'emblée ne pas être sous condition politique. La taquinerie ferme la porte aux discussions sérieuses et nous éloigne par le fait même de la réalité. Plus généralement, l'humour passe sous le radar de la recherche scientifique parce qu'il semble constituer un sujet anodin : tout le monde rit et peut faire rire. À ce sujet, Wittgenstein soulignait que « [...] les aspects des choses qui sont les plus importantes pour nous sont cachés à cause de leur simplicité et de leur banalité. (On peut ne pas remarquer quelque chose — parce qu'on l'a toujours sous nos yeux.) [...] Ce qui signifie que ce qu'il y a de plus frappant et de plus fort ne frappe plus notre attention, une fois qu'on l'a vu » (Wittgenstein : 2014 § 129). Pourtant, quand on s'y attarde, l'humour saisit par sa complexité et se rattache en plusieurs points d'ancrage au politique. Notons tout de même que malgré ces difficultés à concevoir l'humour comme objet de recherche en science politique, l'intérêt en sciences sociales est grandissant tel qu'en témoigne le développement du champ multidisciplinaire des études sur l'humour (*Humor Studies*).

Dans ces circonstances, ce numéro de la revue *l'Artichaut* propose un angle de recherche incontournable en faisant la cartographie du territoire intellectuel de l'humour et du politique *par l'art*. En effet, l'axe que nous empruntons instinctivement en premier est celui de réfléchir à « l'humour politique » où l'objectif fondamental, s'il est de faire rire, soulève aussi des réflexions sur le contenu et les effets politiques d'une blague. Il nous amène inmanquablement à cette question : peut-on rire de tout ? Au courant de l'année dernière, elle a refait surface à au moins trois reprises dans l'espace public : l'affaire entre Mike Ward et Jérémie

Doctorante en science politique à l'UQAM, Julie Dufort s'intéresse aux frontières entre l'humour et le politique en étudiant les controverses dans le stand-up aux États-Unis. Elle enseigne à l'École nationale de l'humour et au Collège André-Grasset. Ses publications incluent la codirection du collectif *Humour et politique : de la connivence à la désillusion* (avec Lawrence Olivier, PUL, 2016) ainsi qu'un chapitre de livre sur le film *The Big Lebowski* et le concept de l'ironie chez Kierkegaard intitulé « In The Dude, I Abide : Being An Achiever at Lebowski Fest » (avec Roseline Lemire-Cadieux, Blackwell Publishing, 2012). Elle est membre de l'Observatoire de l'humour.

Gabriel, le combat du journal satirique le *Journal de Mourréal* face à Québecor ainsi que la poursuite déposée par Richard Martineau au média indépendant Ricochet pour le billet de Marc-André Cyr intitulé « Notice nécrologique : Richard Martineau (1961-2016) ». Ces enjeux qui entourent la judiciarisation du comique sont complexes puisqu'ils touchent justement aux liens que l'humour politique entretient avec l'art et plus particulièrement la liberté artistique. Ils entrent dans ce que Jacques Rancière (2000) appelle le « mélange des hétérogènes » – c'est-à-dire, dans ce cas-ci, un échange constant entre la fiction et le réel.

D'une part, l'humour doit être considéré comme une fiction ; une création de l'imaginaire. Pourtant, dès les écrits d'Aristote dans la *Poétique*, la comédie entretient un rapport difficile à l'art. Elle est bel et bien incluse comme forme d'art au côté de la poésie, la peinture, la sculpture, la musique et la danse, mais elle est également moralement inférieure : « [l]a comédie est [...] l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure, non en toute espèce de vice, mais dans le domaine du risible, lequel est une partie du laid. Car le risible est un défaut et une laideur sans douleur ni dommage » (Aristote : 2010 § 1449). Encore aujourd'hui, le débat pour l'inclusion de l'humour dans le domaine des arts n'est toujours pas réglé. Cependant, il ne fait aucun doute que des formes d'humour comme peut l'être le stand-up exigent une période de créativité pour produire un contenu et un rendu comiques. D'autre part, l'humour se mêle au réel et donc aux différentes relations de pouvoir qui se tissent en société. Il devient politique non seulement quand il est le reflet de la quotidienneté, mais surtout quand il participe à la construire. Le comique est beaucoup plus qu'un véhicule de signification ou de transmission de la réalité : il joue aussi un rôle social.

Ce va-et-vient constant entre la fiction et le réel génère de l'ambiguïté et permet au passage de formuler des critiques sociales — et par critiques, il faut y voir que l'humour n'est pas seulement subversif, mais souvent aussi conservateur. Ainsi, comprendre la sociabilité comique, c'est-à-dire nos comportements face aux blagues que l'on accepte et que l'on rejette, permet de jeter un regard nouveau sur notre savoir consensuel, nos normes et nos valeurs. Loin d'être simple à étudier, l'humour peut se comparer à un labyrinthe. Quand nous l'abordons par un côté, nous nous y reconnaissons, mais si nous passons par un autre endroit, nous perdons nos repères. Les nombreux chemins de l'humour peuvent tout autant nous faire rire ou nous offenser que nous séduire en lissant le lien social, et ces chemins auront des sens et laisseront des empreintes sur nous de façon fort différente. Ce numéro de *l'Artichaut* est donc l'occasion de plonger en ces lieux qui fascinent par le savoir-rire et qui troublent par le sérieux de l'humour. À la lecture, vous remarquerez que porter attention au labyrinthe de l'humour, c'est observer autant sa structure que son chaos. Et quand nous entrons dans ce labyrinthe pour l'analyser... il est difficile de s'en sortir.

Aristote. (2010). *Les Métaphysiques, livre Gamma*. (Muralt, A.D., Trad.). Paris : Les Belles Lettres.
Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.
Wittgenstein, L. (2014 [1953]). *Recherches philosophiques*. Paris : Gallimard.

TROIS THÉORIES PHILOSOPHIQUES SUR L'HUMOUR

Normand Baillargeon

On doit aux philosophes plusieurs théories fascinantes sur l'humour. En voici trois, parmi les plus intéressantes. Avant de les exposer, on nous permettra une remarque d'ordre plus général. C'est qu'il arrive parfois, sinon aux philosophes eux-mêmes, du moins à ceux et celles qui les lisent, de penser que les théories mises de l'avant permettent de complètement cerner un phénomène et qu'un facteur explicatif qu'on a identifié donne la clé de ce qu'on voulait comprendre ; c'est souvent une erreur et ce l'est justement, selon nous, avec les théories de l'humour que nous présentons : en fait, il nous paraît avisé de les considérer comme complémentaires, en ce sens que chacune permet de cerner un aspect significatif et important de l'humour et de comprendre pourquoi, en certains cas précis auxquels la théorie s'applique, nous rions — ou ne rions pas.

Une première théorie, due à Thomas Hobbes (1588-1679), soutient que l'humour naît de ce qu'une personne éprouve un sentiment de supériorité devant une autre. Hobbes décrit ce sentiment comme un heureux et soudain «moment de gloire». Le rire ou le sourire est l'expression de cette satisfaction ressentie devant les carences, les travers et les défauts que l'on constate chez autrui. Le rire, assure Hobbes, ponctue la victoire narcissique que nous procure le spectacle des faiblesses d'autrui. Cette théorie, on en conviendra probablement en y réfléchissant, constitue une explication plausible de bien des rires et de bien des sourires ; mais il faut aussi rappeler, avec son promoteur, qu'elle présuppose que ce dont on rit reste en quelque sorte anodin : un homme qui fait maladroitement tomber quelque chose peut faire sourire, mais si cela l'ébouillante gravement, il y a de fortes chances que l'on ne rira plus.

Une deuxième théorie, plus intellectualiste que la précédente cette fois, mais elle aussi influente, a été proposée par Emmanuel Kant (1724-1804). Selon Kant, l'humour naît quand l'esprit perçoit un fait anormal, inattendu, bizarre, en un mot, incongru et qui rompt avec l'ordre normal des choses. Typiquement, dans ces cas, une tension est créée entre nos attentes et notre compréhension usuelle du monde et ce que nous voyons ou qui est mis de l'avant : nous rions, et ce sera alors d'une espèce de soula-

gement, lorsque cette tension sera résolue et que nous serons ramenés à l'ordre normal des choses. Sigmund Freud (1856-1938) a repris cette théorie et l'a reformulée dans le cadre de la psychanalyse, laquelle a ensuite inspiré le poète André Breton (1896-1966) quand il a créé le concept d'humour noir.

La troisième théorie influente que nous voulons rappeler a été élaborée par Henri Bergson (1859-1941), qui nous invite à considérer l'humour comme du «mécanisme plaqué sur du vivant», pour reprendre la célèbre formule qui la résume. Bergson pense en effet que nous rions souvent de la rupture de ce qu'on pourrait appeler la fluidité de la vie, que ce soit sur le plan physique ou mental. Des exemples aideront à mieux comprendre ce qu'il veut dire. Voici une personne qui s'avance vers nous ; sa démarche est souple, harmonieuse : voilà le vivant. Voyez maintenant cette même personne trébucher sur une pelure de banane ; elle est devenue un pantin désarticulé : voilà le mécanique. Du mécanique (le pantin) a été plaqué sur du vivant, et c'est cela qui donne à rire, soutient Bergson. Voici un autre exemple où ce que dit Bergson s'applique fort bien. Une personne parle : cette fois encore, voilà le vivant, avec toute sa fluidité et tout son naturel. Mais voyez à présent cette personne obsédée par quelque chose au point de ne plus rien écouter de ce que l'on peut lui dire et ne sachant plus que répéter, encore une fois comme un pantin, des phrases qui témoignent de son obsession. Nous voici de nouveau, dirait Bergson, devant une forme de plaquage de mécanique sur du vivant, qui nous fait rire. (On pensera ici à cet avare dans une pièce de Molière qui est obsédé à l'idée de la perte de son argent et qui, durant une scène célèbre, répète sans arrêt : «Qu'allait-il faire dans cette galère ?»)

Bergson a aussi abondamment souligné à quel point le rire joue, socialement, un rôle important et cela dans la mesure où il contribue à identifier en les conspuant des défauts qu'il tente de corriger. De nombreuses personnes songeront sans doute volontiers, au Québec, au rôle qu'a pu jouer le travail d'un humoriste comme Yvon Deschamps, durant de très nombreuses années, et qui illustre à merveille cette idée de Bergson.

ANDRÉ BRETON ET L'HUMOUR NOIR

Tout le monde a une certaine idée de ce qu'est l'« humour noir ». C'est que cette expression, d'abord technique et somme toute récente, comme on va le voir, est désormais passée dans le langage courant et figure même dans tous nos dictionnaires usuels.

Le Robert définit l'humour noir comme une « forme d'humour qui exploite des sujets dramatiques et tire ses effets comiques de la froideur et du cynisme » ; le Larousse, de son côté, le décrit comme un humour qui « souligne avec cruauté, amertume et parfois désespoir l'absurdité du monde ».

Sans être strictement équivalentes, ces définitions pointent bien dans la même direction et cernent correctement cette réalité de l'humour noir que nous savons généralement identifier quand nous le rencontrons — un peu comme ce juge qui avouait ne pas pouvoir définir la pornographie, mais savoir parfaitement l'identifier quand il en voyait.

Pour vous en convaincre, voici d'ailleurs quelques exemples d'un humour que nous tendrons spontanément à ranger sous la bannière de l'humour noir :

- « Les familles, l'été venu, se dirigent vers la mer en y emmenant leurs enfants dans l'espoir, souvent déçu, de noyer les plus laids. » (Alphonse Allais, après un voyage à bord d'un train bondé d'enfants)
- « Potence pourvue d'un paratonnerre. » (Lichtenberg)
- « C'est la première fois qu'elle fait plaisir à son mari. » (Plaute. Dit par un personnage commentant la mort d'une harpie.)
- « Je souhaite être incinéré. Conformément au contrat qui nous lie, 10% de mes cendres seront données à mon agent. » (Groucho Marx. Cette phrase se trouve, paraît-il, dans son testament.)

– « Mon seul regret dans la vie est de ne pas être quelqu'un d'autre. » (Woody Allen)

– « Les révolutions et les tremblements de terre dans les diverses parties du monde contribuent puissamment à développer la connaissance de l'histoire et de la géographie. » (Aminado, Pointes de Feu, 1939)

C'est à André Breton (1896-1966), poète et théoricien du surréalisme, que l'on doit le concept d'humour noir. Breton le définit dans son *Anthologie de l'humour noir*, parue en 1940. L'usage de la locution se répandra très vite, au point où Breton pourra constater en 1950, dans la nouvelle introduction de son livre réédité, que si les mots humour noir « ne faisaient pas sens » en 1940, la locution « a [désormais] pris place dans le dictionnaire ».

Mais que signifie exactement, pour son créateur, la notion d'humour noir ? C'est une notion très complexe, comme on va le voir, et qui se nourrit des théories de Freud, Hegel et des conceptions surréalistes.

Pour comprendre l'humour noir, il faut d'abord partir de cette singulière notion de hasard objectif, développée par Breton. Par ce concept, Breton se proposait de penser « les rapports qui existent entre la nécessité naturelle et la nécessité humaine, corrélativement entre la nécessité et la liberté ». Plus précisément, il dira que le hasard objectif est « la rencontre d'une causalité externe et d'une finalité interne ». Disons simplement que cette conception permet aux surréalistes de penser le monde comme un vaste réseau de signes et de hiéroglyphes et de donner sens, voire d'expliquer, la provenance de ces coïncidences, de ce merveilleux, de ces correspondances, de ces faits étranges et de ces rencontres dont le poète ou l'artiste surréaliste est le témoin, l'interprète ou le médium par lequel ils se manifestent.

Breton pense en termes freudiens cette finalité interne et parle du hasard objectif comme de « la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient ».

Pour forger le concept d'humour noir, Breton utilise également le concept d'humour objectif, qu'il emprunte à Hegel. Selon le philosophe, l'art romantique court le risque de buter sur deux écueils : celui d'une conception réaliste de l'art, qui se contenterait d'imiter la nature dans ses formes accidentelles, d'une part ; d'autre part, celui de l'humour, entendu comme la « manifestation, à son plus haut degré, du besoin d'indépendance de la personnalité ». La résolution de ces deux tendances est appelée par Hegel l'humour objectif : l'esprit s'absorbe dans la contemplation extérieure et l'humour, qui conserve son caractère subjectif et réfléchi se laisse captiver par l'objet.

La notion d'humour noir peut à présent être comprise.

Pour Breton, l'humour noir est la synthèse dialectique de l'humour objectif et du hasard objectif. L'humour objectif découvre dans le hasard objectif une manifestation exaltante et déroutante du monde extérieur qui génère une contradiction. Pour la surmonter, conformément aux enseignements de Freud sur l'humour, un mécanisme de défense se met en place qui préserve l'invulnérabilité du Moi. Breton écrit : « [...] le sphinx noir de l'humour objectif ne pouvait manquer de rencontrer, sur la route qui poudroie, le sphinx blanc du hasard objectif ».

L'humour noir est en somme un des moyens par lesquels l'esprit parvient à se défendre contre l'inéluctable absurdité de l'univers en lui refusant toute prétention à s'imposer à lui. Il est comme l'écrivait Achille Chavée, « la politesse du désespoir ».

Normand Baillargeon, qui a enseigné à l'Université du Québec à Montréal de 1989 à 2005, est un philosophe qui a traité d'éducation (*Liliane est au Lycée, Légendes pédagogiques, Je ne suis pas une PME, ...*), de philosophie politique (*L'ordre moins le pouvoir, Raison oblige, ...*) et de pensée critique (*La lueur d'une bougie, Petit cours d'autodéfense intellectuelle*). Il a aussi traduit et édité des œuvres d'auteurs qu'il estime (Bertrand Russell, R. Tagore, Noam Chomsky, Rudolf Rocker, Lewis Carroll, Voltairine de Cleyre) et fait paraître des anthologies, sur l'athéisme et la libre pensée (*Là-haut il n'y a rien*) et de poésie (*PoéVie, Sève et sang*).

BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*. Nombreuses éditions.
LEBRUN, Sébastien, *Petit recueil d'humour noir*, City Editions, 2008.

Démémétification du même : comprendre le langage Internet

Gabriel Lalonde

Il est parfois nécessaire de prendre du recul pour cerner ce que nous appelons Internet. De ce terme que nous utilisons quotidiennement, par la force des choses dirons-nous, nous ne saisissons pas toujours ce qu'il désigne précisément, hormis cette immense toile d'araignée abstraite qui s'impose à notre imagination comme par défaut. Il faut dire que la formule du triple W (*World Wide Web*) frappe l'imaginaire et qu'il est parfois difficile de ne pas se laisser saisir par l'imagerie qu'elle suggère. Rappelons aux néophytes de la question que le terme Internet n'est pas un synonyme de Web, celui-ci étant sa plateforme de publication et de consultation, une des applications pratiques d'Internet parmi tant d'autres : la messagerie instantanée, le courrier électronique, le pair à pair, etc. Du début de l'ère numérique jusqu'à aujourd'hui, Internet s'est imposé progressivement jusqu'à devenir un élément intangible de notre quotidien. En mondialisant les communications, Internet a permis l'effacement des frontières en proposant un nouveau territoire virtuel, une alternative offrant de nouvelles potentialités d'action, de nouvelles formes de socialité, et l'apparition d'une culture qui lui est propre. Ce qu'il favorise surtout, c'est ce transfert d'informations et de savoir en accéléré, et en toute accessibilité. Plus que jamais, les opportunités d'enrichissement personnel se présentent à n'importe quel internaute averti. Car ce qui est au cœur de la évolution Internet, c'est justement la démocratisation du savoir, ou

du moins, sa pseudo-démocratisation. La mort prématurée d'Aaron Swartz¹, qui s'est enlevé la vie en janvier 2013 suite aux pressions abusives du système judiciaire criminel, mésadapté à la réalité d'Internet, démontre bien les problèmes éthiques, et les difficultés légales et politiques que pose son émergence, de même que celle de l'état du savoir scientifique monopolisé par une forte oligarchie de bibliothèques virtuelles. Disons qu'Internet, sans démocratiser le savoir, s'avère une formidable plateforme de diffusion et de consultation, où les utilisateurs représentent à la fois les consommateurs et les producteurs. De cette polyphonie, Internet constitue une communauté vivante et dynamique, sans discrimination sur les personnes qui la forment. Telle se présente la réalité d'Internet, réalité virtuelle bien sûr, mais qui n'en est pas moins véritable. « Être connecté » ne l'est pas au détriment de la réalité matérielle ; en aucun cas ils ne sont irrécconciliables. Bien entendu, certains voudraient croire à la fausseté de cette réalité virtuelle, formule oxymorique soit dit en passant. Mais en vérité, cette réalité est bien là, ancrée dans nos vies, implacable et prégnante, et s'imbrique à notre réalité, la structure et l'organise jusqu'à un certain point. Forcément, il devient difficile de s'en passer à mesure qu'elle s'impose à notre quotidien dans toutes les sphères de la vie : politique, artistique, économique et sociale. Aux hérauts d'un passé nostalgique qui clament tout haut la catastrophe d'un monde déconnecté, bornés à l'illusion que

¹ Pour plus de détails sur sa vie, on vous renvoie au documentaire *The Internet's Own Boy: The Story of Aaron Swartz* accessible sur Youtube.

tout était mieux avant la toute-puissance du virtuel, il faut moduler la note et la replacer dans son contexte. Il est parfois difficile de faire la part des choses entre l'angoisse générationnelle instinctivement fermée à tout type de bouleversement et la menace réelle d'un débordement technologique, parfaitement illustré par la série télévisée dystopique *Black Mirror*. Ce qui est sûr, c'est que la machine est en marche et le retour en arrière impossible, avec les risques que cela suppose. Albert Einstein, avec son habituel sens de la formule, résumait bien la fatalité de la chose : « Le progrès technique est comme une hache qu'on aurait mise dans les mains d'un psychopathe². » Le contexte de la bombe atomique aggravait le poids de l'énoncé, mais il y a indéniablement une portée messianique à l'aune du 21e siècle. Déjà, la praxis en cours favorise la culture de l'instantanéité, la consommation rapide au moindre effort. La transmission effrénée de l'information, sa prolifération sur toutes les plateformes d'information à la minute près transforme les pratiques de consommation de l'internaute, toujours en attente de l'actualité, toujours laissé sur sa faim. Cette épidémiologie de l'information, qu'elle soit mondaine, sociale ou savante, emporte le lecteur dans un tourbillon sans fin de savoir, qui le dépasse, qui l'écrase même. Subséquemment, il se développe ce qu'on pourrait appeler le syndrome d'Internet : nécessité de mises à jour perpétuelle, où l'information fast-food est priorisée parce que plus facile, plus

rapide et plus divertissante. Digestion hâtive de l'information qui peut-être entraîne l'abêtissement de l'internaute; du moins, une sorte de paresse intellectuelle et une difficulté à la concentration. On le sait, à l'écriture d'un travail, l'étudiant est toujours poursuivi par l'ombre captivante de Facebook qui le saisit dans les intermèdes de son processus.

Voilà un portrait alarmant, mais qu'il convient de modérer un peu. Énoncés généraux, et donc quelque peu réducteurs, avouons-le. Il ne faudrait surtout pas tomber dans la lunette grossissante de *L'amour au temps du numérique*. Mais ces énoncés comportent un fond de vérité sur lequel il faut réfléchir. L'ère numérique bouscule radicalement notre rapport au monde : une nouvelle culture émerge, spécifique aux exigences d'Internet, qui redéfinit notre mode de vie, nos schèmes de pensées et nos processus de communication. En ce sens, la question de la communication fascine. Dans cette rencontre de solitudes que représente Internet, où l'internaute, plus souvent qu'autrement, se dissimule derrière le rempart d'un pseudonyme ou l'anonymat d'un avatar, le dialogue s'effectue dans l'absence d'un socle identitaire. Dans l'espace virtuel, l'altérité assure les conditions de la prise de parole (l'autre étant toujours inconnu ou presque), et impose les normes de bienséance (plutôt relâchées puisque l'on s'adresse à quelqu'un qui n'est pas « présent »). Vous l'aurez bien compris, j'exclus ici les réseaux

² Albert Einstein, *Pensées intimes*, « Lettre à Heinrich Zagger », 1919.

sociaux qui se présentent comme duplicata de notre vie sociale et m'oriente davantage vers les communautés qui se forment sur des sites populaires comme *Youtube*, *4chan*, *Twitch*, et *Reddit*, quintessence de la « geekitude ». Or, un des éléments les plus fondamentaux de ces sites et qui sonnera familier à votre oreille, le mème, atteste de l'originalité de ces communautés. Conceptualisé à l'ère prénumérique dans le cadre de la théorie de la culture par un de ses chercheurs les plus proéminents, Richard Dawkins, en tant que « units of culture that spread from person to person by means of copying or imitation³ », le mème a rapidement pris d'assaut Internet dans la dernière décennie pour se constituer en un langage propre à ses usagers. Manière indirecte pour ses communautés de communiquer, souvent par l'effet de l'humour, et de détourner d'innombrables objets sur Internet. Par l'effet du temps et de sa prolifération, le mème a perdu son sens pour devenir un mot fourre-tout que l'on galvaude à qui mieux mieux comme un synonyme d'humour. Pour citer un utilisateur de -Reddit (ce qui est dans l'ère du temps) : « The word *meme* has become so overused that there is now a new generation of kids who think the word is just another name for anything funny or trollish⁴ ». Ironiquement, sa phrase a été répétée par des condisciples de Reddit pour la constituer en mème ; telle est la loi d'Internet. Mais la cause est entendue : le mème est victime de sa popularité à un point tel qu'il a perdu son identité. En quelque

sorte, il est en crise d'adolescence, moment d'également identitaire nécessaire avant l'âge mûr. Il nous apparaît indispensable de le prendre en main et de le réinvestir de son sens originel.

Contrairement à la croyance populaire, le mème n'est pas exclusif à la photo ou l'image, même si celles-ci représentent sa forme la plus connue. Un petit tour rapide sur le site Knowyourmeme.com, site d'actualité sur les mèmes, nous informe au sujet des formes variées que ceux-ci empruntent : vidéo, gifs et commentaires. Parmi l'ensemble de la production mémétique, nous reconnaitrons la scène notoire du film *La Chute*, racontant la fin du règne d'Hitler, au moment où le Führer apprend la défaite de Berlin devant les troupes alliées, matière première d'innombrables reprises et parodies qui a produit des bijoux tels que « Hitler Reacts to Donald Trump Becoming President », « Hitler Finds out Chuck Norris is Coming » ou « Hitler Finds Out He was Not Accepted into Hogwart ». Attention toutefois : tout n'est pas un mème, mais tout peut devenir un mème, et il faut se garder de le confondre avec un objet viral. Une vidéo ou une image qui parvient à la popularité ne l'assure pas d'être convertie en mème, parce que sa nature spécifique est celle de se former *a posteriori*, de se définir par le processus duquel il émerge. Un mème *stricto sensu* exige l'imitation, la reproduction ou la reprise. C'est ce processus performatif de transformation d'un objet ou d'une création

³ Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, 1976.

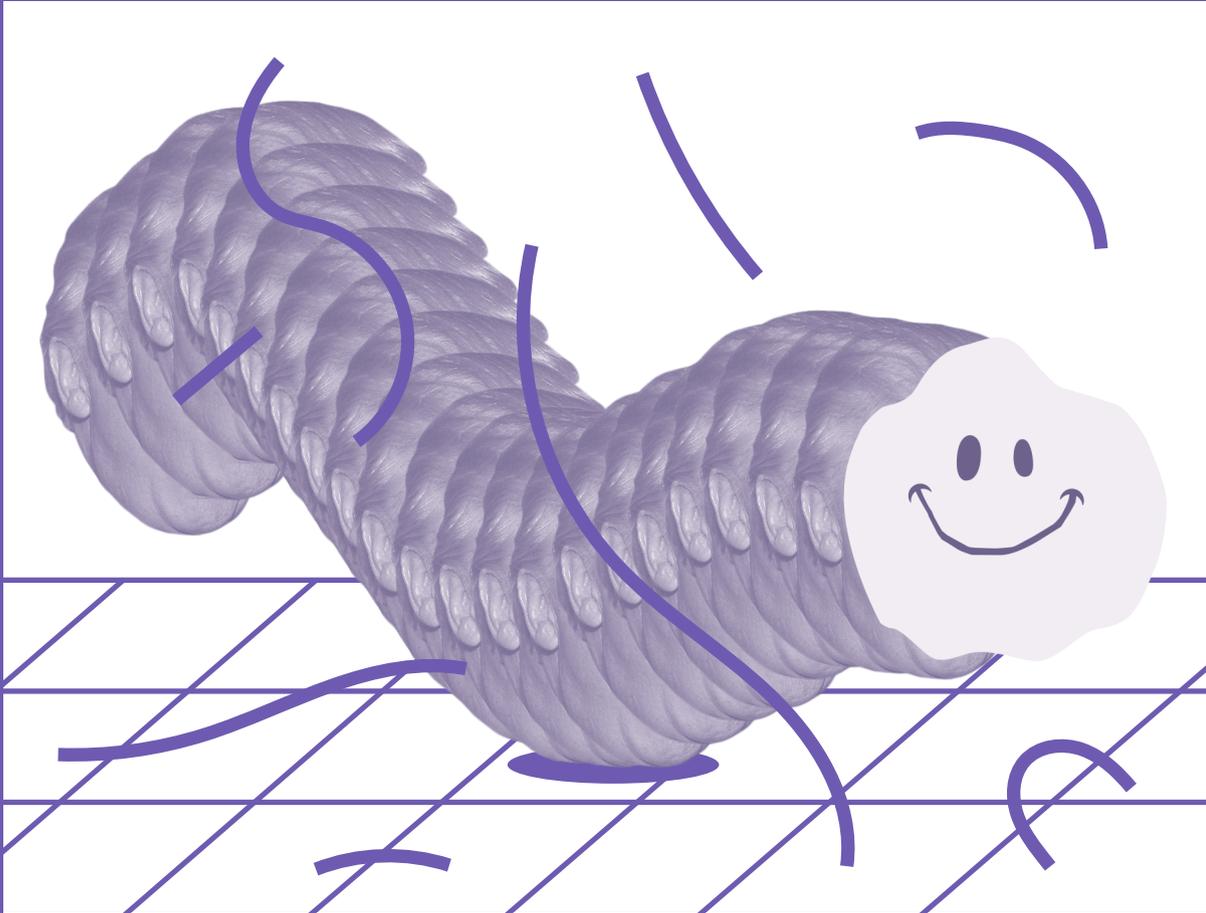
⁴ Emprunté à l'utilisateur Sambiancym : www.reddit.com/r/GlobalOffensive/comments/5od49m/shroud_memes_on_the_memer/dcis6b6/.

particulière qui fonde sa pratique. Évidemment, le registre humoristique surabonde sur Internet puisque l'appropriation d'un objet ou d'une création encourage le pastiche ou la caricature. Les exemples pullulent sur Youtube : de la vidéo «leave Britney alone» à la fameuse charge de Leeroy Jenkins dans le jeu de MMORPG (jeu de rôle en ligne massivement multijoueur) *World of Warcraft*, le fonctionnement demeure : il y a reprise d'un objet de création à des fins de subversion en phase avec l'irrévérence de la communauté Internet. La question de la supériorité, inhérente à l'acte comique, s'avère fondamentale pour expliquer la dominance d'objets mémétiques dans la sphère d'Internet, particulièrement sur les plateformes de diffusions comme Youtube ou 4chan. Quoi de plus naturel que de montrer sa supériorité à un inconnu, un avatar virtuel bien souvent ? Inévitablement, des personnages fortement médiatisés constituent une manne pour les mêmes, Donald Trump étant l'usine à même par excellence. Chaque image prise, chaque geste posé et chaque discours prononcé par sa grotesque personne sont susceptibles d'être réappropriés par Internet, de s'ajouter à la surenchère des propositions mémétiques. Sorte d'espace carnavalesque, Internet demeure le lieu du renversement et du détournement. Là où personne n'«existe vraiment», où le contact s'opère dans l'intermédiarité d'un dispositif, et où la présence n'est jamais purement transparente, il devient facile à l'internaute de

dévier des lignes de conduite dictées par la «vraie vie», de se révolter. Et Trump est une cible de choix par son dogmatisme, ses manières grossières et sa tronche de parfait imbécile.

Mais l'humour n'est pas une loi du genre ; le même se réduit pas à sa seule fonction humoristique. Comme le montre la campagne Internet «It gets better», l'imitation peut être aussi au service d'une cause ou d'une idéologie. Dans ce cas précis, elle porte un message d'espoir destiné à la communauté LGBTQ, dénonce les préjugés qu'elle subit et réclame le droit à la différence. L'ensemble des reproductions mémétiques fonctionne alors comme une matrice identitaire à partir de laquelle les futurs internautes se positionnent. Car un même ne fonctionne jamais isolément : il participe d'un ensemble plus large (la totalité des mêmes spécifiques à un objet), représentatif du discours d'une communauté avec les conflits et divergences qui confrontent sa ligne hégémonique. Les vidéos associées à la campagne «It gets better» sont un cas de figure des plus probants. Si nous retrouvons une majorité de vidéos en diapason avec l'originale⁵, porteuses d'un message d'espoir pour prévenir le suicide de jeunes adolescents homosexuels, d'autres nuancent le message rapporté, voire le refusent. C'est notamment le cas d'une vidéo produite par une organisation queer qui s'oppose à la campagne de sensibilisation pour des raisons idéologiques en critiquant l'insuffisance de la

⁵ Celle du couple Dan et Thierry : <https://www.youtube.com/watch?v=7IcVvvg2QIo>



campagne. Selon elle, l'approche passive, non politique devrait être substituée à une approche active. Ce qui est en jeu dans cette constellation de vidéos, c'est la construction de l'identité collective d'une communauté (LGBTQ), de même que celle des normes qui la soutiennent. À travers les différentes vidéos, un dialogue s'engage où s'expriment les opinions, les manières de penser; et ce dialogue, loin d'être statique, évolue à mesure que le nombre de participants gonfle.

Chaque communauté se définit par un langage qui lui est propre. Ainsi, il en va des habitants de régions avec leur patois, ou de certains métiers comme ceux du domaine du droit qui exigent la connaissance d'un langage spécialisé (celui de la loi). Et Internet, nous l'avons vu, possède son propre langage : le même. Le phénomène du même s'inscrit dans la réalité d'Internet, et ce langage apparaît comme étant la manifestation d'une de ses pratiques les plus fortes : l'appropriation. Internet regorge de «textual poacher», des gens qui n'ont aucun scrupule à transformer, à tronquer, à emprunter, ou simplement à reproduire des créations qui ne sont pas les leurs. L'internaute n'est plus un banal spectateur, car il voit un monde de possibilités sur Internet. Pourquoi devrait-il adopter une attitude passive alors que les lois libérales d'Internet permettent et légitiment l'appropriation ? Rien de bien étonnant dans un monde où les créations diffusées affluent à un rythme effréné. De fait, il

faut s'interroger sur la manière dont la force de production d'Internet change notre rapport à la création. L'appropriation ne favorise-t-elle pas la désacralisation généralisée, voire la banalisation des créations d'Internet ? Si ce qui est en ligne est aussitôt matière à être truquée, remodelée, sa valeur n'en est-elle pas dépréciée ? Une comparaison avec le monde de l'art constitue un bon point de référence. Celui-ci fonctionne en vase clos et est régi par des institutions et des mécanismes de légitimations stricts qui empêchent les non-initiés d'y entrer. À l'inverse, Internet admet n'importe qui : il suffit de savoir diffuser et publier (ce qui est une bagatelle). L'idée en soi est bien vue et contrebalance les pratiques élitistes de l'art. Mais une crainte demeure. À partir du moment où n'importe qui peut publier et donc se proclamer artiste, le statut de l'artiste est fondamentalement changé, comme celui de sa création. Alors que de plus en plus de sites offrent une plateforme pour la diffusion d'œuvres d'art, l'étau se resserre sur le monde de l'art. Celui-ci devra tôt ou tard s'adapter à la réalité d'Internet.

Étudiant à la maîtrise en étude littéraire, Gabriel est un fervent admirateur de Louis-Ferdinand Céline et de la littérature du XX^e siècle. Il est aussi un intellectuel par autoproclamation.

HumoristEs Ingouvernables

Joyce Baker

YOU ONLY HAVE TO LOOK AT THE
MEDUSA STRAIGHT ON TO SEE HER.
AND SHE'S NOT DEADLY.
SHE'S BEAUTIFUL AND SHE'S LAUGHING.

Hélène Cixous,
The Laugh of Medusa

Joyce est étudiante au Doctorat en études littéraires sous la direction de Martine Delvaux. Affiliée à l'IREF, FIGURA et au groupe de recherche Pop en Stock, elle est aussi co-directrice du groupe de recherche Femmes Ingouvernables. Ses intérêts tournent autour de la représentation de la femme populaire, l'écriture des femmes, les nouvelles formes littéraires, les rapports texte/image et texte performance, la sociocritique, la culture populaire et médiatique ainsi que les études féministes en général. Elle travaille présentement à sa thèse qui traitera de l'irrévérence dans l'humour au féminin, sur un essai issu des travaux du groupe de recherche Femmes Ingouvernables et à son premier ouvrage de fiction.

¹ Il s'agit d'un projet commun avec Fanie Demeule, ma guerrière à moi, mon âme sœur de recherche. Nous nous plaisions à penser que la Femme Ingouvernable, c'est un peu de nous, de celles qui sont les unes avec les autres, l'une face à l'autre, l'une pour l'autre, entres-elles. Une communauté, des guerrières, une armée. Vous pouvez suivre nos activités sur notre page Facebook ou encore écouter l'intégrité du premier colloque sur le site de l'Observatoire de l'Imaginaire Contemporain (<http://oic.uqam.ca>), où il a été nommé l'événement le plus populaire de l'année 2016.

² ROWE, Kathleen, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, University of Texas Press, Austin, 1995.

³ Mélanie Couture obtient son diplôme en 2007, j'évalue donc que ma période « humour dans les bars crados » date approximativement de 2009.

⁴ Un empire qui n'entend pas juste à rire...

⁵ JOUBERT, Lucie, *L'humour du sexe ou le rire des filles*, Tryptique, Montréal, 2002, p. 23.

⁶ *Ibid.*

⁷ Mazza parle de son premier One Woman Show : *Femme Ta Gueule*. Nous y reviendrons un peu plus tard.

LE RÈGNE DE L'INGOUVERNABLE

Femmes Ingouvernables, c'était au départ le projet de deux doctorantes¹ qui tendent à formuler la même chose : une clé de voûte pour leurs thèses. Aujourd'hui, Femmes Ingouvernables, c'est un colloque, un groupe de recherche, un lieu d'échange, un essai en devenir, un projet pour nous, pour elles. Inspirées par *Unruly Women* de Kathleen Rowe², inscrites dans la continuation de ce que proposent *Les filles en séries* de Martine Delvaux, nous sommes parvenues à penser ces Femmes Ingouvernables comme celles qui échappent au pouvoir afin de fonder leur propre gouvernement. À la différence des irrévérencieuses qui s'élèvent en désobéissantes par rapport à la gouvernementalité, les Ingouvernables, quant à elles, échappent au pouvoir. Elles échappent à toutes les règles et à tous les règnes.

Revenons à l'époque où je traînais dans les soirées d'humour de bars un peu sales d'un quartier pas encore gentrifié, l'un de ces endroits d'où sortent les talents les plus surprenants. Le premier soir, arriva sur scène une femme aux cheveux rouge feu, à la voix forte, au regard autoritaire, une ex-sexologue, et qui plus est, que l'on connaît maintenant sous le nom de Mélanie Couture. Sa première phrase, celle de son numéro de nouvelle diplômée, en dit déjà long : « ENFIN, je suis célibataire ». Il me sembla alors que de prendre parole de la sorte, en excluant l'enjeu du conjoint dans son monologue, était une brèche intéressante dans ce que l'on attendait d'une femme humoriste à l'époque³. Ayant déjà un faible pour la littérature dite non canonique, puisque je planifiais un mémoire de maîtrise sur la chanson pop, je fis de l'humour au féminin un *side project* de recherche, comme nous en avons tous empilé quelque part. C'est que, armée de mon ressentiment envers le manque d'intérêt du monde littéraire concernant l'humour, il me semblait que la scène humoristique québécoise avait dorénavant ses Femmes Ingouvernables. Et ce, bien que l'humour au Québec soit un empire⁴, parce que l'humour est un pouvoir⁵, et l'on connaît l'équation complexe entre femme et pouvoir⁶. C'est quelques années plus tard, mémoire de maîtrise en poche, que je tirais le document « humour au féminin » de ma pile poussiéreuse de side projects. Au même moment, une fille merveilleuse, la dorénavant incontournable Mariana Mazza, disait en entrevue⁷ avoir senti dans l'extrême contemporain qu'on laissait un espace de parole significatif aux femmes et qu'elle devait l'exploiter, d'autant plus que sa principale caractéristique est de parler, parler, trop parler, mais dans le fond, cher spectateur, *deal* avec. C'était ça ! Voilà, j'allais écrire une thèse pour réfléchir au discours humoristique des femmes au Québec. Comme un art, parce que l'humour, c'est de la littérature. Comme un discours littéraire performé, parce que l'humour n'est pas de l'humour sans son public qui rit. Comme une parole, un acte politique, parce que si la femme est ingouvernable, c'est qu'elle se joue d'un gouvernement.

Il ne s'agit effectivement pas de substituer un pouvoir pour un autre, sous-entendu le pouvoir des femmes contre le pouvoir des hommes, comme le patriarcat voudrait peut-être que l'on croie. Il ne s'agit pas non plus de

⁸ FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. Tome I : Volonté de savoir*, Gallimard, 1976, p. 116 et 120.

⁹ DELVAUX, Martine, *Ingouvernable* Jessica Jones, Conférence d'honneur au colloque Femmes Ingouvernables, 4 et 5 mai 2006, Université du Québec à Montréal.

¹⁰ Je détourne en question le titre d'un de mes ouvrages phares, *L'humour du sexe ou le rire des filles* par Lucie Joubert.

¹¹ FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. Tome I : Volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1976, p. 10.

¹² Louise Richer est la fondatrice et directrice de l'école nationale de l'humour.

faire table rase et de reconstruire, car le pouvoir n'est pas ce qui apparaît et disparaît, mais ce qui existe fondamentalement partout, à divers niveaux, en croisement, en collaboration et en tiraillement. L'ingouvernable est celle qui se joue de l'ordre établi. Il s'agit, et vous comprendrez que nous dialoguerons beaucoup avec Foucault dans cet article, d'accepter que si la pensée et l'analyse politiques n'ont toujours pas coupé la tête du roi⁸, l'étude de l'ingouvernable doit réussir à penser le discours humoristique dans le cadre de la loi, et le pouvoir sans le roi.

Je traiterai donc des grandes lignes problématiques de ma future thèse en proposant les balbutiements d'une compréhension de l'ingouvernable en humour. J'aborderai avant tout la question délicate de l'humour au féminin, à savoir si l'humour a vraiment un sexe, pour ensuite me concentrer sur l'enjeu de la scène et de la performance du discours humoristique afin de cerner cet effet de « (...) gouvernement qui n'y arrive plus, qui fait défaut. Une gouvernementalité échouée. (...) Parce que le gouvernement n'arrive pas à la brider. Est ingouvernable celle que le gouvernement n'arrive pas à gouverner⁹ ».

L'HUMOUR DU SEXE OU LE RIRE DES FILLES¹⁰ ?

Est-ce que l'humour a un sexe ? Non. Mais, comme dans toute autre forme littéraire, l'écriture des femmes est spécifique, parce qu'elle a des enjeux et une voix spécifique. Un texte humoristique écrit par un homme pour une femme humoriste n'aura pas la même tonalité, la même identité, la même vérité, que s'il est écrit par une femme. Il me semble, justement, que de nier la spécificité de l'écriture humoristique des femmes est « (...) le propre de la répression (...) injonction à disparaître, mais aussi comme injonction au silence, affirmation d'inexistence, et constat, par conséquent, que de tout cela il n'a rien à dire, ni à voir, ni à savoir¹¹ ». Par le fait même, il serait bien utile pour le patriarcat de nier cette spécificité, repositionnant, une fois de plus, la logique de l'homme comme logique première.

D'ailleurs, nous l'avons déjà mentionné, l'humour est pouvoir. Il l'est dans la mesure première où il s'agit d'un discours littéraire et que tous les discours sont inévitablement instaurés dans une relation de pouvoir. Mais posons aussi l'inévitable enjeu de la performance : est-ce que l'humour peut être de l'humour sans son public ? Sans la mise en scène du texte ? Certains diront que des textes écrits peuvent être drôles sans être performés. Toutefois, doit-on rappeler que ces textes drôles font rire des lecteurs précisément parce qu'il y a une intention, qu'il y a une stratégie formulée par un auteur ? L'humour, dans le cadre de ma réflexion, serait quelque chose comme une performance littéraire spécifique, destinée à faire réagir un spectateur par le rire. Un rire nerveux, un rire sarcastique, un rire jaune, un rire franc, ironique, éclaté, fou, etc.

Prenons tout de même le temps de faire un petit détour par l'actualité. En 2016, le monde de l'humour tremble parce que, en constatant la démultiplication de femmes humoristes au Québec, l'industrie propose des galas « juste pour les filles ». Il y a de ceux et celles qui disent qu'il est bien d'avoir un espace à soi au féminin dans l'industrie, d'autres qui s'offusquent en voyant une ghettoïsation de l'humour. Loin de moi l'idée d'entrer dans ce débat, mais je crois que Louise Richer¹² met le doigt sur une question primordiale : « Est-ce qu'en ghettoisant les femmes, on soutient la place qu'elles occupent en humour ou, au contraire, est-ce un indicateur qu'il y a une espèce de discrimination¹³ ? (...) » Il me semble, encore une fois, qu'encadrer l'humour des femmes est un stigmate oppressif. Il s'agit exactement du même phénomène observé par Foucault au sujet de l'histoire de la sexualité :

(...) on doit en parler comme d'une chose qu'on n'a pas simplement à condamner ou à tolérer [Foucault, ici, parle de la sexualité en général, mais cette idée s'applique selon moi à tous phénomènes de discours], mais à gérer, à insérer dans des systèmes d'utilité, à régler pour le plus grand bien de tous (...). Le sexe [et, justement, j'ai envie de dire, l'identité sexuelle et ses effets dans le discours], ça ne se juge pas seulement, ça s'administre (...) ¹⁴.

¹⁴ FOUCAULT, Michel, Histoire de la sexualité. Tome I : Volonté de savoir, Gallimard, Paris, 1976, p. 35.

¹⁵ JOUBERT, Lucie, *op. cit.*, p. 16-17.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ DELVAUX, Martine, *Les filles en série : des Barbies au Pussy Riots*, Remue Ménage, 2013, p. 79 et p. 209.

¹⁸ Nous parlerons plutôt de la scène au cours de cet article, mais nous considérons que les performances humoristiques à la télévision en font partie. Non seulement parce que ces performances sont souvent exécutées sur scène, malgré qu'elles soient filmées, mais aussi parce que, même si le discours est proposé sous une autre forme, et nous évaluerons ces détails théoriques dans la thèse, l'effet de discours est presque le même.

¹⁹ Dans le sens d'acteur social.

²⁰ MAINGUENEAU, Dominique, *Le Féminin Fatal*, Descartes et cie, Paris, 1999, p. 87.

Un gala pour les femmes, c'est une façon de les ramener dans les rangs, de circonscrire la guérilla et de surveiller ses armes, en l'occurrence, la parole.

Ce n'est pas un secret : la parole n'est pas un espace acquis pour les femmes. Lucie Joubert évoque, dans *L'humour du sexe ou le rire des filles*, une époque où elle-même se faisait dire : « Une jeune fille doit bien se faire voir et bien se faire entendre¹⁵ ». Par « bien », elle entend ce qui est convenable, de ce que l'on attend des femmes, alors que « C'est difficile d'être drôle quand il faut rester décente¹⁶ ». Rien à voir avec un choix, rien à voir avec l'expression de soi, il s'agit en fait d'une question de conditionnement. Comment habiter la scène, comment investir le pouvoir politique de l'humour s'il faut être convenable ? Il ne s'agit donc pas « d'humour de femme ». Au contraire, la Femme Ingouvernable se réapproprie le sens de l'humour comme il se doit, hors des catégories de genre. Il s'agit de voir par quels mécanismes elle s'en démarque, comment le présumé « humour de femme » devient « juste de l'humour », et enfin comment elle pose son art hors de la problématique « femme ». Il s'agit aussi d'analyser un type de discours propre en regard de son rapport à l'oppression, au gouvernement, parce que la parole des femmes est propre, et surtout lorsqu'on traite des mécanismes de pouvoir. Martine Delvaux trouve les mots justes dans *Les filles en série* :

C'est ainsi quelles survivent, chacune et toutes ensemble, résistantes. Clignotements d'existence, battements de cœur, frémissements : les filles sont des survivances. C'est pour cette raison que (...) je veux rêver les filles en série comme des singularités quelconques dont l'état ne sait que faire, devant qui il baisse les bras ou se frotte les yeux, incrédule, incertain devant ce qu'il voit (...) C'est ici que « nous, les filles » d'une sérialité résistante se met au service du « nous, les femmes » de la réalité ambiante¹⁷.

C'est bien là que réside le pouvoir des ingouvernables humoristes, dans cette logique de l'imaginaire au service du réel, de l'image et du texte au service du politique.

Je resterai un pied dans l'essai *Les filles en série* tout au long de cet article, car c'est là où j'ai puisé une constellation d'enjeux auxquels, en tant que jeune chercheuse, je me plais à prêter des nuits blanches, et l'un d'eux est la question de la rue, lieu traditionnellement hostile aux femmes. Les femmes ont été conditionnées à la peur de la rue, peur de la vulgarité, peur de ne pas se montrer assez comme il faut, peur d'y circuler, peur de se retrouver sur certaines rues au lieu d'autres, des conséquences, qui sait ce qui pourrait arriver ? Pourtant, c'est bien où réside le point de départ de l'espoir proposé par *Les filles en série*, des femmes alignées, ensemble, dans la rue. Je poserai alors comme une évidence théorique que la scène¹⁸ est un espace public où se meuvent des acteurs¹⁹ en performance sur ce qui se résume à un sol qui supporte un corps dans un contexte social, sous le regard d'un échantillonnage d'autres actants, ceux-ci aussi spectateurs de la mise en scène et de l'occupation de l'espace par ce corps. La scène, comme la rue, devenant inévitablement un lieu privilégié de la réinvention du féminin, puisque le féminin, on le sait, n'existe qu'en étant supporté par un corps. Se mettre en scène est une façon de détourner le dispositif des femmes regardées vers celui des femmes qui se donnent à voir. « C'est en fin de compte sur une scène et dans un chatoiement d'images que la femme va jouer sa partie (...) Cette scène, qui est celle de l'art, n'est pas le vecteur contingent d'images de Femmes, mais ce lieu singulier où vient jouer un féminin qui ne se laisse pas représenter dans les catégories de l'homme²⁰ ».

²¹ « Au-delà de la rhétorique [d'Aristote], dès qu'il y a énonciation quelque chose de l'ordre de l'ethos se trouve libéré : à travers sa parole un locuteur active chez l'interprète la construction d'une certaine représentation de lui-même (...) nous optons [alors] pour une conception plutôt "incarnée" de l'ethos, dans cette perspective, recouvre non seulement la dimension verbale, mais aussi l'ensemble des déterminations physiques et psychiques attachées au "garant" par les représentations collectives. Celui-ci se voit ainsi attribuer un caractère et une corporalité [ce qui correspondrait, dans notre contexte, à l'identité de l'humoriste liée à l'expression du texte humoristique], dont le degré de précision varie selon les textes. Le "caractère" correspond à un faisceau de traits psychologiques. Quant à la "corporalité", elle est associée à une complexion physique et à une manière de s'habiller». (MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Collin, Paris, 2004, p. 207.)

²² DESPENTES, Virginie, *King Kong théorie*, Grasset, Paris, 2006.

²³ Par réponse, nous voulons avant tout dire une réponse physique, à savoir le rire, mais aussi une réponse de l'ordre du discours. L'idée que le public peut se faire du texte qu'on lui performe est l'une des distinctions primordiales du discours humoristique. Celui-ci voit confrontés ses modes de pensées et ses codes acquis à ceux qui lui sont présentés selon le thème humoristique abordé. Le public doit donc évaluer ce qu'il reçoit et décider ce qu'il doit en faire. Nous pourrions dire, alors, que l'humour est avant tout un art littéraire fondamentalement basé sur une esthétique de la déstabilisation de son auditoire.

²⁴ Nous pensons ici à toute la technique de l'écriture humoristique, comme la notion de « punch line ».

²⁵ Le rodage est une pratique faisant partie du processus d'écriture d'un numéro humoristique. Il s'agit de présenter, pour ne pas dire tester, différentes blagues ou parties spécifiques du numéro sur un public restreint. Les rodages sont souvent dans des petites salles, sans grande promotion publicitaire. Il est entendu que le rodage est une séance « test » pour, généralement, un plus gros projet.

²⁶ Je reprends dans cette section une partie de la problématique posée dans mon mémoire de maîtrise intitulé *L'évolution du rapport à la sexualité dans les chansons d'Indochine*, où je problématise la performance scénique ainsi que la façon de considérer le chanteur/canteur/auteur. Mes connaissances en cantologie sont un point de référence théorique central dans ma considération de la problématique texte/scène/réception.

ENTRE LA PAROLE ET LA SCÈNE

Je l'ai déjà évoqué, il est difficile de penser l'humour sans son public, son essence même étant de faire rire. Or, il est juste d'affirmer que l'objectif principal de l'humour en tant que discours est d'échanger, d'agir dans le discours social conjointement avec son auditeur/spectateur. L'humoriste se met donc en scène et proposera un certain ethos²¹, cette notion rejoignant l'idée que la façon d'interpréter le texte humoristique est partie intégrante de l'impact de son contenu. Bref, l'humour devient un lieu privilégié pour les études féministes, sollicitant une mise en scène et une performance du corps féminin lors de son interprétation. Ceci ne va pas sans rappeler l'idée du projet collectif souhaité par Despentes²², qui suggère qu'il y a un appel à la participation lors d'une remise en question du genre sexué. Nous supposons de ce fait une réponse²³, littérale ou suggérée, du public réel ou anticipé des textes humoristiques. Ainsi, non seulement la voix, le ton et les mots utilisés²⁴ font partie de l'ethos, mais l'identité de l'énonciateur et son attitude générale le sont également. Ce postulat nous permettra alors d'explorer des liens solides entre un texte, son sens et son interprétation tout en légitimant l'étude de l'auteurE humoriste par la façon dont elle incarne ses paroles, lieu où s'articule le rapport qu'elle entretient avec son propre corps. Bref, tout comme la façon de transmettre un texte joue sur son impact potentiel dans le discours social, la façon d'interpréter un texte humoristique joue aussi sur la perception de son contenu et son éventuel impact dans la société. Je considère donc qu'il y a une trinité créatrice de l'humour : le texte, l'humoriste sur scène, l'auteurE du texte. Le processus créatif, dont le « rodage²⁵ » fait partie, devient primordial parce qu'il ajuste la performance du texte en regard de son efficacité humoristique, l'actualisation du texte reposant sur cette efficacité humoristique envers le public. Il existe alors, dans notre logique d'analyse, une dissociation entre l'humoriste et l'auteurE. Je m'intéresserai aussi au public comme audience, à ses réactions, son senti par rapport au texte, tout en ne perdant pas de vue que la femme ingouvernable entretient un lien privilégié avec l'espace de la scène²⁶.

CORPS, VOIX, PAROLE

Il existerait donc un lien tordu entre la femme et la scène, quelque chose que Dominique Maingueneau réussit à formuler dans son ouvrage *Le Féminin Fatal*. Si l'on a tendance à poser la scène comme lieu d'un féminin passif, regardé, lieu de performance de l'imaginaire, et l'on connaît, Emma Bovary en témoigne, le malin plaisir que l'on prend à conférer aux femmes une prédisposition pour le monde imaginaire, Maingueneau suggère plutôt que la Femme Fatale ne se contente pas de théâtraliser l'univers réel, elle porte aussi son pouvoir déstabilisateur sur la scène même, introduisant du réel dans le théâtre²⁷. La Femme Fatale, icône que nous considérons comme faisant fondamentalement partie de la sororité des Ingouvernables, m'aide à cerner l'enjeu du féminin sur scène, le corps en spectacle, le texte performé par la voix, le texte comme produit du corps. Selon ce postulat, si Foucault pose que le propre de nos sociétés n'est pas de réprimer le discours sur le sexe, mais bien d'en parler allègrement comme étant un secret bien gardé, les femmes humoristes parlent de leur sexe comme d'une évidence, d'une réalité, d'une chose banale, surtout pas comme d'un secret. L'humour serait, entre autres, une stratégie privilégiée de réappropriation du sexe, du corps féminin, par la déconstruction du contrôle sur le discours. Bref, nous posons que l'une des caractéristiques de la Femme Ingouvernable en humour est de réussir à se réapproprier son propre sexe, en dire ce qu'elle veut, quand elle veut, comme elle veut, pour mieux, ensuite, s'en décentrer.

Examinons un moment la vidéo promotionnelle de *Femme Ta Gueule*. D'emblée, on reconnaît le public cible. Mariana Mazza parle à un homme ET à une femme parce qu'il ne s'agit pas seulement, on le rappelle, de se positionner dans le discours contre les hommes, ou en complicité totale avec les femmes. D'ailleurs, on le voit, elle dérange, elle irrite les protagonistes de la scène, et y prend un certain plaisir. Ensuite on remarque son débit de parole, fluide, fondé sur un « je » bien ancré et explicite. Le monologue se résume à « Voici mon nom,

²⁹ Il faudra, bien sûr, dans le cadre de la thèse, émettre la distinction entre la scène d'un scénario, la scène écranique et la scène physique comme lieu.

³⁰ FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, p. 60.

³¹ DELVAUX, Martine, Ingouvernable Jessica Jones, Conférence d'honneur au colloque Femmes Ingouvernables, 4 et 5 mai 2006, Université du Québec à Montréal.

³² Conférence de Martine Delvaux au colloque Pop en stock 17 juin 2016, UQAM.

³³ Judith Butler citée par Delvaux dans *Les filles en série*, p. 56.

³⁴ JOUBERT, Lucie, *L'humour du sexe ou le rire des filles*, Tryptique, Montréal, 2002, p.23.

BIBLIOGRAPHIE

DELVAUX, Martine, *Ingouvernable Jessica Jones*, Conférence d'honneur au colloque Femmes Ingouvernables, 4 et 5 mai 2006, Université du Québec à Montréal.

DELVAUX, Martine, *Les filles en série : des Barbies au Pussy Riots*, Remue Ménage, 2013.

DESPENTES, Virginie, *King Kong théorie*, Grasset, Paris, 2006.

JOUBERT, Lucie, *L'humour du sexe ou le rire des filles*, Tryptique, Montréal, 2002.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité. Tome I : Volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1976.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le Féminin Fatal*, Descartes et cie, 1999

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Collin, 2004

ROWE, Kathleen, *The Unruly Woman : Gender and the Genres of Laughter*, 1995.

MEDIAGRAPHIE

<http://ici.radio-canada.ca/premiere/premiereplus/societe/p/91687/humour-quebecois-en-sept-decennies>

<http://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/humour-et-varietes/201611/30/01-5046575-les-femmes-humoristes-entendent-pas-a-rire.php>

mon origine, ma personnalité, je suis une femme, mais rien à voir avec ce que l'on attend d'une femme. J'aime pas les chandelles, j'aime pas la lavande, j'aime la pizza et je vomis quand je bois du champagne²⁸». Cette scène²⁹, même si le corps est au lit, même s'il est allongé, droit, emmailloté dans les couvertures, surplombé par la caméra, reste un espace de liberté, d'appropriation de soi et de la parole. Un endroit où, justement, personne ne peut demander à Mazza de fermer sa gueule, parce qu'elle aime parler. Et que disent les détracteurs de Mazza ? Qu'elle est vulgaire, déplacée, qu'elle joue à l'homme, vite ! il faut la catégoriser, la désigner comme une « anomalie » nommable dans le monde de l'humour, parce que

La mécanique du pouvoir qui pourchasse tout ce disparate ne prétend le supprimer qu'en lui donnant une réalité analytique, visible et permanente : elle l'enfoncé dans le corps, elle le glisse sous les conduites, elle en fait un principe de classement et d'intelligibilité, elle le constitue comme raison d'être et ordre naturel du désordre. Exclusion (...) ? Non pas, mais spécification, solidification régionale (...) Il s'agit, en les disséminant, de les parsemer dans le réel et de les incorporer à l'individu³⁰.

Pourtant, la parole de Mazza, c'est bien là sa force ! Quand elle s'arrête de parler, on se demande pourquoi il y a un vide. En fait, elle prend toute la place, elle habite son espace et, quand elle est sur scène, elle en déborde. Reine de son espace, elle piétine tous ceux qui lui ont interdit de parler, surplombe le public, à son tour, « (...) car quand je prends toute la place, tu n'existes pas. Quand on est tout, pourquoi se différencier de soi-même, pourquoi se mettre en péril en faisant l'expérience d'être l'autre³¹ ? ».

La Femme Ingouvernable en humour pose la question problématique du corps, objet fatalement lié au féminin, mais aussi à la *pop culture*. Dans le cadre d'une conférence³² organisée par le collectif de recherche Pop-en-Stock, Delvaux conclut en posant que la *pop culture*, c'est une façon de redonner aux femmes accès au corps des femmes. Je renchéris en ajoutant que non seulement l'humour de la Femme Ingouvernable permet de donner aux femmes accès au corps des femmes, mais c'est bien par-là, par cette réappropriation du corps, que la parole se construit, que le sens de l'humour est réapproprié, parce que jouer avec le langage, c'est un acte de création, un acte de liberté. S'il faut bien prendre d'assaut sa propre image pour la détourner, la Femme Ingouvernable en humour réussit, il me semble, à ne plus être spectatrice d'elle-même ; elle devient, dans l'imaginaire et dans le réel, créatrice, artiste.

CONCLUSION

Je veux comprendre comment les ingouvernables s'écrivent, s'inscrivent. Comment leur corps et leurs actes passent du passif à l'actif, comment la Femme Ingouvernable réussit à faire entendre le corps au travers d'une culture du regard. Le féminin étant traditionnellement confiné dans son corps (rappelons que dans le cadre de notre réflexion, la parole est avant tout un produit du corps, outil de la trinité créatrice auteurE/humoristeE/spectateur), je pose que l'ingouvernable a le front de manier ces outils. Je crois que la littérature ne peut pas protéger l'humour des femmes, mais il peut être l'arme de cet humour, celui d'une armée, et j'ai envie de dire celui volé au maître, par-dessus le marché : « Il ne s'agit pas simplement de dire que le corps est l'instrument qui permet d'avancer des revendications politiques, mais de laisser ce corps, la pluralité des corps, devenir la condition préalable à toute future revendication politique³³ ».

C'est sur une note un brin pessimiste que Joubert nous dit : « Jusqu'à présent, rien n'y fait : l'humour a beau avoir la cote auprès du public québécois (on est prêt à entendre à peu près n'importe quoi et n'importe qui), les femmes ont beau avoir investi — presque — tous les bastions traditionnellement masculins, on compte encore sur les doigts d'une main les humoristes féminines qui ont réussi à se tailler une place sur la scène. Pourquoi si peu de femmes osent-elles occuper ce lieu³⁴ ? ». Je crois bien, Madame Joubert, qu'heureusement, les filles ont finalement décidé de l'assiéger.

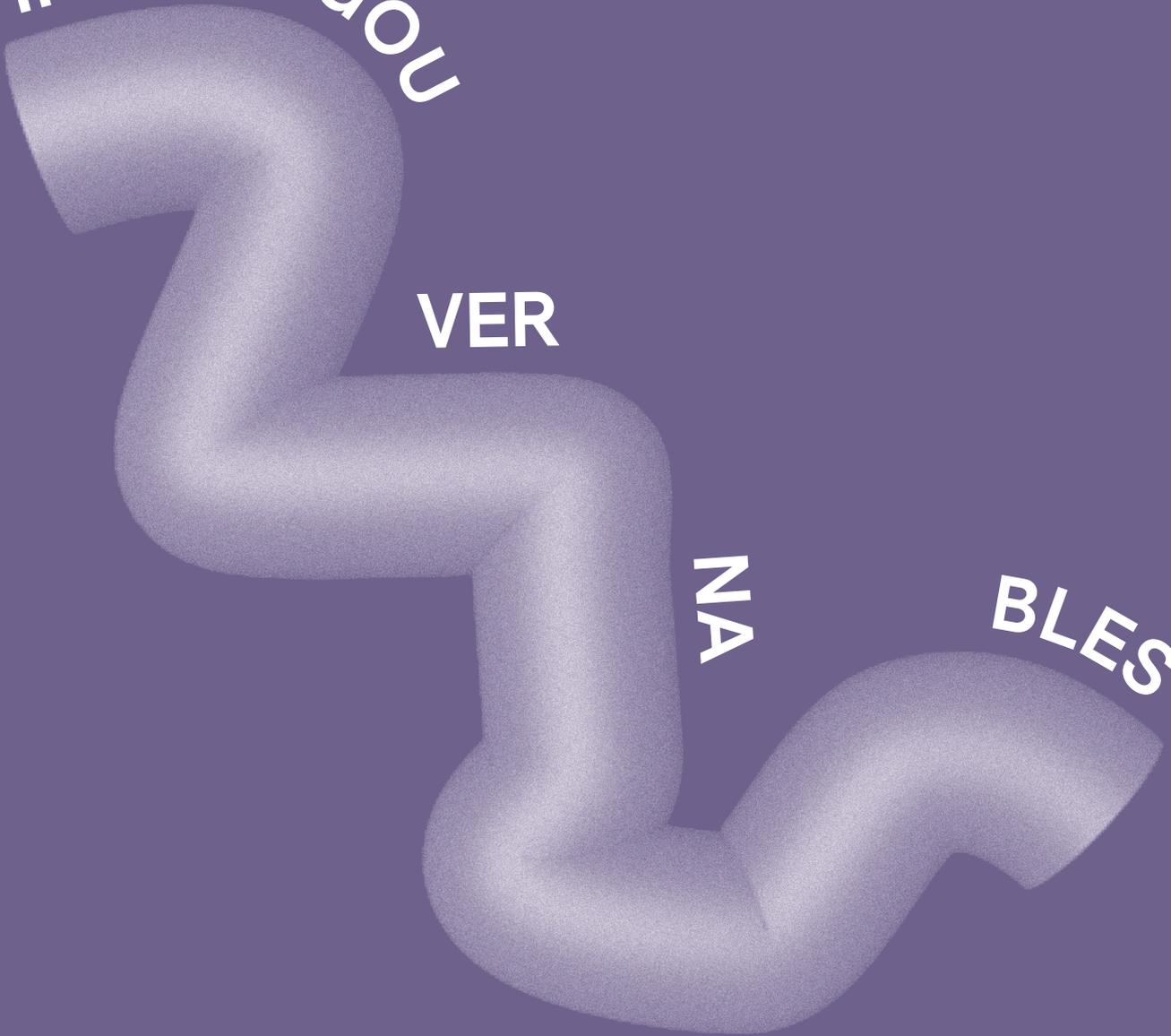
IN

GOU

VER

NA

BLES



L'humour éthique : ses voix politiques et artistiques

Jérôme Cotte

Jérôme Cotte est l'auteur d'un mémoire de maîtrise en science politique à l'UQAM portant sur l'humour, les rapports de domination et l'émancipation (*L'humour et le rire comme outils politiques d'émancipation?*, 2012). Il rédige actuellement une thèse de doctorat au Département de philosophie de l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur les questions éthiques, artistiques et politiques que l'humour soulève. Plus précisément, il se demande si l'humour peut exprimer la possibilité d'une transformation souhaitable du monde.

Dans ses notes préparatoires à un essai sur la pièce *Fin de partie* de Beckett, Adorno écrit ce fragment énigmatique : « ce qui est advenu de l'humour est un résidu d'humour¹ ». Au lieu de proposer une définition restrictive, cette brève remarque souligne d'abord le caractère problématique du concept d'humour. Celui-ci peut changer selon le contexte dans lequel il s'inscrit. Le capitalisme tardif et l'industrie culturelle influencent ce que nous entendons par « humour ». L'humoriste serait dorénavant celle ou celui qui a la capacité de faire des blagues en série dont la qualité se mesure par leur efficacité (provoquer aussi souvent que possible l'éclat de rire joyeux et instantané) et par la place qu'il occupe sur le marché. La cadence rapide et incessante de la production du rire s'harmonise parfaitement avec le rythme de vie éreintant imposé par le capitalisme. L'humour ne marque alors pas de rupture avec le quotidien. Il est prescrit comme une dose de vitamines pour mieux se soumettre aux cycles d'une routine aveugle.

Toutefois, un résidu d'humour — comme l'empreinte de ce qu'il est encore parfois ou de ce qu'il pourrait être — persiste dans la société. Cet humour, que nous qualifions d'éthique, entretient une affinité avec les forces vitales que peuvent être la politique et l'art dans un monde où la vie semble être vaincue. Il indique la possibilité d'une transformation souhaitable du monde même si cette possibilité est sans cesse bloquée par les forces idéologiques dominantes. Pour le dire autrement, l'humour éthique, tout comme l'art, évoque une promesse de bonheur trahie. Il maintient la conscience de la possibilité de changer les choses tout en se montrant bien insuffisant pour remplir à lui seul cette tâche. Tout en continuant de défier et en refusant de se résigner, l'humour éthique nous laisse plutôt pressentir ce qui excède la représentation ordinaire du monde, ce qui est sans cesse étouffé, laissé en souffrance dans l'ordre établi. Il ne nous sauve pas, mais cherche à transpercer le voile posé sur la possibilité de surmonter les misères sociales au lieu de les présenter comme une fatalité, au lieu de se complaire à répéter « mieux vaut en rire ». Il est un espoir fragile, tremblant. Avant d'explicitier ses rapports avec l'art et la politique, il convient de bien le distinguer d'une part importante de l'industrie du divertissement et de l'humour polémique.

¹ Theodor W. Adorno, *Notes sur Beckett*, trad. par Christophe David, Caen, Nous, p. 25.

DE L'HUMOUR TROP RIDICULE

Pour Aristote, une personne est ridicule lorsqu'elle provoque le rire sans l'avoir souhaité, sans le déclencher délibérément, mais plutôt en raison de l'incongruité entre ce qu'elle affirme être ou savoir et ce qu'elle est effectivement. En ce sens, nous sommes toutes et tous, à certains moments, un peu ridicules. L'oublier revient à sombrer dans la prétention d'être exactement ce que nous croyons être, de savoir exactement ce qu'il y a à savoir, de s'accrocher sans compromis à nos Vérités. Accepter parfois de porter le bonnet du fou, devant les autres et devant nous-mêmes, ne peut qu'être salutaire. Cette sensibilité à notre propre ridicule est nécessaire pour ne pas nous enliser dans un ridicule démesuré qui se confond avec le sérieux le plus figé, avec les pensées les plus rigides. En s'accommodant trop bien de l'état des choses, la joie de vivre naïve de plusieurs humoristes les fait tomber dans un tel piège. Susciter le rire en célébrant joyeusement le statu quo, en réitérant tout ce qui est déjà convenu, en adoptant l'air décontracté de celles et ceux qui croient être au-dessus de la dureté de la société accentue la souffrance muette et accumulée. Cela n'a rien à voir avec la souplesse d'esprit qui permettrait de mieux faire face aux situations sociales difficiles. Cet humour, en plus de prendre à peu près toute la place, permet de «se changer les idées» ou de «décrocher». En fait, malgré la maîtrise d'une technique d'écriture qui occasionne en effet les saccades corporelles du rire, plusieurs humoristes nous raccrochent sans cesse aux mêmes idées, au toujours-semblable. À la fois victimes et responsables des exigences de l'industrie, ces humoristes s'assurent de ne pas briser nos repères, même lorsqu'ils se moquent de la politique officielle à la manière de Guy Nantel ou de Maxim Martin. La dissidence satisfaite d'elle-même devient une marque de commerce trop bien ajustée à la pérennisation de la misère. L'ennui perpétuel est ce qui, paradoxalement, est à la source de ce plaisir humoristique : les associations habituelles sont répétées sous le couvert de l'irrévérence encadrée. Ces humoristes deviennent donc ridicules puisqu'ils participent à la grisaille du quotidien en se présentant comme celles et ceux qui la mettent en lumière.

Plus ridicule encore est l'humoriste qui prétend ébranler les tabous et repousser les limites de la liberté d'expression alors qu'il ne fait que maintenir les aspects les plus bêtes de la tradition humoristique dominante. Il s'agit de l'humour polémique, où la gauche et la droite peuvent très bien jouer le même genre de jeu. Choquer pour le simple plaisir de choquer, se battre de manière dogmatique contre toute forme de rectitude politique, afficher du mépris au nom du fondamentalisme athée et alimenter des controverses futiles pour faire parler de soi sont davantage des symptômes du ressentiment et de la conscience critique estropiée que le signe d'une grande santé humoristique : l'obsession pour la polémique se fait au détriment de l'humour lui-même. Il n'est pas surprenant que l'humour polémique trouve plusieurs alliés chez celles et ceux qui défendent la raillerie sexiste, misogyne, homophobe, islamophobe, raciste. En carburant à l'attaque *ad hominem* et par le mépris à peine voilé qu'il véhicule, l'humour polémique ne fait que rassurer son public d'être du bon côté, d'être les lucides parmi les insensés, d'être les exemplaires du bon modèle parmi les déviants, les blessés, les plus faibles.

D'ailleurs, ces rires majoritaires peuvent engendrer chez les personnes moquées l'opposé phénoménologique du rire : la honte. Il est en effet aussi difficile de contrôler un accès de rire qu'un accès de honte. D'un côté, les rieuses et les rieurs perdent subitement le contrôle de leur corps dans une sorte de gaité triomphante et, de l'autre, la perte de contrôle se manifeste par le repli sur soi, un serrement de gorge, le regard qui fuit vers le sol, une bouffée étouffante de chaleur. Nous pouvons autant « éclater de rire » qu'« implorer de honte ». Les humoristes redoublent de violence lorsqu'ils insistent sur le manque d'humour de leurs cibles dès que celles-ci refusent de forcer le rire ou de le tolérer passivement. Acquiescer à la rengaine dominante et relativiste « c'est juste une blague » afin de légitimer les bêtises humoristiques des polémistes privilégiés s'acharnant contre celles et ceux dont la voix est déjà bafouée, cela revient à dénier le moment somatique douloureux que l'on peut vivre face au rire méprisant. Dès lors, la douleur ne force plus la pensée à se dépasser,

à trouver de nouvelles manières de rire. L'humour peut provoquer le silence, l'incapacité de rétorquer, la réclusion. Le ridicule saute aux yeux : on se bat pour la liberté d'expression ou pour le droit de rire de tout en provoquant le silence des voix déjà trop peu ou pas entendues, et le rire est provoqué en alimentant la honte. Derrière l'attitude et la solidarité « juste pour rire » se cache souvent un sérieux très ferme consistant à bloquer la possibilité de changer les choses.

L'ARRIÈRE-PENSÉE HUMORISTIQUE DE L'ART

À partir de cette tentative visant à comprendre ce qui est advenu de l'humour, il importe de voir ce que peut être le résidu d'humour évoqué par Adorno. Plusieurs pistes s'ouvrent à nous. L'humour s'immisce par surprise dans le quotidien, il se déploie parfois dans des mouvements de contestation politique, mais il peut aussi nous affecter par l'art. Dans le cadre de ce texte, les deux dernières avenues seront privilégiées. D'abord, même si tout art ne doit pas être humoristique comme tel, il porte au moins l'empreinte de la conscience humoristique. Celle-ci, pour reprendre les propos d'Adorno dans *Théorie esthétique*, consiste à faire tenir ensemble la croyance et la non-croyance, la plus haute gravité, le plus haut sérieux et la gaieté, la malice ou la plaisanterie. Cette idée mérite d'être explicitée. L'art offre un moment critique de la rationalité dominante. Face aux discours conceptuels, philosophiques ou politiques, il semble être une sorte de régression à un stade prérationnel. L'œuvre parle de l'état du monde en échappant aux fonctions habituelles du langage. Il retrouve ainsi une certaine gaieté, il évoque la promesse d'une relation différente avec les autres, avec le monde, avec les choses. En même temps, l'art s'imprègne de ce qui cloche au sein de la réalité sociale et tend la main à une pensée ouverte à revoir ses vérités. Il peut donner une voix aux douleurs aphones sans toutefois les nommer directement, sans les réduire à tel ou tel concept qui existe déjà. Son langage pré-conceptuel lance un appel à la rationalité afin qu'elle trouve éventuellement une manière de nommer ce qui ne se laisse pas dire. En s'approchant ainsi des souffrances

sociales, l'art permet de sentir qu'elles ne sont pas des puissances complètement étrangères ou insurmontables, même si les pensées dominantes les présentent sous cet angle. Pour le dire autrement, l'œuvre d'art, par son arrière-pensée humoristique, cherche véritablement à conjurer la catastrophe (elle est sérieuse et elle y croit) tout en sachant qu'elle échoue à la tâche ; de fait, à la manière d'une plaisanterie habile, elle n'y croit pas vraiment, elle sait qu'elle n'arrive pas à contrer à elle seule les forces idéologiques actuelles. L'artiste maintient la conscience de la possibilité réelle de changer les choses dans une gaieté inextricablement nouée à la gravité : il veut surmonter les souffrances sociales, mais ne peut que briser cette promesse de bonheur. Il lance tout de même un appel à une pensée, à une politique, à un peuple à venir.

L'ART ET L'HUMOUR VERS UNE POLITIQUE ÉMANCIPATRICE

L'art s'allie à une politique intéressante lorsqu'il permet de mener la critique la plus haute de la situation sociale et historique dans laquelle il s'inscrit. Plus précisément, l'art devient politique lorsqu'il parvient au point critique où il s'approche au plus près des choses et du monde dans un contexte déterminé afin de libérer les voix étouffées par ce milieu. Il fait voir quelque chose de plus ou de nouveau dans la représentation ordinaire du monde ; il veut rendre sensible ce qui est enfoui dans l'ordre mortifère imposé. La même chose peut être dite à propos de l'humour. L'humoriste cherche à développer la plus grande conscience possible du milieu relatif présent pour mieux le secouer, l'ébranler, faire voir ses failles et ses crevasses. Il ne veut pas imposer un Sens ou un Principe nouveau, mais plutôt insérer du jeu dans l'ordre établi afin d'ouvrir des espaces qui pourraient permettre de libérer des voix et des forces rabattues par les pensées figées, les traditions oppressantes. Les traits humoristiques effritent le monopole de certains discours dominants. Ils favorisent du même coup la réceptivité à la nouveauté, à ce qui diffère des lois imposées et des normes prescrites. Pour illustrer cette idée, deux exemples peuvent être cités. Le premier vient du mouvement féministe et met davantage l'accent sur le politique

sans écarter une certaine affinité avec l'art. L'œuvre de Beckett permettra ensuite de montrer plus clairement le sens humoristique que peut avoir une œuvre d'art tout en étant politique au sens évoqué ci-dessus.

L'HUMOUR SILENCIEUX DU COMITÉ FEMMES GGI

Dans notre société patriarcale, les féministes sont beaucoup plus aptes à faire de l'humour intéressant politiquement que la plupart des humoristes de l'industrie. Rappelons-nous de l'action du Comité femmes de la Grève générale illimitée (GGI) en 2012 contre un gala-bénéfice organisé par la Coalition des humoristes indignés (CHI)² et la Coalition large de l'Association pour une solidarité syndicale étudiante (CLASSE)³. Les voix qui avaient exprimé un malaise à l'idée de faire une alliance entre la CLASSE, qui se veut féministe, et la culture sexiste d'une part de l'industrie de l'humour n'ont pas permis de remettre en question la participation d'humoristes comme Mike Ward et François Massicotte au gala. Des militantes déguisées en mimes se sont alors rassemblées silencieusement devant le Théâtre St-Denis le jour du spectacle en tenant des affiches où l'on pouvait lire des exemples de blagues issues du répertoire de certains humoristes qui y participaient, comme celle de Maxim Matin disant : « si t'engraisses à cause du sperme, le problème, c'est pas les calories. Je pense que je peux commencer à utiliser le mot " salope " ». Iraïs Landry analyse cette action politique en ces termes : « [...] ce serait pas pire d'opposer le silence aux braillements insupportablement sonores des humoristes. Pas juste celui des humoristes, aussi le son constant du sexisme ambiant [...]. Un peu de silence, pour une fois, ça ferait peut-être pas de tort [...]. Y'en a, de l'humour silencieux, non⁴ ? » En effet, les couleurs du rire peuvent très bien apparaître en filigrane dans un humour plus noir, plus sombre, actuellement plus juste. En renversant les codes dominants, l'humour du Comité femmes GGI, pour reprendre les mots de Beckett, ressemble au rire suprême, le rire sans joie, le risus purus, le « rire qui rit du rire [...], bref le rire qui rit — silence s'il vous plaît —

² Notons au passage qu'une seule femme, Claudine Mercier, faisait partie de la troupe.

³ Pour plus de détails sur cette action politique et sur le Comité femmes GGI : Martine Delvaux et al., « Militantes féministes grévistes : Du Comité femmes de l'ASSÉ au Comité femmes GGI de l'UQAM », in *Un printemps rouge et noir : Regards croisés sur la grève étudiante de 2012*, sous la dir. de Marcos Acelovici et Francis Dupuis-Déri, Montréal, Écosociété. Iraïs Landry, « Les mimes du Comité femmes GGI : Histoire d'une action à contre-sens de l'humour sexiste », in *Les femmes changent la lutte : Au cœur du printemps québécois*, sous la dir. de Marie-Ève Surprenant et Mylène Bigaouette, Montréal, Remue-ménage. Jérôme Cotte, « Les féministes n'ont pas d'humour », in *Les anti-féministes : Analyses d'un discours réactionnaire*, sous la dir. de Diane Lamoureux et Francis Dupuis-Déri, Montréal, Remue-Ménage.

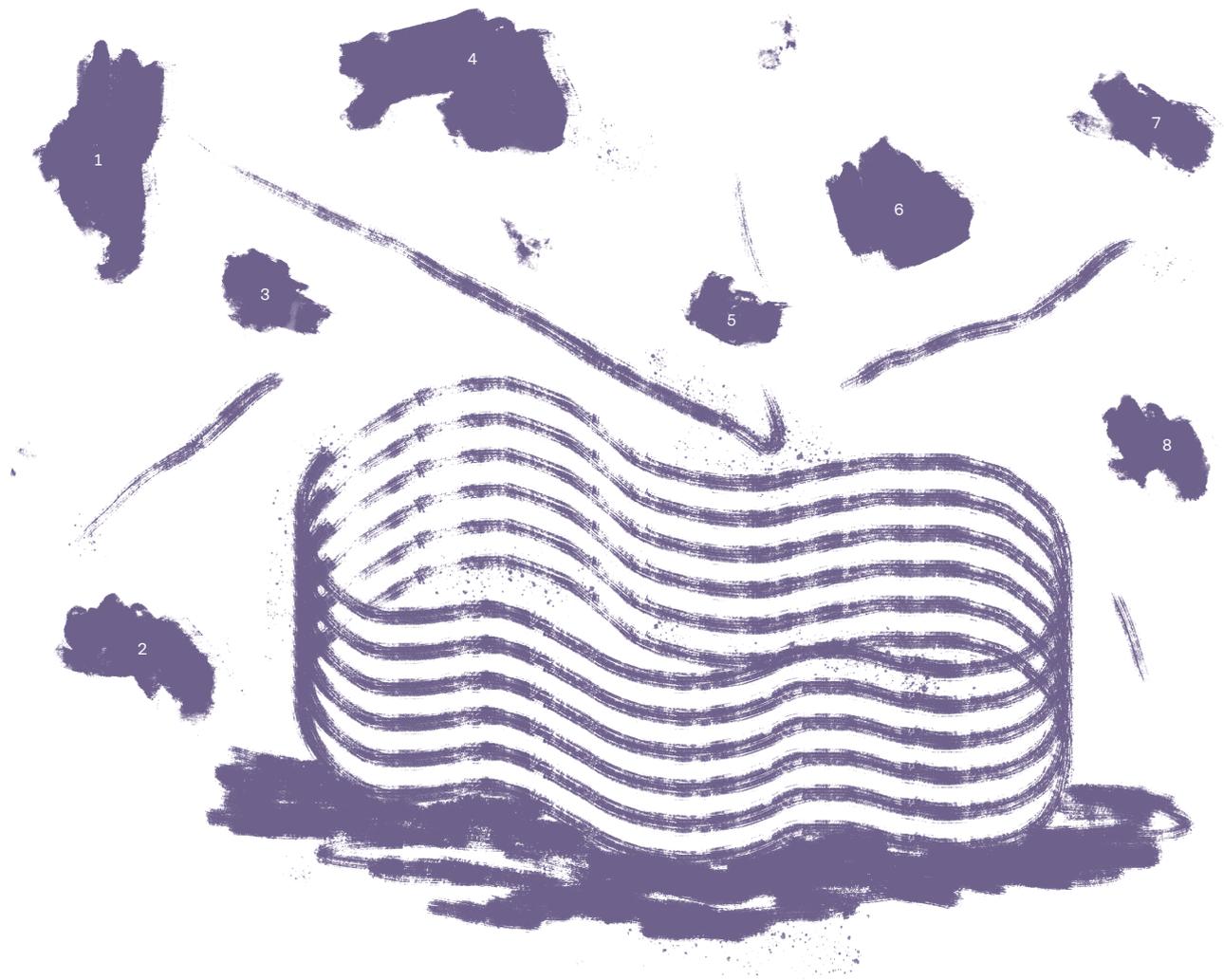
de ce qui est malheureux⁵ ». N’y a-t-il pas en effet quelque chose de terriblement malheureux dans le ridicule de plusieurs humoristes de l’industrie et dans la complicité qu’ils inspirent même chez celles et ceux qui s’en distinguent ? Le rire peut nous secouer tout en restant pris au fond de la gorge, tout en étant silencieux. Si la littérature philosophique suggère très souvent que le rire doit être dissocié de l’humour, nous croyons plutôt qu’il en est une condition nécessaire, mais qu’il peut être presque invisible, imperceptible. Il n’a pas à s’afficher de manière triomphante. En montrant le ridicule de cette association problématique de la CLASSE avec plusieurs humoristes de l’industrie, l’humour silencieux du Comité femmes GGI change notre compréhension de l’événement. Il peut ainsi fournir l’espace, le jeu ou l’ouverture qui permettraient à des voix habituellement inaudibles de s’élever.

RIRE À GORGES SERRÉES AVEC BECKETT

Même si, puisque nous sommes sans cesse exposés à un divertissement reconfortant et convenu, l’humour n’est pas la première chose à laquelle nous pensons en évoquant le nom de Beckett, cet auteur illustre très bien comment l’humour éthique peut s’intégrer à l’art. Comme nous l’avons vu, le rire au sein de l’industrie culturelle est un symptôme de la réification de l’individu. Il parodie la joie de la réconciliation en s’accommodant de la triste réalité. Pourtant, la gaieté et le comique ne peuvent pas simplement être expulsés de l’art et de l’histoire par cet ersatz de bonheur. Leur survie passe par un retournement critique sur ce qu’ils sont devenus. Contrairement à l’humour satisfait, « les traits habilement absurdes ou idiots des œuvres d’art radicales [sont] un procès comique qu’elles font au comique⁶ ». Beckett sauve l’humour en se moquant du rire qui se contente d’affirmer convulsivement la tristesse du monde tel qu’il est. L’humour qui se joue ainsi du rire convenu n’est ni strictement comique, ni strictement tragique. Il ne provoque pas un rire de joie, ni un rire fataliste. En fait, face à une pièce de Beckett, il est bel et bien possible de rire à en pleurer, mais ce rire reste pris au fond de la gorge et les pleurs sont « sans larmes, secs⁷ ».

⁴ Iràis Landry, « Les mimes du Comité femmes GGI : Histoire d’une action à contre-sens de l’humour sexiste », p. 66.

⁵ Samuel Beckett, Watt, Paris, Éditions de Minuit, p. 49. Je souligne.



L'étrangeté de ce rire est une juste expression de la vie ténébreuse dans laquelle nous nous trouvons. La personne qui assiste à la pièce *Fin de partie* peut se reconnaître (parfois sans vraiment en avoir conscience) dans les personnages estropiés de Beckett. Elle voit à travers eux à quel point elle est elle-même devenue un résidu d'être humain. Ses relations sociales, par exemple, n'ont souvent pas plus de sens que celles des personnages aux allures absurdes et clownesques. S'il est encore vrai, comme le veut Bergson, que l'on rit chaque fois qu'une personne nous donne l'air d'une chose, les « choses » que sont Clov, Hamm, Nagg et Nell dans *Fin de partie* se moquent aussi du spectateur qui se trouve confronté à sa propre réification. Le rire se retourne amèrement contre le rieur. Il ne s'agit plus de rire de tout et de n'importe quoi en guise de victoire sur ce monde, mais plutôt de rire à gorges serrées face à la ruine humaine. Beckett permet l'expression d'un mal inexprimable pour le langage transparent des comédies et des tragédies de l'industrie culturelle. Il exprime une souffrance qui appelle à être surmontée afin de débloquent le rire. Il s'agit d'un résidu d'humour qui invite à prendre conscience de l'état des choses au lieu de célébrer naïvement la misère, ce qui permet d'y survivre, de rester ouvert à la possibilité d'améliorer notre condition sans non plus compter aveuglément sur cette promesse.

Ce texte pourrait sembler interdire le rire éclatant et prescrire le silence. Ce n'est pas le cas. Le sourire ou le rire pris au fond de la gorge n'ont pas de priorité normative stricte. L'humour éthique peut très bien provoquer un rire sonore, que ce soit entre ami.e.s, lors d'actions politiques, par le biais d'une œuvre d'art ou même en écoutant un humoriste de l'industrie. L'humour doit cependant conserver une dissonance, et il ne doit pas être le signe d'une réconciliation illusoire et apaisante avec la violence du monde. Les rires dissidents plus éclatants et colorés agissent comme un feu d'artifice. La pyrotechnie utilise le noir du ciel et de l'horizon pour créer ses effets, mais elle ne fait pas disparaître la nuit. Celle-ci redevient intacte à l'instant où la dernière flammèche s'éteint. Toutefois, comme le dit Paul Fleming,

⁶ Theodor W. Adorno, « L'art est-il gai? », in *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, p. 435.

⁷ Ibid.

« the fireworks [...] mobilize contrast in order to change one's relation to the dark – one no longer sees just an overpowering, sublime swathe of emptiness, but the possibilities for spectacular joys⁸ ». Même si ces joies disparaissent au moment où la noirceur règne à nouveau, l'humour change, un tant soit peu, notre rapport à la nuit. De manière presque imperceptible, il permet de mieux nous porter. Bien que toute résistance puisse sembler vaine, l'humour éthique continue d'alimenter un minimum vital, une énergie dissidente, une trace de joie dans le malheur.

BIBLIOGRAPHIE

Adorno, Theodor W., Notes sur Beckett, traduit par Christophe David, Caen, Nous, 1994.

Adorno, Theodor W., « L'art est-il gai ? », in Notes sur la littérature, 429-436. Paris, Flammarion, 1984.

Beckett, Samuel, Watt, Paris, Éditions de Minuit, 1968.

Cotte, Jérôme, « Les féministes n'ont pas d'humour », in Les anti-féministes : Analyses d'un discours réactionnaire, sous la direction de Diane Lamoureux et Francis Dupuis-Déri, 55-73. Montréal, Remue-Ménage, 2015.

Delvaux, Martine, Gabrielle Desrosiers, Elsa Galerand et Vanessa L'Écuyer, « Militantes féministes grévistes : Du Comité femmes de l'ASSÉ au Comité femmes GGI de l'UQAM », in Un printemps rouge et noir : Regards croisés sur la grève étudiante de 2012, sous la direction de Marcos Acelovici et Francis Dupuis-Déri, 115-153. Montréal, Écosociété, 2014.

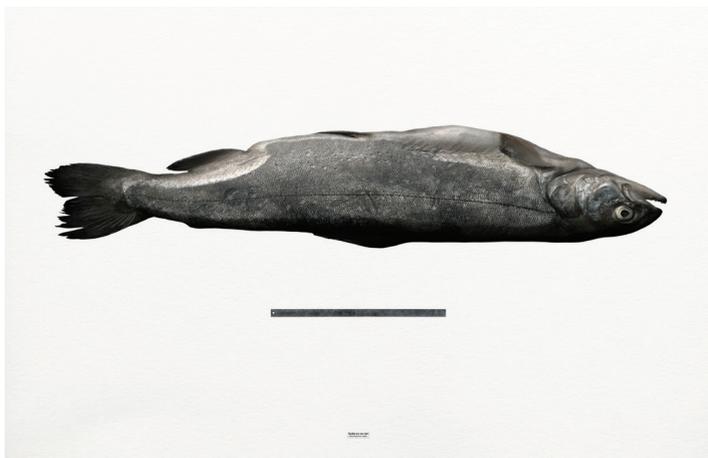
Fleming, Paul, The Pleasures of Abandonment : Jean Paul and the Life of Humor, New-York, Königshausen & Neumann, 2005.

Landry, Irais, « Les mimes du Comité femmes GGI : Histoire d'une action à contre-sens de l'humour sexiste », in Les femmes changent la lutte : Au cœur du printemps québécois, sous la direction de Marie-Ève Surprenant et Mylène Bigaouette. Montréal, Remue-ménage, 2013.

⁸ Paul Fleming, The Pleasures of Abandonment : Jean Paul and the Life of Humor, New York, Königshausen & Neumann, p. 29.



Mathieu Lambert, Demain n'aura pas lieu
Stylo-feutre sur papier journal,
Vermont Studio Center, 2016
Édition de 10



1



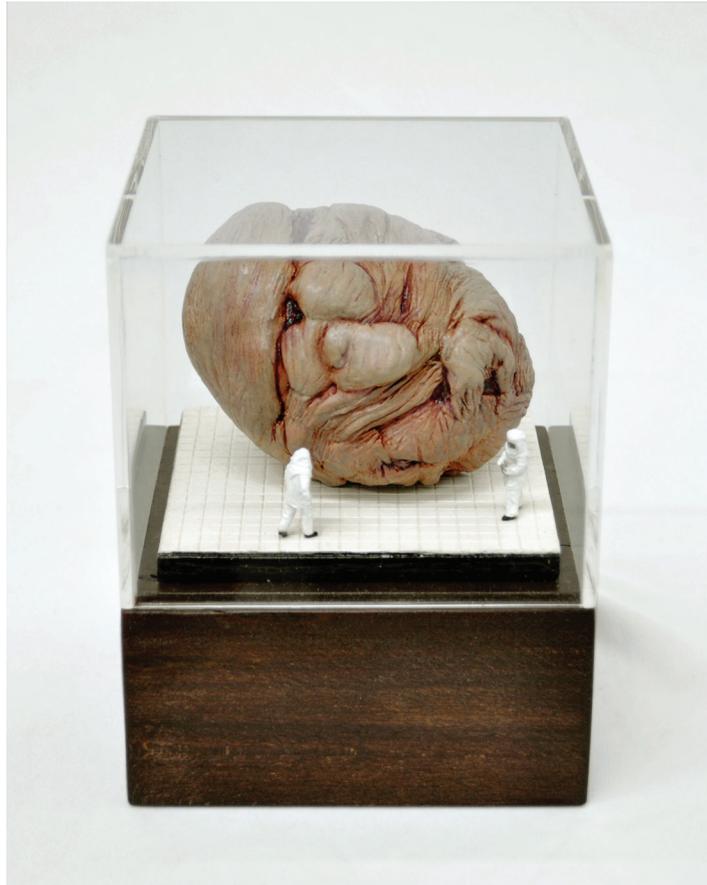
2

1. Mathieu Latulippe, Poisson, Impression numérique, 56 x 76 cm, 2012. Credit photo : Mathieu Latulippe.
2. Mathieu Latulippe, Antidote, Matériaux mixtes, 55 x 65 x 30 cm, 2010. Credit photo : Guy L'Heureux.



3

3. Mathieu Latulippe, Las Vegas, impression numérique, 22 x 28 cm, 2010. Credit photo : Mathieu Latulippe.



4

4. Mathieu Latulippe, *OMG*, Matériaux mixtes, 13 x 10 x 10 cm, 2014. Credit photo : Mathieu Latulippe.

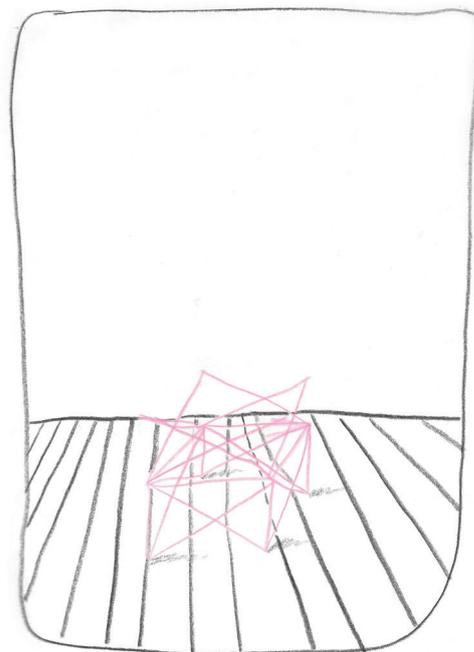


5

5. Mathieu Latulippe, Biosphère 3, Matériaux mixtes, 21,5 x 16,5 x 8 cm, 2016. Credit photo : Mathieu Latulippe.

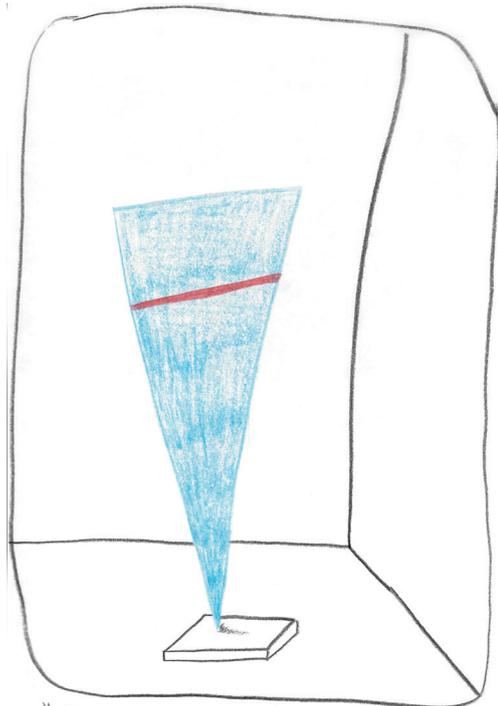


"INFLATABLE "T" "

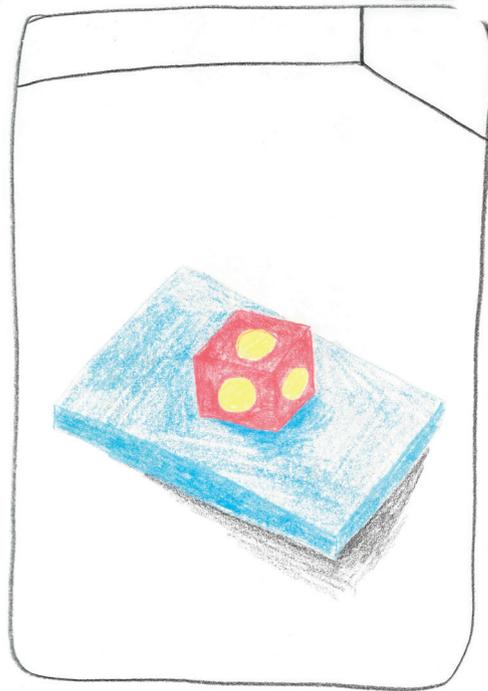


"FIRST MARQUETTE FOR THE EIFFEL TOWER'S
RIGHT FOOT"

Tim Messeiller, Une histoire de l'Art Sculpturale
Prismacolor sur papier à copie FSC, 2015

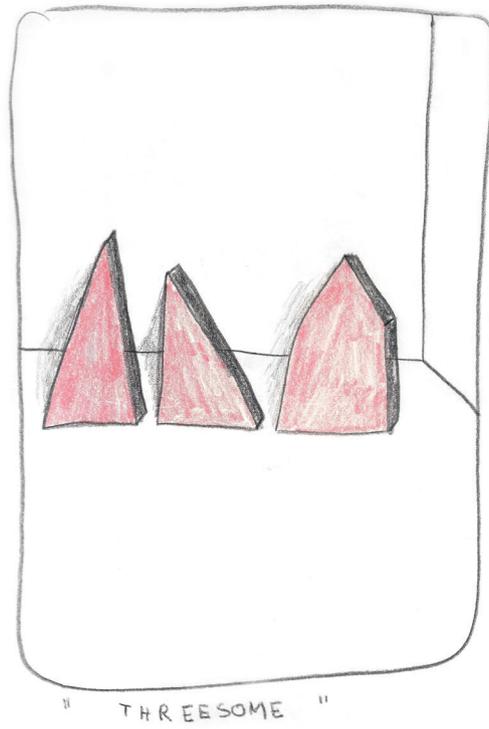


"SUPREMATIST SPORT SOCK"



"GAMBLING FOR ART"

Tim Messeiller, Une histoire de l'Art Sculpturale
Prismacolor sur papier à copie FSC, 2015



Tim Messeiller, Une histoire de l'Art Sculpturale
Prismacolor sur papier à copie FSC, 2015

J'ose croire que je fais de l'art qui est drôle, mais qui est également politique. J'ai bien mis un mais qui laisserait entendre que l'humour ne peut pas être politique, ce que bon nombre de personnes ont tendance à penser. Pour ma part, je crois totalement le contraire dans la mesure où les meilleurs messages politiques passent quand ils sont enrobés d'humour, d'autodérision et de légèreté. Et pourquoi donc ? Tout simplement parce que l'humour n'est pas pris au sérieux...

L'HUMOUR EST UN COUTEAU SUISSE SOCIAL

L'humour a mille et une utilités. Faire rire les gens peut être une façon de se rapprocher, d'éviter des situations conflictuelles, de se sauver de situations dangereuses, mais aussi (surtout ?) d'avoir un mécanisme de défense imparable. Il y a des milliards de façons de faire rire, et j'ai — avec le temps — assumé le fait que je pouvais être perçu avant tout comme un clown et un homme léger sans trop de profondeur. Cela ne dure pas très longtemps, car j'ai la mauvaise habitude de remettre ces personnes à leur place, entre deux jokes plus ou moins réussies.

Mon travail artistique se base, entre autres, sur ce décalage. On regarde une de mes œuvres où j'apparais à plusieurs reprises, en homme, en femme, en ado, en femme barbue voilée, etc. Chacun de ces personnages amène une réaction propre et unique à chaque individu. Celles-ci vont d'abord sourire ou ceux-là vont rire devant telle ou telle photo. Si cette personne

observe un peu mieux, ce sourire va s'estomper pour laisser place à des yeux qui se serrent et — parfois — à un froncement de sourcils. En fin de compte, mes œuvres sont comme moi, moins drôles qu'elles en ont l'air. Il y a un décalage entre la réalité perçue, la scène observée, et les émotions vécues au fur et à mesure des secondes ou des minutes passées devant une de mes photos ou performances.

L'identité est un thème intemporel, universel, intime, tandis que l'humour est né le jour où Adam a dû trouver une feuille pour se couvrir les bijoux de famille et qu'Ève a eu un fou rire en regardant la scène.

NE PAS DEMANDER PARDON

Dans un contexte de prise de position extrêmement lisse et qui se fait aussi facilement que de marcher sur des œufs en talons hauts, créer des œuvres qui font rire et réfléchir est un luxe que je suis fier d'avoir gagné.

En 2016, j'ai croisé plusieurs artistes qui ont ressenti le besoin de faire des trigger warnings avant de parler de leur travail et de leur point de vue. Ce concept me dépasse totalement dans la mesure où nous, artistes, ne sommes pas là pour tenir les gens par la main, mais pour poser des questions et créer des émotions. Commencer une présentation en affirmant que ce qui va être dit pourrait choquer certaines personnes ou déclencher des réactions potentiellement négatives revient à présenter des excuses et à créer une sorte de clause de non-responsabilité. Comme si l'artiste n'était pas responsable de ce qu'il ou elle créait. Les artistes sont responsables de ce qu'ils ou elles exposent.

Seulement, les artistes n'ont pas à définir leurs actions en fonction des réactions ou des attentes du public. Et je suis bien placé pour le dire, j'ai présenté mes excuses une fois à la fin d'un spectacle, car une spectatrice avait été insultée par une de mes performances qui mettait en scène un musulman et un juif orthodoxe en train de suivre des instructions divines. C'était la première et la dernière fois. Je n'aurais jamais dû présenter mes excuses parce qu'en tant qu'artiste, je n'ai pas à m'excuser pour ce que je crée.

Si le public n'aime pas ou est insulté, just too bad. Je ne crée pas mes œuvres pour être lisse, je les crée pour faire réfléchir. Point à la ligne.

«SACRIFIER» SON QUOTIDIEN POUR L'ART

Pogonophiles et pogonophobes, oyez, oyez! J'ai enfin la plateforme pour vous informer que ma barbe n'est, pour moi, ni un symbole de sex-appeal ni un symbole religieux. Seulement, je ne suis pas dans vos têtes. Donc, quand le commun des mortels m'aperçoit, soit je suis un hipster, soit je suis un terroriste. Mais les concepts de terroriste hipster ou de l'artiste arabe qui utilise les symboles religieux dans son art ne sont pas imaginables.

Encore une fois, ce décalage entre qui je suis et ce que je représente me sert dans ma pratique artistique. Il me dessert surtout quand je prends les transports en commun ou que je prends l'avion : c'est exactement ce paradoxe qui m'inspire, entre autres. Même si je sais parfaitement que les seules bombes que je pourrai faire exploser seraient pleines de paillettes à odeur de thé vert marocain, je ne peux pas m'empêcher d'être tendu à cause du jugement des autres, à

cause de mon look. C'est bien pour cela que lorsque je voyage, je fais attention de porter du rose et des pulls avec des licornes ou des poissons, histoire de faire sourire le monde.

Donc, passer par des jugements, des regards et des silences quotidiens à cause de ma barbe est une chose à laquelle je me suis plus ou moins habitué. On reconnaît ici le pouvoir des médias de créer une imagination collective sur la représentation du mal, de ce à quoi il ressemble. Et quand cette image du mal est posée sur un artiste dit Queer qui joue des genres et de l'identité, l'humour est la meilleure clé pour faire passer la pilule. Sinon, ça bloque, c'est trop à prendre d'un coup.

De ce fait, il faut douter de tout ce que l'on voit : nous ne pouvons pas prendre pour du cash tout ce que l'on voit en ligne, à la télé, dans les journaux. Impossible de croire qu'une information est relayée telle quelle sans être mise en scène, calculée et réfléchi. À l'heure des réseaux sociaux, c'est plus que jamais la vérité, surtout quand il y a des « faits alternatifs ».

Dans tout ce contexte, les seules choses qui restent pures, sincères et instinctives sont les émotions vécues. De toutes celles que l'on vit en tant qu'humain, il y en a une qui m'intéresse le plus. La joie qui, très souvent, s'exprime par le rire (et par des larmes dans mon cas).



2Fik, Manon au Rat blanc, 2012



2Fik, Freedom overdose, 2006



2Fik, Autoportrait à la rage de dent, 2012



2Fik, Abdel et son frère, 2013

De la peur à l'humour : le rire de la meurtrière dans Dirty Weekend de Helen Zahavi

Charlotte Coutu

Dans un article de Libération datant de 1996¹, le critique littéraire François Rivière revient sur la réception du roman *Dirty Weekend*, de l'auteure Helen Zahavi, paru en 1992. Rappelant le scandale qui a entouré la parution du livre, ce dernier parle de la « rare violence » que contient le roman puis ajoute que le récit, avant d'être celui « d'une jeune femme exaspérée par le harcèlement masculin », est d'abord l'affirmation « d'une sidérale absence de morale ». Seulement voilà, peut-on vraiment parler d'une rare violence ? Le roman comporte effectivement de la violence, mais celle-ci occupe déjà une place importante dans la production culturelle de l'époque. Les années 80 et 90, à elles seules, ont vu paraître plusieurs des grands romans de tueurs en série qui ont marqué le genre². Pour la majorité d'entre eux, des femmes sont victimes d'un homme brutal qui est présenté comme « hors de l'ordinaire ». Ces romans participent à la

¹ http://next.liberation.fr/livres/1996/10/10/le-male-par-le-mal-l-heroine-d-helen-zahavi-se-soumet-aux-pires-fantasmes-sexuels-des-hommes-pour-mi_184487

² *The Silence of the Lambs*, *American Psycho*, etc.

construction d'un imaginaire collectif de la violence qui fait des hommes les acteurs de la violence et des femmes, les victimes de celle-ci³. Dans *Dirty Weekend*, Bella apparaît comme une femme sans histoire, une parmi tant d'autres, et alors que l'auteure souligne la banalité de son héroïne, elle le fait également pour la violence quotidienne que celle-ci subit. De cette façon, elle démontre que « The ability to violently enforce submission is not merely an abstract power of the patriarchal state, but one that is intrinsic to the construction of masculinity and enacted by individual men⁴ ». C'est lorsqu'elle décide qu'elle en a assez que Bella passe du statut de proie à celui de prédateur. Il apparaît alors que ce qui est transgressif dans *Dirty Weekend*, ce n'est pas tant la violence dépeinte dans le roman que le renversement des rôles qu'il opère. Ainsi, il n'est pas non plus question de l'absence d'une morale, si sidérante puisse-t-elle paraître pour certains, mais plutôt de la présence d'une « autre » morale, cette fois-ci basée sur l'utilisation, par une femme, de la violence pour se libérer du statut de victime. L'humour est également un élément important de ce renversement, car si la peur accompagne la femme victime de violence, c'est le rire qui couronne son émancipation.

Il y a une peur des hommes qui est, dès le départ, posée dans le roman. Si Bella est une femme sans histoire, qui cherche à s'effacer, il n'en demeure pas moins que les hommes lui inspirent de la crainte : « “Men frightens me.” [...] “Their hunger frightens me. The way they look at me frightens me. What I read in their eyes frightens me⁵” ». Ce sentiment de peur est associé à un désir de domination qui laisse croire que la violence s'exerce contre des individus jugés plus faibles socialement. Ainsi, Bella voit dans le regard des hommes ce désir de s'affirmer plus grand, plus fort, plus puissant par le recours à la violence : « “What they want they must possess. What they can't possess they must penetrate. What they can't penetrate they must destroy⁶” ». Jane Caputi, dans son texte « American Psychos: The Serial Killer in Contemporary Fiction », rappelle justement que, dans le cadre du roman de tueurs en série, les meurtres s'inscrivent dans un système patriarcal⁷.

³ Caputi, Jane, « American Psychos: The Serial Killer in Contemporary Fiction », *Journal of American Culture*, Vol. 16, No. 4, Winter 1993.

⁴ Harris, Anita and Diana Baker, « If I Had a Hammer: Violence As a Feminist Strategy in Helen Zahavi's *Dirty Weekend* », *Women's Studies International Forum*, Vol. 18, Nos. 5-6, 1995. p. 595.

⁵ Zahavi, Helen, *Dirty Weekend*, Londres, Flamingo, 1992 [1991], p. 35.

⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁷ *Ibid.*, p. 102.

En ce sens, la violence y est masculine tant dans son utilisation que dans son appropriation. C'est donc tout un système qui dépasse le cadre romanesque qui est évoqué ici, et les femmes lectrices de l'œuvre pourront se reconnaître dans certaines des situations évoquées dans le roman. Ce sentiment d'association est particulièrement fort lorsqu'il est question de l'espace et de la mobilité de Bella avant que celle-ci ne devienne prédatrice. Alors qu'elle reçoit des appels menaçants d'un voisin, Tim, qui l'observe par la fenêtre de chez lui, Bella commence à tenir les rideaux de son appartement fermés en tout temps. Malgré la chaleur de l'été, elle n'ose ouvrir ses fenêtres la nuit de peur que l'homme ne s'introduise chez elle. Son appartement, situé au sous-sol, devient encore plus sombre et étouffant. Lors d'un de ses appels, Tim mentionne l'enlèvement et le viol d'une jeune femme vivant dans la même ville. En soulignant la banalité de l'événement, il fait appel à un historique de violence contre les femmes et, de cette façon, rappelle à Bella ce qu'ils savent tous les deux : elle sera toujours une potentielle victime. Cette intériorisation du statut de victime participe à naturaliser la violence subie et à normaliser le sentiment de peur qui l'accompagne. Beaucoup de femmes se reconnaîtront dans ce sentiment de crainte et d'enfermement, mais aussi dans le désir de liberté exprimé par Bella :

What Bella wants is what she can't have. What she wants is open windows on summer nights. Lone walks along the shore. No fear of the motorway breakdown. No terror of the dark. No horror of the gang. No comments in the street. No furtive touchings on the Tube. No more stroking their egos for fear of the fist in the face, the broken nose, the blood and snot running into her mouth. Bella was born free and is everywhere in chains⁸.

De cette façon, le roman rappelle bien comment les femmes organisent leur vie afin de limiter les chances qu'elles soient victimes de violence. C'est pourquoi lorsque Bella décide de «reclame the night⁹», on comprend qu'elle défie l'homme violent, mais aussi tout le système qui la maintient dans une position de victime.

⁸ Ibid., p. 72.

⁹ Ibid., p. 48.

Synonyme de pouvoir, la violence permet à un groupe dominant de se maintenir en position de supériorité. Ce qui veut dire que, dans le cadre d'un système patriarcal, la violence doit être définie comme exclusivement masculine. Les membres de ce système connaissent les règles qui le régissent et le rôle qu'ils doivent y jouer : «She lets them tell her if they want her as a woman. She lets them, because she has to let them. Because her bones, as they can see, are very brittle bones. You wouldn't have to press too hard to break her bones. So don't look at her and think she doesn't know. Don't think she doesn't know she has to let them¹⁰». La conscience d'avoir à jouer ce rôle s'accompagne d'un fort sentiment d'impuissance face à l'apparente fatalité de ce système. Les hommes du roman utilisent la violence pour rappeler aux femmes leur infériorité, mais aussi pour donner l'exemple à celles qui se risqueraient à défier l'ordre. Si le désir de le changer est présent, les moyens semblent manquer. Les outils qui permettraient à Bella de se défendre sont maintenus hors de sa portée : «Damn them for leaving her defenceless. Damn them for saying she couldn't keep a gun in her bag, or a knife or a CS spray. [...] Damn all the legislating dogs, and damn their judges, and damn the strength that kept them safe.¹¹». Lorsqu'elle dit «them», nous comprenons qu'elle ne fait pas seulement référence aux agresseurs, mais aussi à ceux qui maintiennent ce système en place. Les hommes qui s'attaquent à Bella légitiment leurs actes par la place dominante qu'ils occupent. Lorsque Bella s'oppose à leur pouvoir, l'un d'eux croit utile de lui rappeler qu'il a tous les droits sur elle : «“Don't what?” the bitter one asked. “We can do what we like. We're the police.” He smiled at his friends. “We're the law¹².”» Tous les hommes que Bella tue lui rappellent cet ordre, et celle-ci leur répond par un rire meurtrier.

Malheureusement pour eux, les règles ont changé et personne ne les a prévenus. C'est que « Formillennia, women, particularly in the Christian tradition, have been hypocritically revered as givers of life [...], while at the same time banished from any commerce, on our own terms, with the power of death¹³ ». En tuant, Bella s'oppose à l'idée que ce « divine power is

¹⁰ Ibid., p. 19.

¹¹ Ibid., p. 76.

¹² Ibid., p. 149.

¹³ Caputi, op. cit., p. 109.

reserved to the male God and his earthly delegates, men who “play god” : political leaders; soldiers; doctors; nuclear scientists; husbands; mass murderers; serial killers¹⁴». L’auteure fait plusieurs fois référence à «Dieu» comme figure dominante ayant créé Bella telle qu’elle est, c’est-à-dire femme et victime. Toutefois, alors que celle-ci se prépare à commettre son premier meurtre, Zahavi écrit : «God bless you, Bella. God bless you for reclaiming the night¹⁵.» L’improbabilité, pour la meurtrière, d’être bénie pour son geste fait sourire. De plus, le recours à l’ironie, pour cibler Dieu et l’Église, devient particulièrement évident lors d’une discussion entre Bella et Norman, sa deuxième victime, alors que celle-ci se décrit comme une «agente sanitaire» : «— I must say you sound incredibly dedicated. — I am, Norman. Incredibly. It’s more of a vocation, really. A kind of calling. I feel I’ve been called to clean up the mess. — A sort of one-woman crusade? — A holy war. She sipped her drink. — And I take no prisoners¹⁶». L’auteure cible ainsi plusieurs éléments du système patriarcal et opère un renversement des rôles. L’ironie accompagne ce renversement et le souligne. Les lecteurs et les lectrices, en identifiant l’ironie, reconnaissent cette rupture à l’ordre normal des choses, et c’est de là que le rire, parfois jaune, provient.

Ce changement de ton est détectable dès le moment où Bella décide qu’elle en a assez. Avant même de commettre son premier meurtre, elle s’attaque au rapport de pouvoir par son discours. Dominant habituellement la conversation par la violence de ses propos, Tim ne s’attend pas à ce que, cette fois, Bella refuse de rester silencieuse : «— I think you’ve got what’s known as a psychosexual problem. She saw his face in her mind as she spoke. She saw his tongue pass quickly over bloodless lips. Bella has begun to break the rules. Slowly, ten-

¹⁴ Ibid., p. 109.

¹⁵ Zahavi, op. cit., p. 48.

¹⁶ Ibid., p. 98.

tatively, one step at a time, Bella has begun to break every rule they ever made to keep her down¹⁷». La pathologisation du comportement de Tim indique un changement dans la relation de pouvoir, puisque Bella devient la personne capable de juger et de définir l'autre. De plus, elle suggère que le comportement de Tim est « malsain », déviant, et en ce sens, elle refuse de normaliser sa violence. On peut également y voir un clin d'œil de l'auteure alors que les femmes ont longtemps été dans la position inverse, c'est-à-dire jugée « impropres » et rapidement associées à la folie.

Ainsi, l'auteure fait référence à plusieurs discours dominants entourant la violence et les femmes, puis s'y attaque en utilisant l'ironie. Trop souvent identifiées comme les responsables de leur propre malheur, les femmes doivent fréquemment porter la faute de l'acte violent. C'est le cas, par exemple, de la « mauvaise mère ». En pensant aux raisons qui ont mené Tim à l'agresser, puis, conséquemment, à devenir la première victime de sa vengeance, Bella constate que « Whichever way you look at it, Mummy is to blame. [...] Poor little Tim-Tims. It's not his fault at all¹⁸ ». Les derniers mots donnent une tournure ironique à tout le passage alors que le lecteur sent bien que toutes les raisons sont bonnes pour excuser le comportement de l'homme, que Bella infantilise par ses propos. D'ailleurs, elle est bien la seule dans le roman à pleinement assumer ses gestes. Zahavi fait une fois de plus référence à la figure parentale en évoquant ce que plusieurs lectrices reconnaîtront comme une partie importante de l'éducation des jeunes filles : « — That's to teach you not to be a naughty boy, she said. — Now I'm going to teach you not to go with strange women¹⁹ ». Cette dernière remarque fait sourire, car on dit souvent aux enfants, et particulièrement aux filles, de ne pas suivre les étrangers. Bien entendu, c'est aux hommes qu'on pense et non aux femmes qui ne sont pas perçues comme menaçantes. Finalement, elle ajoute à la faute de la mère, celle de la victime en évoquant l'idée que cette dernière « a cherché » ce qui lui est arrivé : « It didn't have to be you, Norman. [...] But you asked for it. You brought me here. You let me into your room. You shouldn't have done that,

¹⁷ Ibid., p. 45.

¹⁸ Ibid., p. 58.

¹⁹ Ibid., p. 113.

Norman. You shouldn't have let me squeeze past you into your room. Mummy should have warned you, Norman. She should have warned you not to take a chance²⁰ ». Ces passages ont, par le recours à l'humour, le pouvoir d'offrir un espace réconfortant aux lectrices qui se reconnaissent comme victimes de ce type de violence. Ces dernières auront peut-être même un rire de soulagement en lisant que, pour une fois, elles ne sont pas la cible de ces propos.

On peut alors dire que l'humour est utilisé politiquement afin de dévoiler, et même de renverser temporairement, une situation d'oppression. Il peut aussi servir à reprendre le pouvoir sur un espace que l'on force habituellement au silence. Dans *Dirty Weekend*, « The humour following every murder is indeed subversive because women are not supposed to laugh at violence. This subversiveness is clearly used as a textual strategy²¹ ». En ce sens, il faut rappeler que tout le monde n'a pas accès à l'humour de la même façon. Pour être capable de rire, il faut cesser d'avoir peur. Aussi, dans plusieurs cas, la violence peut être une réponse au rire, particulièrement au rire des femmes. Zahavi écrit à ce propos que « He fears her ridicule. She fears his rage. She might laugh at him. He might kill her²² ». Pour pouvoir rire d'un homme, une femme doit avoir un certain pouvoir qui lui permet de ne plus craindre la réaction de celui-ci. Parce qu'elle en a assez, Bella prend les moyens de se défendre, et maintenant qu'elle possède les outils pour le faire, elle peut se permettre de rire : « You must never laugh. Whatever they do, don't laugh. Whatever they don't do, don't laugh. And never, ever laugh when you're in a hotel room with a stranger. [...] Unless you're a Bella. If you're Bella, you can break all the rules²³ ». Le recours à la violence permet ainsi à Bella de transformer la peur en rire.

À la lecture du roman de Zahavi, il semble difficile de nier la présence d'une morale guidant les actions de Bella. Réduire l'œuvre à la violence qu'il évoque, c'est nier les relations de pouvoir en jeux dans une société. Aussi, « It is acknowledged that a woman cannot simply take up the role

20 Ibid., p. 114.

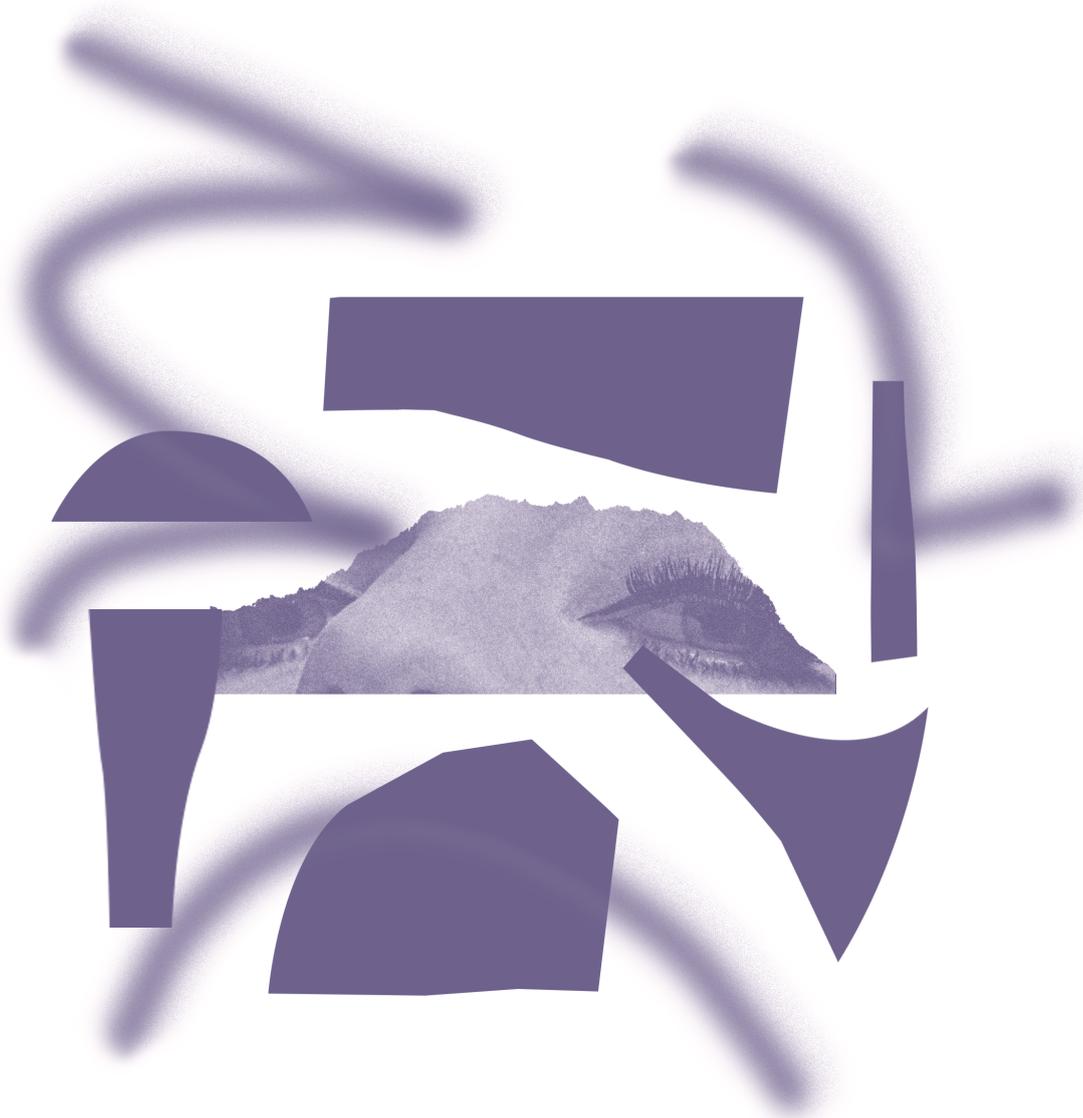
21 Harris and Baker, op. cit., p. 600.

22 Zahavi, op. cit., p. 108.

23 Ibid., p. 108.

of the serial killer as though this were gender-neutral and equally available to both sexes²⁴». Il s'agit alors de reconnaître que Dirty Weekend offre un espace d'expression pour une colère rarement abordée socialement et qu'il permet aux femmes d'être représentées, et de se représenter, différemment. La littérature et l'art en général permettent à la fois la reproduction de ces rapports et leur contestation. En substituant le rire à la peur, Zahavi offre à ses lectrices un sentiment temporaire d'apaisement, et la jubilation d'une imaginaire revanche.

Charlotte Coutu a complété un baccalauréat en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal et poursuit actuellement le même programme à la maîtrise où elle en est à sa deuxième année. Son mémoire, dirigé par Daniel Chartier, portera sur l'ironie et le silence comme éléments d'une littérature de l'hétérogène dans les nouvelles de l'écrivaine finlandaise Rosa Liksom.





Andrée-Anne Mercier, Rough Life

fuck it let's dance



Andrée-Anne Mercier, Paatii

La liberté (des dominé.e.s) de dire non ne fait pas de nous des Staline

Rémy-Paulin Twahirwa

« Une société est raciste, ou elle ne l'est pas. » C'est à partir de ces mots que le psychiatre et essayiste martiniquais Frantz Fanon défait l'Europe alors en pleine guerre — parfois idéologique, d'autres fois armée — contre ses possessions coloniales. Pour Fanon, il n'y avait pas de nuances de racisme, il n'y avait que le racisme et ses effets dommageables sur les individus, les esprits et les cultures. En faisant nôtre cette posture qui rejette tout compromis, tout statu quo, lorsqu'il s'agit d'analyser les rapports entre les dominants et les dominés, entre les have et les have-nots, entre les élites et celles et ceux qui leur sont soumis, nous examinerons la question de la liberté d'expression qui, selon certains individus, serait menacée.

Deux cas illustrant le débat sur la liberté d'expression

Afin d'ancrer notre réflexion dans la réalité de la société québécoise, nous nous baserons sur deux cas qui portent en eux le germe de cette « menace ».

Le premier est la saga judiciaire opposant Mike Ward à Jérémy Gabriel (ci-après, l'affaire Ward-Gabriel). En 2012, la famille du jeune chanteur dépose une plainte contre l'humoriste à la suite des propos qu'il a tenus sur le handicap de Jérémy Gabriel¹. Le 20 juillet 2016, le Tribunal des droits de la personne condamne Mike Ward à verser 35 000\$ en dommages moraux et punitifs à Jérémy Gabriel pour des propos « discriminatoires fondés sur son handicap lors d'un spectacle présenté à 230 reprises de 2010 à 2013² ». Le même jour, l'humoriste a annoncé qu'il portait la décision en appel. Dans les semaines qui suivent, Mike Ward reçoit l'appui de plusieurs humoristes et personnalités qui critiquent la décision du Tribunal parce qu'elle porte atteinte à la liberté d'expression. Cette vague de solidarité a connu son zénith lors d'un spectacle-bénéfice (Free Mike Ward) organisé par Juste pour rire. Parallèlement à cette saga judiciaire, Québecor lançait une poursuite contre le site web satirique du Journal de Montréal. Dans les mois précédents la décision du Tribunal dans l'affaire Ward-Gabriel, plusieurs autres controverses ont défrayé les manchettes dans un débat tournant autour du manque de diversité sur la scène artistique québécoise, notamment quant à l'utilisation du « blackface »³. Sur les tribunes publiques, de nombreuses personnalités, notamment Denise Filiatrault, Louis Morissette, Mario Jean et même Normand Brathwaite, ont avancé la thèse alarmiste voulant qu'il ne soit plus possible de s'exprimer librement sur scène à

cause de «moustiques qui piquent, picossent et bourdonnent jusqu'à te rendre fou au milieu de la nuit⁴». Le second cas est plus récent. Dans le cadre de l'émission web *Corde sensible* produite et diffusée par ICI Radio-Canada, une «expérience» insolite a été menée au sein de l'Université du Québec à Montréal (UQAM)⁵. Sommairement, à partir d'une série de deux affiches «caricaturales», l'une bleue et l'autre rouge, placée sur le campus uqamien, l'équipe de *Corde sensible*, épaulée par la professeure Anik Meunier, voulait explorer une question : la liberté d'expression est-elle en danger dans les universités ? Au début du reportage web, une définition concise de la «liberté d'expression» est offerte par Normand Baillargeon, soit «être en faveur de l'expression d'idées avec lesquelles on est en désaccord et même d'idées qui nous répugnent, d'idées qu'on déteste». Alors que l'affiche bleue se voulait un pastiche de la rhétorique de «droite ou nationaliste identitaire», la rouge était plutôt d'affiliation anarchiste en critiquant l'embourgeoisement de certains quartiers populaires. Rapidement, l'affiche bleue a été dénoncée pour son côté islamophobe, xénophobe et raciste par des associations étudiantes, notamment Solidarité pour les droits humains des Palestiniennes et Palestiniens⁶. L'affiche rouge, elle, serait passée inaperçue. Conclusion ? Les associations étudiantes savent la liberté d'expression en ne permettant pas la diffusion de propos auxquels elles s'opposent.

Qu'en est-il réellement ?

Autant dire que nous avons là un débat qui part d'une fausse prémisse, soit que la liberté d'expression est une réalité sociopolitique et historique qui est fixe, finie et qui n'est pas influencée par les rapports de force entre les groupes sociaux. Ce qui est totalement faux dans les deux cas que nous venons de voir.

L'humour et le pouvoir

Dans le premier cas que nous venons d'aborder, un examen minutieux de la composition des humoristes les plus en vogue en ce moment montrerait probablement une grande homogénéité de classe, de genre et de «race». Par exemple, la récente entrée et la popularité grandissante des femmes au sein du «boys' club» que sont les galas *Juste pour rire* illustre bien que, pendant très longtemps, les préoccupations et les réalités des femmes avaient rarement leur place, à moins d'être utilisées par et pour les hommes, mais jamais comprises et défendues comme le font avec grâce et génie les Mariana Mazza de ce monde.

De même, le fait que Normand Brathwaite ne soit plus le «Noir» de la télévision québécoise, qu'il n'y ait plus seulement un Rachid Badouri, mais aussi un Sugar Sammy, un Adib Alkhalidey ou un Fares Mekideche, tout ceci annonce une ère où nous, jeunes et moins jeunes personnes dites «de la diversité» (obscure contrée dont nous sommes a priori toutes et tous originaires), ne serons plus des éléments passifs dans les récits humoristiques, mais où nous prendrons une part plus active dans l'élaboration d'un humour plus fin, plus mature, plus intelligent et franchement plus drôle pour toutes et tous.

L'affaire Ward-Gabriel montre à ce propos que l'humour a servi et continue malheureusement de servir la majorité dominante afin de brimer les droits et la dignité des personnes les plus marginalisées de notre société⁷.

L'enregistrement d'une conversation privée de Donald Trump divulguée l'automne dernier par les médias américains et qui devait anéantir ses chances d'être élu montre à ce sujet la banalité que l'on accorde à l'humour, qu'il soit sur scène ou dans «les vestiaires», comme s'il n'avait aucun pouvoir structurant et symbolique sur les individus et les sociétés. N'en déplaise à Mike Ward et à celles et ceux qui appellent à sa «libération»

(Free Mike Ward), comme s'il était injustement emprisonné dans un goulag sibérien ou une prison du régime el-Assad, nous n'assistons pas à une dégradation de la liberté d'expression, mais plutôt à un refus des dominé.e.s de continuer une de fois de plus à subir, en silence, la dégradation de leurs droits et de leur dignité.

Au fond, le lieu commun voulant qu'il soit possible de rire de tout et de tout le monde fait abstraction du fait que ce n'est pas le cas. Il existe une frontière entre l'acceptable et l'inacceptable, entre ce qui est considéré comme un sujet de l'humour et ce qui ne l'est pas. Et c'est exactement cette frontière qui pose problème, parce qu'elle n'existe pas en soi, elle est construite collectivement et à travers le temps. Ainsi, l'humour est non seulement politique⁸, mais il est au cœur des luttes que se livrent différentes factions de la société sur ce qui est acceptable et ce qui ne l'est pas. Malheureusement, ces groupes ne disposent pas tous des mêmes ressources symboliques et matérielles : certains déterminent donc davantage ce qui est risible et ce qui ne l'est pas⁹.

Qu'entendons-nous exactement par cette affirmation ? C'est qu'à notre avis, l'humour assure le maintien et la perpétuation de certaines représentations sociales (par exemple, le « Noir », l'« Arabe », la « Femme », le « Pauvre », l'« Invalide », etc.). Derrière la façade du « c'est juste une blague », l'humour permet de délégitimer politiquement, de contrôler et de réduire toute contestation des groupes dominés. Ainsi, rarement sommes-nous exposés à l'humour des dominés — lorsque nous le sommes, il est soigneusement édulcoré au point où il perd tout pouvoir politique et ne menace donc pas l'ordre établi.

Nous n'avons pas à chercher bien loin afin de le constater. Dans l'affaire Ward-Gabriel, nous avons vu un homme (blanc) user de ses privilèges¹⁰ et de sa notoriété pour ridiculiser un enfant en situation de handicap. Pas une seule fois, mais bien à 230 reprises¹¹.

Dire que Mike Ward est à lui seul responsable de cette situation serait exagéré et faux. Les médias ont aussi eu un rôle à jouer dans cette controverse : d'une part, ils ont accru l'audience ordinairement fidèle à Mike Ward et, d'autre part, ils ont transformé la personnalité/le personnage médiatique de Mike Ward, qui est passé de « rebelle » à « champion de la démocratie » ou « victime de la censure ». Les personnes qui assistaient à ses spectacles ont également une responsabilité en cela qu'elles sont complices du harcèlement public d'un individu. Il faut aussi noter que, même si le personnage Ward est un « rebelle » aux yeux de son public et de ses supporters, il est surtout le « rebelle » de la majorité dominante : il respecte les limites imposées par celle-ci et sert ses intérêts.

La victoire de Jérémy Gabriel, comme la réponse des « Moustiques » à Louis Morissette, c'est cet Autre qui dit : « Non, c'est assez maintenant », qui rappelle son humanité, qui montre qu'une société est soit raciste, sexiste, classiste, validiste, homophobe, transphobe, islamophobe, bref, oppressive, ou elle ne l'est pas. En cela, la liberté d'expression gagne plus qu'elle ne perd.

La liberté de qui et de quoi

Avec le reportage de Corde sensible, nous voyons que les universités ont toujours abrité et protégé une classe privilégiée d'individus. Outre sa méthodologie de comptoir, cette expérience se base sur une définition qui prétend être universelle et sans faille.

D'abord, à la défense de Normand Baillargeon, celui-ci ne définit pas la liberté d'expression, mais bien ce que ça signifie qu'« être en faveur de la liberté d'expression ». Cette nuance est importante, mais elle n'est pour ainsi

dire que la paille qui allume le feu, puisque sa conclusion est que, si nous ne sommes pas aptes à laisser une personne exprimer des idées, des opinions ou des analyses avec lesquelles nous ne sommes pas d'accord, alors nous sommes «en défaveur de la liberté d'expression», nous sommes liberticides, nous sommes des Staline en devenir. Cette approche est à la fois surprenante et contradictoire.

D'une part, parce qu'elle considère que toute personne peut s'exprimer librement sur tous les sujets. Or, à ce jour, cette réalité ne s'est jamais entièrement confirmée dans aucune société. Certaines personnes feront la remarque qu'il existe une différence entre différents systèmes politiques en prenant l'exemple d'une démocratie et d'une autocratie. Cependant, si tel est le cas, la différence n'est pas tant dans l'existence ou le degré de la liberté d'expression, mais surtout dans le fait que l'une y prétend, alors que l'autre non¹².

D'autre part, la définition de Normand Baillargeon tombe dans le piège qu'elle affirme vouloir éviter : celles et ceux qui ne sont pas d'accord sont perçus comme des indésirables dans les démocraties saines, des casse-pieds, des Staline en devenir avec qui il ne sert à rien de raisonner. Le reportage nous amène à conclure que s'opposer à des pratiques et à des discours oppressifs équivaudrait à s'opposer à la liberté d'expression, et donc que la seule façon d'être en faveur de la liberté d'expression, c'est d'adopter cette définition.

Ensuite, la définition de Baillargeon présente un troisième objet d'étonnement et d'interrogation : le désaccord devient la condition sine qua non de la liberté d'expression. Est-ce réellement le cas ?

À priori, dans une société dite démocratique, nous sommes exposés à une multitude d'opinions, d'idées et de discours, mais leurs effets sur nous sont variables. Ainsi, lorsqu'on est d'un groupe social dominé, il existe un phénomène d'intériorisation de la culture dominante qui résulte dans l'infériorisation des dominé.e.s et qui se manifeste de différentes façons¹³ — le colonisé, par exemple, apprend à «rester à sa place» après un long processus visant à lui apprendre où est exactement sa place. Ce processus psychosocial permet d'expliquer pourquoi, dans un débat en présence des dominant.e.s, les dominé.e.s exprimeront rarement leur point de vue puisque, pour paraphraser Fanon, la «vérité» du monde se trouve chez le groupe dominant. En fin de compte, le désaccord, s'il y a, n'existe en réalité qu'entre les dominant.e.s. Ce sont ces rapports de pouvoir qui échappent aux analystes opposés aux revendications des groupes dominés.

Lorsqu'un groupe de personnes s'organise politiquement et revendique ses droits, cela entraîne une reconfiguration de la société et des rapports qui la traversent. Il va sans dire que dans ce processus, un contre-courant se forme (le backlash) afin de préserver l'ordre supposé jusque-là comme «naturel». Au Québec, le progrès des femmes se confronte aujourd'hui à un mouvement masculiniste de plus en plus virulent¹⁴. De même, les militant.e.s antiracistes sont attaqué.e.s par les «anti-antiracistes»¹⁵, sous le couvert d'un nationalisme dit identitaire, que sont les Bock-Côté, Martineau et autres agitateurs médiatiques de cette mouvance. Ces groupes présentent à leur audience respective un discours dans lequel le groupe concerné (les hommes dans le cas des masculinistes et les «Québécois de souche» dans celui des anti-antiracistes/nationalistes identitaires) est présenté comme victime du «progrès» fait par les minorités (les personnes racisées, les femmes, les personnes immigrant.e.s, les personnes en situation de handicap, etc.). Cette rhétorique va jusqu'à introduire dans le langage courant certains concepts («racisme inversé», «sexisme inversé», etc.) qui font fi des rapports d'exploitation, d'exclusion et d'oppression historiques entre les groupes sociaux. C'est d'ailleurs ce néolangage qu'utilisent les adeptes de la «droite alternative» (alt-right) américaine, à laquelle est associé Milo Yiannopoulos, aujourd'hui star déchue de Breitbart News¹⁶.

Lorsque des personnes s'opposent à la propagation de tels discours, elles ne sont pas contre la liberté d'expression, mais plutôt pour une société inclusive et juste. L'annulation de la conférence de Milo Yiannopoulos à Berkeley s'est opérée dans un contexte politique dont il faut tenir compte, soit le début de la présidence d'un homme ouvertement misogyne, raciste, xénophobe, islamophobe, transphobe, bref, qui voue une haine à tout ce qui s'approche de près ou de loin à la notion de « progrès social ». De même, la réaction des associations étudiantes à l'UQAM s'inscrit dans une société où le sentiment islamophobe est de plus en plus patent, notamment après l'attentat terroriste à la Grande Mosquée de Québec. La liberté d'expression ne doit pas être le frein, mais plutôt le moteur de l'essor du meilleur en nous, soit un Québec inclusif, le Québec de toutes et tous, sans égard à leur origine, à leur sexe, à leur genre, à leur orientation sexuelle, etc. Alors seulement, nous pourrions dire que toutes et tous sont libres de s'exprimer et d'être entendu.e.s.

Rémy Paulin Twahirwa étudie, vit et crée sur l'île connu sous le nom Tiotia:ke (Montréal) dans la langue de la Kanien'kehá:ka. Il travaille actuellement sur son premier recueil de « fragments poétiques » (Soleil noir). Pour lire ses textes, consulter son blogue (les heures bleues) au remypaulintwahirwa.com.

¹ Jérémy Gabriel est atteint du syndrome de Treacher Collins.

² <http://www.cdpdj.qc.ca/fr/medias/Pages/Communique.aspx?showItem=727>

³ Le blackface est une tradition où un acteur à la peau blanche se maquille le visage en noir. Le choix de la couleur noire n'est pas anodin : il visait à tirer avantage des stéréotypes et préjugés à l'endroit des personnes d'origine ou d'ascendance africaines, à commencer par les esclaves. Le blackface a été popularisé par les spectacles ministrels au cours du XVIII^e siècle. Pour en savoir plus : <http://black-face.com>

⁴ Dans la foulée de la polémique autour du blackface, Louis Morissette avait utilisé le terme « moustiques » pour qualifier les groupes d'individus qui demandent une plus grande diversité dans le milieu artistique québécois : <http://www.lapresse.ca/arts/nouvelles/201602/03/01-4946698-les-moustiques-repliquent-a-louis-morissette.php>

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=a31632Rb96g>

⁶ L'association a répondu au reportage du 12 février de Corde sensible par voie de communiqué.

Voir : <https://www.facebook.com/SDHPPUQAM>

⁷ <https://dissident.es/qui-brime-la-liberte-dexpression-dans-les-universites>

⁸ C'est-à-dire que son contenu peut servir à des fins politiques ou pour parler du politique. À ce propos, voir par exemple les émissions satiriques telles que The Daily Show ou The Colbert Report, ou, au Québec, Infoman.

⁹ Lockyer, S. et Pickering, M. (dir.) (2005). *Beyond a Joke : The Limits of Humour*. Londres : Palgrave Macmillan.

¹⁰ Alors que son origine remonte aux années 1930, le terme « privilège » a été popularisé dans les milieux universitaires et militants par un essai de Peggy McIntosh en 1988. Bien qu'il soit sujet à controverse, il vise principalement à mettre en lumière les interactions hiérarchiques de pouvoir, de domination et d'exclusion qui affectent les groupes sociaux et les individus dans différentes sphères de la vie sociale. Ainsi, une personne peut être avantagée (par son sexe, son genre, sa « race », sa classe, sa condition physique ou psychologique, etc.) dans une sphère, mais désavantagée dans une autre

¹¹ Cette remarque vise surtout à expliciter le pouvoir dommageable dont il est question et non pas à affirmer qu'il y a un nombre requis de fois avant qu'un acte soit considéré comme dommageable.

¹² Voir, Gingras, A.-M. (2009). *Médias et démocratie : Le grand malentendu*. Québec : Les Presses de l'Université du Québec; Chomsky, N. et Herman, E. (2008). *La fabrication du consentement : De la propagande médiatique en démocratie*. Marseille : Agone.

¹³ Fanon, F. (1952). *Peau noire, masques blancs*. hv

¹⁴ Blais, M. & Dupuis-Déri, F. (2015). *Le mouvement masculiniste au Québec. L'antiféminisme démasqué*. Montréal : Les éditions remue-ménage.

¹⁵ Bonnett considère que l'anti-antiracisme est une critique (autant de la droite que de la gauche) de l'antiracisme en tant qu'idéologie. Voir Bonnett, A. (2005). *Anti-racism*. Routledge.

¹⁶ Le 1^{er} février 2017, des étudiantes et étudiants de l'Université de Californie à Berkeley ont fait annuler une conférence de Milo Yiannopoulos. Ce dernier est très connu pour ses propos ultraconservateurs, racistes et xénophobes. Il a appuyé Donald Trump durant sa campagne présidentielle. Milo Yiannopoulos a été rédacteur en chef de Brietbart News, média d'information en ligne de l'extrême droite conservatrice américaine

J'appelle Internet!



COLORIAGE

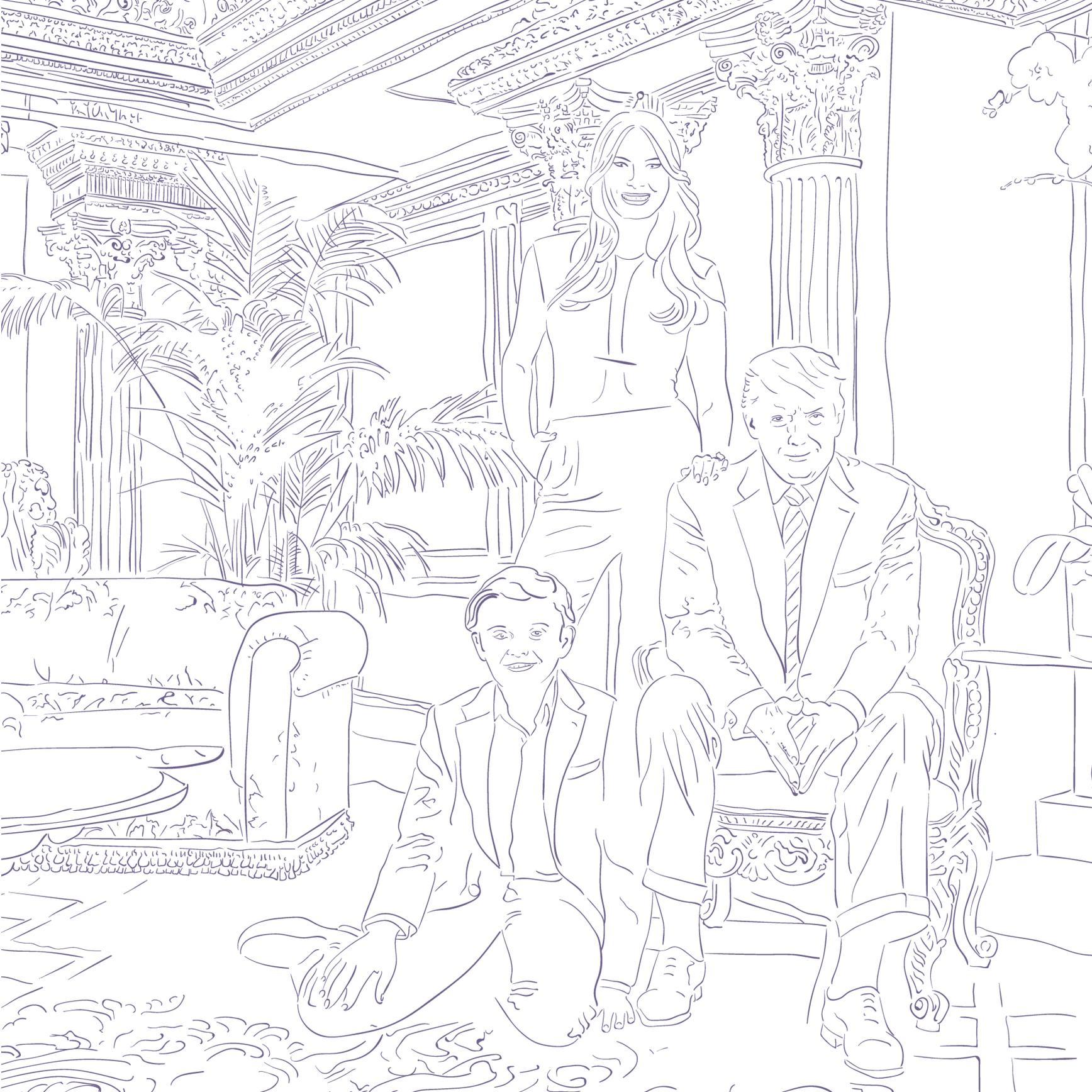
COLORIAGE

COLORIAGE

COLORIAGE

COLORIAGE

Transhumanist coloring book — Hugo Dinër











Laurence Perron

Mise en savoir de l'humour et mise en humour du savoir : théorie et fiction chez Eco et Calvino

¹ Déjà, des œuvres comme *Le pendule de Foucault* ou *Le nom de la rose* sont des textes de fiction très cérébraux qui ont été semés le long d'un parcours d'écriture essentiellement composé de théorie littéraire. Si on ne peut nier que les fictions d'Umberto Eco relèvent d'une conception particulière de la littérature qu'explicitent tout à fait les ouvrages théoriques, il n'en reste pas moins que celles-ci dépassent la fonction de simple cas de figure et échappent à un effort d'exemplification de la méthode prescrite dans une praxis qui serait alors didactique. Calvino, revendiquant explicitement son rapport à la littérature scientifique, mais ne se restreignant jamais aux exigences spécifiques qui la gouvernent, voit dans le vaste champ des sciences un terrain d'exploration pour de nouveaux possibles.

Umberto Eco et Italo Calvino partagent, en plus de leur nationalité italienne, un rapport particulier à la théorie, et plus particulièrement aux théories scientifiques¹. De cette volonté de prendre en compte le discours scientifique, mais seulement en tant que lieu possible où est susceptible de s'immiscer la fiction, naissent des recueils comme *Temps zéro* (Calvino, 1997) ou *Cosmicomics* (Calvino, 2002), où la fabulation se donne la science pour point de départ à sa course vers le sens. C'est à ce dernier groupe de textes, mais aussi à celui intitulé *Fragments de la Cacopédie*, une série de fausses entrées encyclopédiques contenues dans *Comment voyager avec un saumon* (2000) d'Umberto Eco, que sera consacrée cette analyse. Il sera question d'établir selon quelles modalités il y a, dans ces textes littéraires, un espace qui est aménagé pour provoquer la rencontre entre théorie et humour, et comment cet espace artificiel permet de dégager un savoir qui ne relève ni de l'un ni de l'autre. Chez ces deux auteurs, nous assistons à deux types distincts de confrontation entre théorie et fiction qui ont ceci de commun qu'elles permettent l'émergence d'un sens, mais aussi et surtout d'un savoir sur la nature même du sens et de son apparition. En présentant le texte de Calvino, nous traiterons des questions que pose l'usage de sources scientifiques, de l'irruption du comique et du je dans le discours tech-

nique, ou encore de la fonction que remplit une temporalité protéiforme. Chez Eco, même si les procédés de mise en fiction participent d'un effort similaire à celui qui traverse les Cosmicomics, il n'en reste pas moins que leur nature est différente. L'usage de la liste, le détournement de la forme encyclopédique, l'usage de la parodie et d'un jargon spécialisé seront les aspects principaux par lesquels nous comptons entrer dans les Fragments de la Cacopédie. Chez l'un comme chez l'autre, ces procédés soutiennent l'écriture parodique en tant qu'elle incarne un outil critique. Ayant établi comment l'humour fait irruption dans le discours scientifique pour créer un produit qui relève de la fiction, nous tenterons de déterminer pourquoi et à quelles fins ces détournements ont lieu et pourquoi ils sont indispensables à la production d'un savoir qui ne trouve nulle part ailleurs un lieu d'éclosion aussi privilégié.

La théorie s'élabore dans le rapport qui la lie au réel qu'elle observe et commente. Elle est soumise à l'impératif de l'expérience, c'est-à-dire qu'elle doit naître de manifestations observables et que sa formulation doit rendre possible et répétable l'observation de ces manifestations. Comme le souligne Jean-François Chassay dans *Imaginer la science* (2003), « il existe évidemment une opposition entre connaissance scientifique et fiction. La première étudie, constate, cherche à se modeler sur le monde et en ce sens vise l'objectivité ; alors que la seconde invente, déguise ou ment, modèle le monde, et par conséquent se place du côté de la subjectivité. » (2003 : 16) La théorie est une forme d'énonciation dépendante d'une vérité qui est factuelle et éminemment fondée sur la structure du réel qu'elle décrit. Ainsi Calvino et Eco emménagent, en intégrant le discours scientifique dans un espace explicitement réservé à la fiction, un lieu où la cohabitation entre humour et théorie devient possible. Dans les Fragments de la Cacopédie comme dans les Cosmicomics, le discours théorique est calqué, voire même carrément cité, mais le contenu obéit à des exigences autres. De cette distorsion qui s'opère va naître la richesse des textes littéraires à l'étude. Voici la définition du texte cacopédique que propose Eco :

La Cacopédie (dont l'évidente étymologie oppose une éducation perverse et difforme à une éducation circulaire et harmonieuse) devait se présenter comme une somme négative du savoir, ou une somme du savoir négatif —

² Certains critères spécifiques sont aussi établis en ce qui concerne l'écriture de chacune des entrées cacopédiques : « Toute entrée de la Cacopédie exigeait les critères suivants : a) partir d'un titre représentant l'inversion si possible symétrique d'une entrée d'encyclopédie normale; b) sur la base de paralogismes, déduire d'une prémisse exacte des conclusions erronées, ou sur la base de syllogisme, déduire d'une prémisse erronée des conclusions irréfutables; c) à la fin, les entrées devront constituer un système, ou mieux, un antisystème. » (Eco, 2002 : page)

³ Eco souligne d'ailleurs la racine étymologique de son néologisme : la Cacopédie n'est baptisée telle que parce qu'elle se calque sur un modèle, ou plutôt sur un anti-modèle, que serait l'encyclopédie. Or, parler d'encyclopédie dans le cadre d'une fiction n'est pas anodin de la part de l'auteur de *Lector in fabula*. Cette théorie, qui fait du lecteur un interprétant actif et considère le texte comme une machine paresseuse que doit activer la lecture, présuppose surtout que la lecture du texte est toujours opérée de manière référentielle. En effet, nous lisons un texte en procédant par inférences, des inférences qui sont quant à elles des propositions organisées à partir du champ actuel de nos acquis.

⁴ « un édifice de forme hexagonale qui renferme en lui-même cinq autres édifices de forme hexagonale, de sorte que, entre les parois des différents édifices, se forment comme unique interstice habitable cinq couloirs au parcours hexagonal, plus une pièce fermée de forme hexagonale. L'anopticon réalise le principe du "pouvoir être vu de tous sans voir personne". Le sujet de l'anopticon est un «geôlier» qui est placé dans la pièce centrale [...]. Le geôlier reste dans l'ignorance de ce qui se passe dans les cinq couloirs hexagonaux où vivent librement les détenus. »

nous n'avons jamais su dire laquelle de ces deux formules soulignerait le mieux les visées déstabilisantes d'une telle entreprise. Sa tâche cognitive se proposait d'être un inventaire exhaustif de l'anti-savoir². (2002 : 225)

Eco donne pour anti-savoir un texte qui, dit-il, doit être investi d'une tâche cognitive. Il y a donc un rapport qui s'instaure entre les entrées de la Cacopédie et l'acquisition de connaissances, même si les entrées sont écrites dans un esprit de contradiction qui les oppose à la fonction didactique d'une encyclopédie classique. Le savoir contenu dans les entrées cacopédiques ne participe donc pas d'un effort de synthèse des connaissances, mais au contraire, comme le suggère la racine du terme cacophonie (*kakophonia*, du grec *kakos*, qui signifie dissonance), favorise un effet de dérèglement, de rencontre désordonnée. En fait, les entrées cacopédiques tournent en dérision leur modèle encyclopédique et servent entre autres à pointer ce qui, dans les formes classiques du savoir, fait défaut, déraile. L'exigence b) le montre : ou bien l'entrée cacopédique doit emprunter la forme du discours théorique pour scruter une hypothèse farfelue³, ou bien l'un tire, d'une hypothèse théorique, un discours de forme farfelue. La Cacopédie joue, dans un registre exacerbé, sur la référentialité du texte : les entrées cacopédiques ne sont telles que parce qu'elles ne sont pas encyclopédiques, et leur lisibilité n'est possible que dans l'optique où elles sont lues en opposition à leur référent initial. C'est le cas de l'entrée sur l'anopticon (Eco, 2000 : 239)⁴, un concept pleinement compréhensible — et surtout, réellement amusant — que s'il est compris et lu dans son rapport au panopticon (Bentham, 1759), auquel il réfère tout entier à partir du moment où son existence n'a comme unique fonction que de le contester par la parodie. Car enfin le texte parodique n'est possible qu'à la condition qu'il y ait à l'origine un texte parodié. Le procédé agit par détournement, fait dévier le sens désormais distordu par la pratique humoristique. Il s'inscrit dans une référentialité qui produit l'effet comique désiré, justement parce que le référent attendu ne survient pas et qu'un autre lui est substitué.

Eco cherche lui-même à pointer le comique qui peut jaillir de l'aspect relatif, arbitraire et singulier de toute pratique référentielle dans le fragment intitulé *Le théorème des huit cents couleurs*, où se discute la possibilité de créer une carte de l'Europe en utilisant seulement huit cents couleurs, et ce, sans que deux états adjacents ne possèdent la même. Or, dit Eco,

⁵ Le texte serait fondé sur l'emprunt d'une forme énonciative théorique qui se précuperaît de questions qui échappent complètement à sa logique étant donné qu'au lieu de fonder son propos sur des phénomènes observables, elle met en lumière l'inobservabilité objective d'un phénomène. Le choix d'un type d'énonciation humoristique — ici, d'apparence scientifique — permet l'incarnation d'un second discours sous-jacent qui critique (au sens où il éclaire la faille sur laquelle son existence même repose) le premier dont il épouse pourtant les traits.

⁶ Chacun des départements (Département d'oximorique, Département d'adynata [ou impossibilia], Département de byzantinologie et Département de tétrapilectomie) sont présentés successivement suivis de leurs nombreux profils respectifs. Les terminologies que choisit Eco pour baptiser ses disciplines fictives sont volontairement hermétiques en raison d'une sur-scientifisation des signifiants.

Après avoir tenté une solution rationnelle rigoureusement naturaliste, fondée sur les distinctions chromatiques du type jaune citron, jaune tigre, jaune canari [...], force fut d'admettre l'échec de l'expérience, en raison d'une découverte fondamentale : les citrons varient d'intensité chromatique jusqu'à changer carrément de couleur en raison d'une infinité de facteurs souvent impondérables – climat, latitude [...]. Il en va de même pour les canaris [...]. En outre, vu que certains citrons siciliens présentent un camaïeu chromatique strictement identique à celui des canaris portugais, on a la preuve que la méthode chromatico-naturaliste pour la nomenclature des couleurs ne présente aucune garantie scientifique. (Eco, 2000 : 254)

En faisant surgir le comique, Eco fait déborder la question de son cadre théorique pour la confronter aux citrons et aux canaris du réel. Il refuse de penser le citron (l'essence synthétique de la chose) pour parler des citrons (l'addition de chaque manifestation singulière). Le comique vient alors ouvrir une brèche par laquelle le réel s'infiltrer dans le discours théorique qui, pour fonctionner, doit s'organiser autour d'un citron hypothétique. De faire dériver le jargon théorique permet donc un commentaire sur les modalités de la perception du réel et, surtout, des signes, par le biais de l'humour, qui possède alors une fonction subversive⁵. Courte et de forme assez particulière, l'entrée Projet pour une université d'insignifiance comparée de la Cacopédie se présente comme un simple programme organisé sous forme de liste qui informe son lecteur des différentes disciplines offertes dans une université⁶. Pour l'hydrogrammatologie, la luthomiction, la pyropie, la scatotechnie perlocutoire, l'orchopercussion, la sodomominésie, et finalement l'hellénépiphanisation, on donne les définitions suivantes :

technique de l'écriture sur des surfaces hydriques, art de pisser dans un violon, technique de mettre le feu aux fesses d'autrui, analyse de formules comme « va te faire foutre », art de s'en battre les couilles, rythmique de la pénétration a posteriori, art d'aller se faire voir chez les Grecs. Par tétrapilectomie, on entend évidemment la science permettant de couper les cheveux en quatre. (Eco, 2000 : 258)

Eco emploie un jargon latinisant qui rend obscur le sens véritable des terminologies qu'il crée. Les signifiants traduisent, dans un langage à déchiffrer, des contenus de sens humoristiques plutôt que les signifiés

savants auxquels ils laissent d'abord penser. L'organisation du texte sous forme de liste procède de la même ambiguïté : une liste convoque l'infini (au sens absolu) en même temps qu'elle revendique son statut in-fini (au sens lacunaire). Si elle est un outil qui veut pallier au désordre du réel en l'organisant « [d]ans la mesure où [elle] caractérise une série, fût-elle difforme, d'objets appartenant au même contexte ou étudiées du même point de vue, [elle] confère un ordre, et donc une esquisse de forme, à un ensemble sans cela désordonné » (Eco, 2008 : 131), la liste est aussi un moyen de traduire ce désordre en tant que son existence même le pointe en voulant y pallier. Elle circonscrit le réel et révèle à la fois l'impossibilité de le circonscrire (une tentative de dire le monde par fédération de ses éléments disparates trahissant justement une absence d'unité préalable et dénonçant la liste comme réflexe défensif contre l'absence de sens). Dans toute son arbitrarité, elle se révèle un précieux outil de création, une incitation « [...] à accumuler des propriétés pour faire jaillir des rapports nouveaux entre choses éloignées, et en tout cas pour mettre en doute ceux que dicte le sens commun. » (Eco, 2008 : 327) Arborescente, elle installe chacun de ses éléments sur un plan indifférencié, omet de les hiérarchiser sur un axe vertical et démocratise les savoirs. Outil d'organisation du savoir, la liste est aussi révélatrice, dans sa structure même, d'une conception du savoir qu'elle irait jusqu'à sous-tendre. Les fragments d'Eco, comiques mais aussi subversifs, donnent donc à lire un texte qui utilise une forme théorique où s'imisce le contenu humoristique. Chez Calvino, le projet est certes différent puisque le contenu théorique serait, dans les *Cosmicomics*, récupéré sous forme humoristique. Le rapport de Calvino à la théorie est lui aussi porteur de savoirs qui concernent l'acte d'énonciation. La préface nous présente l'ouvrage en ces termes :

«Cosmicomics» est le terme que l'auteur a forgé pour définir ces récits. «En combinant en un seul mot les deux adjectifs cosmique et comique, dit Calvino, j'ai essayé de rassembler différentes choses auxquelles je tiens. Dans l'élément cosmique, pour moi, il n'y a pas tant le rappel de l'actualité «spatiale» que la tentative de me remettre en rapport avec quelque chose de bien plus ancien. Chez l'homme primitif et chez les classiques, le sens cosmique était l'attitude la plus naturelle; nous, au contraire, pour affronter les choses trop grandes et sublimes nous avons besoin d'un écran, d'un filtre, et c'est là la fonction du comique [...]. (Calvino, 2002 : 9-10)

⁷Kerstin Pilz avance d'ailleurs à cet égard que l'objectif de Calvino serait d'humaniser le cosmos à l'extrême afin de rendre familier et accessible ce qui ne l'est pas et ce qui ne pourra sans doute jamais l'être : « he presents the cosmos in the colorful language of everyday expressions, making it the backdrop of domestic scenes and populating it with the most ordinary images. And by doing so Calvino makes accessible what constitutes the ultimate foreign space. » (Pilz, Kerstin. *Mapping complexity. Literature and science in the works of Italo Calvino*. Leicester: Troubadour publishing, 2005 : 30.) L'effet de contraste répété possède donc une fonction cognitive qui accompagne l'effet comique indiqué lui aussi par le titre.

Ce passage précède une dizaine de courts textes débutant tous par la présentation d'une théorie scientifique suivie d'une prise en charge de la narration d'une série d'événements farfelus par le personnage de Qfwfq. À cette étrange introduction, qui, bien qu'elle soit autographe, s'écrit à la troisième personne, succède un récit où le je narratif est une présence textuelle extrêmement marquée. Ce choix de focalisation interne ne va pas de soi, puisqu'il est inhabituel de gloser sur des questions comme celles de l'expansion de l'univers sur un mode intime. C'est cependant le projet de Calvino : tirer de principes théoriques arides à première vue un récit narratif qui se consacre à l'expérience individuelle, et ce, à des moments qui précèdent l'apparition même de tout ce qui pourrait ressembler à un individu (période antérieure au big bang, moment auquel se produit la formation solide des planètes, etc.). De faire émerger un je dans des récits qui racontent des événements qui précèdent l'avènement même du je est un procédé qui convoque une subjectivité absolument intempestive dans un lieu du savoir généralement réservé à l'observation dite objective. Le contexte d'énonciation se prête donc aux variations humoristiques que propose Calvino. Son écriture effectue un parcours à rebours, une réinscription ou un réinvestissement des discours théoriques dont elle s'empare pour les anthropomorphiser. Cet effort participe de l'aspect cosmique des textes qui, précise-t-il, renvoie surtout à la fondation d'une cosmogonie, soit l'explication des phénomènes naturels par un récit narratif, où ces phénomènes sont ramenés, par analogies, aux interactions relationnelles connues qui se calquent alors sur l'inconnu⁷. Les modalités du comique permettent une latitude plus grande en ce qui concerne l'appropriation d'un discours étant donné que la production des effets de sens du texte est motivée par un objectif principal qu'est le surgissement du rire. Les stratégies textuelles sont donc mises en œuvre afin de permettre ce surgissement, et cette préoccupation prévaut sur celles qui occupent normalement le discours théorique. L'usage du comique permet alors une distanciation du texte par rapport à son objet d'étude, et l'humour, en décentrant la question originelle du texte source, remet en question ses fondements et redirige ses visées premières.

⁸ Soulignons que la plupart des nouvelles contenues dans *Cosmicomics* font état d'un rapport subversif au temps. Dans *Les années lumières*, par exemple, Qfwfq aperçoit avec son télescope une pancarte qui dit «Je t'ai vu» qui réfère à un événement s'étant produit il y a deux cents millions d'années lumières. Ici, il y a un référent commun et pourtant cet événement se déroule dans le passé de l'un qui est le présent de l'autre, alors que le futur du second est le présent du premier (!). Dans *L'oncle aquatique*, le passé, gênant, est réprimé au profit d'une idée de progrès, qui cherche à éluder l'existence des phases antérieures de son existence. Pourtant, la résurgence de ce passé est impossible à freiner et triomphe finalement. Combien parions-nous? met en scène deux personnages qui, avant même l'apparition des astres, établissent des paris sur l'invasion de la Mésopotamie par les Assyriens et se demandent si «Le 8 février 1926, à Santhià, province de Vercelli, d'accord? Via Garibaldi, au numéro 18, tu me suis? La demoiselle Giuseppina Pensotti, vingt-deux ans, sort de chez elle à cinq heures quarante-cinq de l'après-midi; elle prend à droite ou à gauche?» (Calvino, 2002 : 129) L'organisation temporelle des événements se constitue en dehors de toute linéarité. En un sens, cette manière de concevoir le temps est beaucoup plus juste que celle que propose généralement un modèle historique classique étant donné que la façon dont nous pensons n'est pas, elle non plus, linéaire et fonctionne par rebonds, résonances, similitudes et recoupements. Une telle représentation du temps est donc plus fidèle au mode de cognition qui nous aide à saisir la durée qu'un écoulement unidirectionnel de l'histoire du monde.

Ce retour humoristique au mythe s'exprime assez bien dans *Tout en un point*, où la période qui précède l'expansion de l'univers nous est racontée par un Qfwfq qui est contraint de vivre à l'étroit, dans le seul point existant de l'univers, avec toute la matière qui le composera par la suite. Dans ce point unique se trouve

tout le matériel qui devait servir par la suite à former l'univers, démonté et concentré de telle manière qu'on ne pouvait réussir à reconnaître ce qui, par la suite, devait faire partie de l'astronomie (comme la nébuleuse d'Andromaque) de ce qui était destiné à la géographie (par exemple les Vosges) ou à la chimie (comme certains isotopes de béryl). En plus de ça, on se cognait toujours dans les meubles de la famille Z'zu [...]. Ils faisaient comme s'ils avaient été seuls au monde : ils prétendaient même mettre des cordes à travers le point pour étendre leur lessive. (Calvino, 2002 : 71)

Le contraste permet un côtoiement généralement impossible, celui de l'impalpable atomique et de la trivialité quotidienne. Le nom des personnages est lui-même porteur de cette contradiction : c'est le cas de Qfwfq, palindrome imprononçable comme le sont les noms de Mme Vhd' Vhd ou de Kgwgk, mais aussi G'd(w)n ou le doyen (k)yK, dont les noms ressemblent davantage à des formules mathématiques qu'à des patronymes et qui n'en sont pas moins incarnés pour autant. Le sème scientifique, langage de pure technique que l'on pourrait rapporter au degré zéro de l'écriture (Barthes, 1972), n'échappe pas plus que tout autre discours à une sémantisation subjective puisqu'il y a, derrière chaque discursivité, la trace d'une expérience que l'on cherche à circonscrire.

Ces éléments s'intéressent à un rapport presque oxymorique de science et de comique. La macrostructure du recueil de Calvino participe de ce contraste⁸. À vrai dire, le seul invariable du recueil est la voix narrative de Qfwfq, qui reste la même dans chaque nouvelle — bien que le personnage passe d'atome à escargot en passant par le dinosaure. En dehors de la voix narrative, les récits sont reliés par les extraits théoriques qui les précèdent. Or, ils ne sont pas présentés par ordre chronologique et entrent souvent en contradictions les uns avec les autres. Plusieurs nouvelles sont précédées d'une explication différente sur la formation de la lune qui ne concorde pas avec les versions qui précèdent et qui suivent. La coexist-

ence de ces multiples versions est justement fondée sur une volonté de mettre en relief la relativité des discours de vérité — ce que la science prétend parfois être. Ces versions, qui sont différentes et s'invalident les unes les autres, ne sont à aucun moment classées selon un ordre hiérarchique dans lequel l'une prévaudrait sur les autres. Au contraire, elles ne sont au final que plusieurs manifestations d'un même besoin, celui d'explorer les possibles humoristiques que le théorique laisse de côté lorsqu'il fonde son discours. Calvino ouvre une brèche dans le texte par laquelle le comique peut s'infiltrer puisqu'il vient produire, à partir d'un langage théorique qui se veut souvent monolithique, d'étranges rejets du savoir qui naissent d'une exploration des possibles qu'offre la science lorsqu'on la combine à un imaginaire étranger aux contraintes qui ont modulé son apparition. C'est parce que les textes de Calvino échappent à ces univers particuliers du discours sans toutefois omettre de les récupérer qu'ils arrivent à produire de nouveaux savoirs qui, précisément, sont ceux qui échappent à des disciplines comme l'histoire classique ou la science moderne. Mais si le mode de cognition des textes originaux est détourné, vers quoi pointe-t-il désormais ? À partir de *The Wom* d'Eco et d'*Un signe* dans l'espace de Calvino, nous projetons de démontrer comment les textes de ces auteurs portent en eux un savoir sur le signe et son usage. *The Wom* (*Without output machine*) est un problème traité par Eco dans la *Cacopédie*. Analysant les possibilités de créer une *Wom*, Eco pose d'abord sa définition de machine :

*On définit comme machine toute boîte noire recevant en input une grandeur x et restituant en output une grandeur y [...]. Une boîte noire recevant x en input et restituant x en output n'est pas une machine mais un canal neutre [...]. Se pose maintenant le problème de savoir si l'on peut penser et/ou produire des *Wims* et des *Woms*, c'est-à-dire des *Without input machines* et des *Without output machines*. (Eco, 2000 : 241)*

S'il est assez évident de concevoir l'existence d'une *Wim* (une *Wim* serait par exemple Dieu, soit une machine dont on ne connaît que les outputs, un objet qui peut produire un nombre d'outputs infini, et ce, sans inputs), Eco prétend que l'existence d'une *Wom* est quant à elle impossible à théoriser. En effet, une *Wom* serait une machine qui reçoit un input mais qui, en retour, ne restitue aucun output. L'existence de la *Wom* est dès

⁹ Les conclusions fournies sur la Wom servent à expliciter l'impossibilité de mettre en échec le réflexe interprétatif. La Wom qu'est le sujet ne peut s'empêcher de produire, d'après l'input que serait le monde et sa discursivité, un output qui serait le produit d'une transformation de ce monde dans lequel son output sera inévitablement une nouvelle possibilité d'interprétation, et donc un input en devenir.

¹⁰ Les choses se compliquent cependant lorsque Kgwgk, son ennemi intergalactique, rature ce premier signe et tente d'en faire une copie. À partir de ce moment, Qfwfq va tenter de créer de nouveaux signes qu'il désavouera par la suite et fabriquera même de faux signes dans la seule intention de faire croire à Kgwgk qu'ils sont véritables, réalisant après coup que rien ne distingue ces faux signes de ceux qu'ils imitent

lors qualifiée d'impossible puisqu'elle ne doit pas exister pour exister et « réduire sa possibilité d'output jusqu'à s'autodétruire. » (Eco, 2000 : 243) Ainsi, en adoptant une démarche qui fait écho à celle des sciences de l'observation et en développant son texte selon une logique du paradoxe, Eco arrive à parler de quelque chose qui dépasse très largement la question de la possibilité scientifique⁹. Si le texte d'Eco met en évidence l'impossibilité de ne pas percevoir les éléments du réel comme signifiants, le texte de Calvino, quant à lui, fait de Qfwfq le créateur du premier signe :

Moi, une fois, en passant, je fis un signe en un point de l'espace, tout exprès afin de pouvoir le retrouver deux cents millions d'années plus tard, quand nous serions repassés par là au tour suivant [...]. Donc, la situation était celle-ci : le signe servait à marquer un point, mais dans le même temps il signifiait que là était un signe, ce qui était encore plus important [...] et en même temps il me désignait, je le portais derrière moi, il m'habitait, il me possédait, il s'entremettait entre moi et toutes les choses avec lesquelles je pouvais tenter d'entrer en rapport. (Calvino, 2002 : 54-56)

D'entrée de jeu, Qfwfq est sensible au fait que le signe transforme son rapport au monde¹⁰. Mais à force de faire de l'espace sidéral une surface d'inscription, « il [y] avait [...] seulement une épaisseur générale de signes superposés et agglutinés qui occupaient tout le volume de l'espace [...]. Il était clair qu'indépendamment des signes l'espace n'existait pas, et peut-être même il n'avait jamais existé. » (Calvino, 2002 : 67) Ce passage, qui est introduit à partir d'un calcul sur le temps qu'il faut au soleil pour effectuer une révolution complète de la galaxie, finit par nous donner à lire une immensité davantage scripturale que galactique. Les questions orbitales et l'attente dans laquelle se trouve Qfwfq à l'idée de revoir ce signe qu'il est surpris de retrouver différent du souvenir qu'il en avait gardé, et où tous les autres signes ne deviennent finalement qu'une tentative infructueuse de gloser sur ce signe primordial perdu, décentrent la proposition initiale et ne parlent pas de trajectoire solaire, mais plutôt de la manière dont on s'y prend pour parler de trajectoire solaire, et de bien d'autres choses. Dans cette nouvelle comme dans le fragment cacopédique d'Eco, le discours concerne la construction du sens et son caractère absolument indissociable de l'acte d'interprétation et donc de la question subjective.

Ainsi, le comique serait susceptible de devenir l'outil d'acquisition d'un savoir qui résiste au scientifique et qui réside dans un espace qu'il ne parvient pas à commenter justement parce qu'il n'est pas commentable par les voies de la raison classique. Le savoir porté par la parole humoristique ne permet peut-être pas non plus de dire cet espace particulier du savoir, mais elle arrive à gloser sur son irréprésentabilité ou, pour le dire plus clairement, sur l'impossibilité d'une représentation définitive de celui-ci. L'humour, parce qu'il vient dans les fictions de Calvino et d'Eco faire dévier la parole théorique, arrive à éclairer un nouvel espace du sens. Le défi serait alors semblable à celui qu'affrontent les habitants de l'empire que décrit Eco dans *De l'impossibilité de construire une carte 1 : 1 de l'empire*. Dans l'élaboration de cette carte coextensive au territoire qui serait repliable au centre de l'empire autant que dans la construction d'un savoir, Eco pose comme condition « que l'on accepte la condition fatale faisant qu'il y aura toujours un point central de la carte qui reposera toujours sur la même portion de territoire que celle qu'il représente » (Eco, 2000 : 235) et que, par conséquent, l'existence d'une représentation de la carte repose sur cette tache de Mariotte d'où elle peut se déplier / déployer. C'est sur ce point central, sur lequel pivote la cartographie des savoirs dans sa course épistémologique que, nous semble-t-il, s'attarde la parole humoristique, non seulement pour pointer ce lieu qui n'est pas compris dans le discours qu'il supporte, mais aussi pour rappeler que là que se construit toute réorganisation théorique.

Bibliographie

- Abbrugiati, Perle. « Calvino et les Cosmicomiche. Fuir dans le firmament. », *Cahiers d'études romanes*, no 22, 2010, 297-311
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1972
- Bentham, Jeremy. *Panoptique : mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d'inspection, et nommément des maisons de force*. Paris : Étienne Dumont, 1791
- Calvino, Italo. *Temps zéro*. Paris : Seuil, 1997
- *Cosmicomics. Récits anciens et nouveaux*. Paris : Gallimard, coll. « folio », 2002
- Chassay, Jean-François. *Imaginer la science*. Montréal : Liber, 2003
- *La littérature à l'éprouvette*. Montréal : Boréal, coll. « Liberté Grande », 2011

Eco, Umberto. Lector in fabula. Paris : Le livre de poche, coll. «Biblio essais», 1989.
— Le Pendule de Foucault. Paris : Le livre de poche, 1992
— Les limites de l'interprétation. Paris : Le livre de poche, coll. «Biblio essais», 1994.
— Comment voyager avec un saumon. Paris : Le livre de poche, 2000
— Le Vertige de la liste. Paris : Flammarion, 2008
— Le Nom de la rose. Paris : Le livre de poche, 2012
— L'œuvre ouverte. Paris : Point, coll. «essais», 2015
Manetti, Giovanni. «Inférence et équivalence dans la théorie du signe d'Umberto Eco.» dans Au nom du sens. Autour de l'œuvre d'Umberto Eco. Sous la dir. de Paolo Fabbri et Jean Petitot. Paris : Grasset, 2000
Marin, Louis. «L'utopie de la carte», VB, vol. 5, 1998 : 47
Musara-Schroeder, Ulla. «Mondes possibles et encyclopédie : stratégies narratives dans les romans d'Umberto Eco.» dans Au nom du sens. Autour de l'œuvre d'Umberto Eco. Sous la dir. de Paolo Fabbri et Jean Petitot. Paris : Grasset, 2000
Palsky, Gilles. «Borges, Carrol et la carte au 1/1.» dans dans Cybergeographie : european Journal of Geography. [En ligne] <http://cybergeographie.org/5233> (consulté le 6 décembre 2016)
Pilz, Kerstin. Mapping Complexity. Littérature and Science in the Works of Italo Calvino. Leicester : Troubadour publishing, 2005

Laurence Perron est candidate à la maîtrise en études littéraires. Rédactrice en chef de la revue Ex Situ, elle collabore aussi à l'équipe de Postures. Elle rédige un mémoire qui porte sur les réécritures de la figure de l'écrivain Fernando Pessoa chez José Saramago et Antonio Tabucchi.

Julien Bouthillier

La tragédie de la comédie : quelques réflexions sur les frères Marx

Le rire est le saut du possible dans l'impossible — Georges Bataille

Whatever it is, I'm against it — Groucho Marx

En ces temps préapocalyptiques d'un ennui théorique et artistique mortel, on me pardonnera un retour en arrière tout relatif à l'époque des frères Marx : Chico, Harpo, Groucho, Gummo, Zeppo. S'il n'y a jamais eu, au cinéma, une comédie qui puisse se rapprocher aussi près du hurlement dionysiaque, une comédie qui puisse tenir à la fois du sanglot et de l'éclat de rire, bref une comédie qui serait à la fois l'apothéose et la continuation de millénaires de vie, c'est bien la leur. Jamais simples prétentions comiques n'auront tracé sur le sol avec autant de précision les symboles de notre humanité, dans ce qu'elle a de plus comique, absurde et tragique. Notre dette envers les frères Marx n'est pas seulement une dette de méthode, mais une dette de vie ; comme Woody Allen l'a répété, deux fois plutôt qu'une¹, la poésie sauvage des frères Marx peut sauver une vie.

« You're a disgrace to our name of Wagstaff, if such a thing is possible »

Qui étaient les frères Marx ? Dit simplement : cinq frères issus d'une famille juive (d'origine française et allemande) qui grandirent à New York au tournant du XX^e siècle, et qui connurent un grand succès d'abord dans le circuit vaudeville, puis à Broadway et enfin au cinéma. Les cinq frères sont aujourd'hui davantage connus pour les surnoms et les personnages qu'ils se sont attribués, devenus indissociables d'eux-mêmes. Énumérons-les :

- Groucho (Julius) : Le plus connu de tous les frères, l'homme à la moustache et au cigare, délivrant les insultes comme les rafales d'une mitrailleuse, pourvu d'un prodigieux sens de la répartie.
- Harpo (Arthur) : Le muet, joueur de harpe, au grand manteau en lambeau cachant une foule d'objets hétéroclites et inattendus. Il est un véritable homme-armée, joueur de tours cabotins et juvéniles, passant en un éclair de la colère à la tendresse.
- Chico (Leonard) : Doté d'un accent italien plutôt improbable (qui semble davantage destiné à se moquer des mauvaises imitations que des Italiens), c'est une canaille et un escroc de premier ordre, mais plutôt idiot, et donc facilement manipulable.
- Zeppo (Herbert) : Le cadet, un étrange straight man, trop coincé pour être pris au sérieux, trop monocorde pour être vraiment amusant. Le plus souvent relégué à de brèves apparitions d'arrière-plan et à quelques scènes-clés, il devait quitter le groupe en 1933.
- Gummo (Milton) : Le frère inconnu, qui participa aux premières tournées vaudeville, mais qui fut rapidement remplacé par Zeppo.

Mentionnons également Margaret Dumont, sorte de membre honoraire de la famille, qui a régulièrement interprété (avec un stoïcisme qui n'a rien à envier à Épicète lui-même) des personnages de vieilles et riches veuves. Aristocrate, digne et tragiquement naïve, elle est une victime toute désignée pour les coups des frères Marx, particulièrement ceux de Groucho, qui tente de la marier pour mettre la main sur son argent.

¹ Dans *Manhattan* et *Hannah and her sisters*.

La formule des frères Marx est loin d'être neuve : on pensera notamment aux Trois Stooges, leurs distants cousins, fonctionnant eux aussi dans une dynamique plus ou moins familiale, sans oublier toute une série de groupes plus ou moins connus peuplant les écrans et les scènes à cette époque. Si les frères Marx évoluent dans le même bassin d'idées qu'eux, ils étaient néanmoins animés par un feu différent, transcendant la simple farce burlesque pour s'élever dans les hautes sphères de la poésie pure.

« Why a duck? »

Cette poésie² des frères Marx est digne d'un accident, voire d'un cataclysme ; autant à l'écran qu'en dehors de l'écran, les frères Marx ont pratiqué une vie d'illuminés : saisissant les occasions comme elles se présentaient, prenant les décisions sur des coups de tête, improvisant leur chemin jusqu'à l'immortalité. Comme tout illuminé, absolument rien n'aurait pu les destiner à la gloire, si ce n'était peut-être des plans de Minnie Marx, leur mère, qui avait décidé de faire d'eux des vedettes du show-business. Leurs premiers succès furent le fruit de sa persistance et d'un talent prodigieux partagé par les frères, talent qui allait les placer au sommet du circuit vaudeville, malgré les premières années difficiles. Quand Harpo, Groucho, Chico et Zeppo arrivent en 1929 dans l'aventure cinématographique avec *The Cocoanuts*, ils traînent derrière eux plus de 25 ans d'expérience sur les planches : leurs numéros sont rodés au quart de tour, leurs personnages solidement établis. Ils arrivent à la comédie comme les derniers combattants d'une tradition sacrée en perte de vitesse — à travers eux, le vaudeville disparaît au profit du cinéma, se trouvant absorbé par ce nouveau médium qui ne cessait de prendre de l'expansion³.

Il convient de régler immédiatement une question : les Marx n'ont jamais eu la prétention d'autre chose que de rire et faire rire. On ne cherchera pas les scénarios ou la mise en scène trahissant les « grandes œuvres » — leurs films sont réalisés de manière largement impersonnelle, basés sur des scénarios assez simplistes que les frères allaient s'empresser de mettre en pièce pour mettre à profit leurs propres improvisations. Les frères ne se sont jamais prétendus cinéastes ou scénaristes : ils se contentaient de recevoir le matériel, puis de le passer à travers la moulinette de leur imagination. Les scénaristes et les réalisateurs qui entouraient les frères ne servaient qu'à générer l'espace permettant aux quatre lurons de se démener à leur guise, pour le plus grand plaisir du public. Les frères n'ont jamais cherché à être pris au sérieux, comme a pu le faire Charlie Chaplin. Leur humour est l'humour des gens déraisonnés, des rêveurs — les gens trop sérieux n'y ont jamais trouvé leur compte.

Si les frères acceptaient la sous-traitance de leurs textes, c'est qu'ils avaient déjà compris l'obsolescence programmée des mots — ils avaient saisi la vitalité d'une action allant au-delà d'un texte, d'une littérature devenue performative. Ils avaient compris que les mots n'étaient que des couleurs fades dans lesquelles il fallait injecter le feu d'une poésie de l'action. Groucho, Harpo et Chico ont chacun habilement reconstruit le monde avec la carcasse du langage, chacun à sa manière : par la déformation (Chico), la déconstruction (Groucho) ou l'absence même de mots (Harpo).

² Mentionnons, au passage, que je fais surtout référence aux cinq premiers films des frères Marx, c'est-à-dire, dans l'ordre chronologique : *The Cocoanuts* (1929), *Animal Crackers* (1930), *Monkey Business* (1931), *Horse Feathers* (1932) et *Duck Soup* (1933). Les films subséquents (marquant le départ de Zeppo et le passage à MGM, puis United Artist) ne présentent pas les mêmes qualités unificatrices, à l'exception de *A Night at the Opera* (1935) et *A Day at the Races* (1937), qui contiennent parmi leurs meilleures routines. *Room Service* (1938), *At the Circus* (1939), *Go West* (1940), *The Big Store* (1941), *A night in Casablanca* (1946) et *Love Happy* (1949), bien qu'ayant pour la plupart leurs qualités individuelles, ne s'élèvent pas aux mêmes hauteurs.

³ Les autobiographies de Harpo et Groucho (*Harpo Speaks!* et *Groucho and me*, respectivement) fourniront aux intéressé(e)s de précieuses informations sur le parcours pour le moins atypique des frères, de l'extrême pauvreté de leur jeunesse à leur gloire future.

La célèbre routine du «Why a duck» est un exemple parmi tant d'autres de la mutinerie des frères contre les mots :

GROUCHO : Here is a little peninsula, and here is a viaduct going over to the mainland.

CHICO : Why a duck ?

Cette naïveté littérale des frères Marx envahit leur parler, mais aussi leurs actions : Harpo coupe littéralement un paquet de cartes, Groucho cherche littéralement une aiguille dans une botte de foin. On voit les proverbes les plus absurdes devenir vérité ; Paris peut être mise en bouteille ; Zeppo peut envoyer le «corps» d'une lettre dans une boîte, tout cela dans l'absence de raison la plus totale⁴. Le langage des frères en est un de sincérité, dans sa parfaite bêtise, sortant les mots de leur cadre fonctionnel pour les élever à leur rang sacré, celui des corps sacrifiés sur l'autel illuminé de Dionysos. Avec les frères, nous sommes constamment renvoyés à ces mots terribles et prophétiques de Prométhée, à leur immédiateté visionnaire et cataclysmique :

Mais voici des faits et non plus des mots : la terre vacille ; dans ses profondeurs, en même temps, mugit la voix du tonnerre ; en zigzags enflammés la foudre jaillit éclatante ; un cyclone fait tourbillonner la poussière ; tous les souffles de l'air s'élançant à l'attaque les uns des autres ; la guerre est déclarée entre les vents, et l'éther déjà se confond avec les mers⁵.

Là où les mots nous échappent, il faut ou bien se taire, ou bien hurler.

« Whatever it is, I'm against it »

La comédie des frères Marx ne se contente pas de son accident, de sa littéralisation absurde du langage, un procédé qui avait déjà ses précédents dans la comédie splapstick, muette comme parlée⁶. En son cœur, elle cache également la permanente tension entre le permis et l'interdit, entre la folie et la raison, bref entre les frères et la société. Elle est héritière directe de Dionysos, tel qu'il est exposé au musée archéologique de Delphes : une chevelure longue, des traits délicats, une robe féminine, une légère poitrine. Une ambiguïté, une incertitude : la possibilité du passage d'un endroit à l'autre, d'un état à l'autre, la possibilité du rire comme la possibilité du cri. La possibilité de jouer de la harpe, comme la possibilité de tout foutre en l'air. Tout se joue sur cette tension, cette corde raide tendue entre les miracles des bacchantes et leur soudain déchaînement de violence. Comme Penthée, nous sommes les voyeurs perchés au sommet de l'arbre ; regarder un peu trop attentivement nous mettra en pièce.

Dionysos a été arraché violemment au ventre de sa mère martyre, tuée dans une tragédie qui anticipe déjà des millénaires de tragédie. Il a été caché dans la cuisse de son père, plongé dans une farce grotesque avant même sa naissance. Il mène une vie qui n'est que poésie ; un enchaînement chaotique d'aventures, de vengeances, de débauche. Dionysos comprend tout à fait le terrain dangereux sur lequel s'engage la poésie, dès qu'elle commence

⁴ On ne s'étonnera donc pas de l'admiration que les surréalistes et autres artistes avant-gardistes ont vouée aux frères : Artaud leur a consacré un article admiratif, Salvador Dali a peint Harpo, etc.

⁵ Eschyle, Prométhée enchaîné dans Tragédies [Traduction de Paul Mazon], Gallimard (précédemment publié par les Belles Lettres), 1982, coll. Folio, p. 246.

⁶ La célèbre scène du miroir de Duck Soup, par exemple, issue d'un gag de vaudeville, avait été adaptée au cinéma pas loin de 15 ans auparavant par Max Linder dans Seven-year-bad-luck. La routine « Who's on first », de Abbott et Costello, provient également du vaudeville.

à jouer dans les plates-bandes de la vie, dès que la frontière entre ces deux univers commence à s'estomper. Il comprend que dès qu'on est drôle et un peu vrai, on devient monstrueux aux yeux des masses. Les frères Marx ont, eux aussi, vécu cette tension, ce besoin de faire de l'art une vie, et de la vie un art. S'ils ont été monstrueux, c'est toujours par pure nécessité, par besoin sacrificiel. Il ne faut pas s'étonner de les voir si souvent ailleurs, de les voir se faire attendre (« Hello, I must be going », chante Groucho), de les voir si peu attentifs aux besoins techniques de leur art, préférant s'esquiver des tournages, abandonner les scènes, s'engager dans d'autres sentiers. Ils ont tous saisi que l'immortalité ne peut se limiter aux seuls objets ou aux gestes désincarnés. Le cinéma n'était qu'un pis-aller ; un banal fragment de leur vie : la scène, les coulisses, le rêve. Aussi ne regardera-t-on pas leur film comme la représentation parfaite des frères Marx, mais bien comme la représentation de leur possibilité. Sémélé, mère de Dionysos, a été tuée parce qu'elle a voulu voir de ses propres yeux (autopsía) la pleine majesté de Zeus — la pauvre, à l'instar de Thérèse de Lisieux, en fut consumée. Pareil risque entoure la représentation des Marx — sa totalité est une menace ; le risque d'être submergé par le rire, l'angoisse, le désir. La couleur même semble dangereuse : Dalí lui-même n'a pas osé ajouter des couleurs à son croquis de Harpo Marx.

Bien sûr, comme les frères Marx, Dionysos est drôle (plus que ne l'a jamais été Apollon, son confrère, un dieu qui a pu être à la fois cruel et bon, mais jamais drôle). Cependant, son rire tonitruant n'est jamais bien loin du hurlement ; ses largesses bienveillantes peuvent rapidement laisser place au meurtre et à la torture. Le rire et le sanglot se mélangent, c'est un fait avéré, voire banal, tout comme la simple vérité qu'une comédie finit le plus souvent par être aux dépens d'une autre. Il ne peut y avoir de rire vrai sans une farouche destruction, sans une forme de violence annihilatrice venant tout déraciner, tout remettre en question : et alors on peut tout aussi bien rire des trous béants dans nos cœurs. Les frères Marx président à cette comédie comme des prêtres au sacrifice, installés au bord du précipice, toujours sur le point d'y tomber. Quelle comédie ! Si Sophocle était un tragédien toujours à la limite de la comédie, les frères Marx, eux, étaient des comédiens toujours au bord de la tragédie. C'est un humour constamment sur le point de cesser d'être drôle (ainsi, ceux qui disent « Mais ce n'est pas drôle ! » n'ont compris qu'à moitié) – quand Harpo tient une carabine et met en joue des inconnus, quand il menace de casser des jambes, d'asséner des coups de matraque, nous rions, mais toujours en alerte, anticipant le point de rupture, anticipant ce moment où le rideau tombera, où le sol se dérobera sous nos pieds, où la vérité se fera claire et déchirée comme un soleil.

Slavoj Žižek avait déjà fort astucieusement associé les caractères de Groucho, Chico et Harpo avec les trois parties du modèle psychanalytique. L'énergie intellectuelle et débridée de Groucho représente le surmoi. Chico, rationnel, calculateur et manipulateur est le moi. Quant à Harpo, muet, juvénile et sauvage, il est bien évidemment le ça⁷. La rage et la folie cachée dans le ça sont parfaitement exprimées par Harpo, en ce que son comportement est un contraste d'attitudes enfantines et attachantes (exemplifiées notamment par ses pièces jouées à la harpe, éléments récurrents des films) et de crises aussi violentes et qu'imprévisibles. Ses frères s'en trouvent contaminés par association ; à travers leurs violentes danses obscènes se réveille la folie chtonienne, une folie de la même trempe que celle qui pousse Agavé à massacrer son propre fils. Dionysos rit — Agavé pleure : effet comique.

⁷ Sophie Fiennes (Réalisatrice) et Slavoj Žižek (Scénariste), *The Pervert's Guide to Cinema* [Documentaire]. 2006, 150 minutes. <https://www.youtube.com/watch?v=jXo18347xZI> (extrait)

Bien entendu, dès la comédie italienne (et même depuis Aristophane), la violence ludique était un élément comme un autre de la comédie — le rire et les larmes, deux côtés d'une même médaille, nous l'avons déjà dit. Les Trois Stooges, contemporains des Marx, sont un très bon exemple de cette façon de voir les choses : leurs films sont d'une violence excessive, affreuse, tout étant prétexte à une bastonnade, le plus souvent administrée par Moe, ridicule figure dictatoriale tapant avec allégresse sur ses compagnons. À la différence des frères Marx, toutefois, leur violence reste dans un cadre purement familial, incestueux : elle tourne en rond, ne peut prendre l'expansion et la provocation qui en ferait une violence divine. Elle demeure fondamentalement dans le monde de l'imaginaire et de la fantaisie, rendue tolérable par les mêmes procédés qui nous empêchent d'avoir peur, par exemple, pour la vie du Coyote de Roadrunner. Les Stooges ont beau être de magnifiques idiots, ils n'ont pas en leurs cœurs la folie des frères Marx, car leur violence ne peut dépasser le seuil tolérable de leur propre cercle d'imbécillité.

Si les frères sont « fous », rappelons que c'est une folie d'abord définie par la société. Le rite dionysiaque ne peut évidemment être toléré de façon large ; il doit constamment être marginalisé — ce qui va à l'encontre de la raison ne peut être défini autrement. Aussi ne voit-on pas les frères Marx déambuler dans de métaphoriques asiles de fous où ils auraient été « comme chez eux ». Ils sont les seuls déraisonnés à la ronde ; autour d'eux, une série de personnages (tous rigoureusement ennuyés) se démènent sur des petits complots minables, et surtout, affreusement sensés. Les frères ne sont pas dans un rapport défensif avec ce monde, comme l'a été Buster Keaton ; ils sont en constante guerre contre celui-ci : ils transformeront les lieux les plus normaux (hôtels, théâtres, maisons bourgeoises, universités) en maisons de fous par leurs excentricités, tout en prenant un malin plaisir à se payer la tête des figures d'autorité les plus typiques : bourgeois snobs, docteurs arrogants, marchands d'arts ignorants, banquiers avarés. La violente folie des frères Marx ne saurait être tempérée, car elle est l'émanation même de leur liberté. La cantonner, la normaliser, la gérer (plusieurs producteurs s'y sont risqués), c'est tenter d'enfermer l'océan dans un aquarium et prétendre qu'il en restera inchangé.

Dans Duck Soup, les frères s'unissent pour défendre par les armes la très bien nommée « Freedonia » : c'est leur liberté, mais aussi l'idée de la liberté même, qui est en jeu dans ce film charnière de leur filmographie. Contre l'oppression insidieuse et conformiste, incarnée par le sinistre ambassadeur Trentino de la Sylvania voisine, adversaire autrement plus coriace que les petites frappes habituelles des films précédents, la folie marxienne doit être conséquente : elle doit devenir une contagion, une épidémie. Le déchaînement qui s'ensuivra ne trouvera jamais son égal dans l'œuvre subséquente des Marx, atteignant là des sommets jamais vus dans l'histoire du cinéma. Tout y passe : l'agressivité de Harpo contre un pauvre vendeur de limonade ; la bêtise inégalée de Chico ; Groucho tirant sur ses propres troupes, tel Héraklès tuant ses fils.

Rappelons que le monde dont Duck Soup est issu est un monde en pleine perte de contrôle devant la montée du nazisme, tournoyant comme une toupie, presque aussi fou que les frères eux-mêmes : une cible parfaite pour leurs attaques. Là où, dans les films précédents, la violence était un effet secondaire des frères Marx,

dans *Duck Soup*, elle est au cœur du récit, placé sous le signe de cette guerre imminente que tentent tant bien que mal d'enrayer le personnage de Margaret Dumont et les différents notables du pays. Mais rien à faire — la susceptibilité de Groucho dirige le monde entier vers la guerre, comme un aimant. La guerre, non pas comme une réalité sociopolitique (ce serait plutôt *The Great Dictator*, de Chaplin), mais comme une activité d'expiation, le déchaînement des forces destructrices de l'humain transfiguré en victime sacrificielle d'appétits divins, de forces en dehors de son contrôle. Les séquences de guerre (qui bénéficient d'une utilisation inventive d'authentiques bobines d'actualité des guerres précédentes) montrent ainsi Groucho passant à travers toute une série de changement de costumes militaires et policiers (allant du grenadier français au Park ranger), théâtralisation on ne peut plus littérale du rituel expiatoire de la guerre, avec son décor, ses conventions, sa poésie.

L'apothéose de cette contagion de la violence se trouve dans une des scènes les plus mémorables du film (et de la carrière des Marx) où, après une ultime déclaration de guerre, les quatre frères se lancent dans un numéro musical à grand déploiement dans le parlement de la Freedonia. Comme à leur habitude, ils s'agitent comme des possédés et se moquent des symboles du conformisme (l'uniforme, le patriotisme, l'autorité, etc.) — mais cette fois, leur danse macabre contamine l'assemblée (c'est-à-dire le chœur), qui se lance avec eux dans la folie de la guerre. Dansant, sautant, hurlant, agité de convulsion, le peuple, les yeux écarquillés et la langue pendante, se joint au rite initiatique des frères Marx, telles des Bacchantes lancées dans la folie par Dionysos, libérées de toutes leurs inhibitions. Seule la folie de la guerre pouvait agir d'incubateur à la folie des Marx, lui permettant de se répandre à travers le monde comme une grande peste purificatrice⁸.

Telle violence n'a rien de surprenant au cinéma, art de déraison, issu de la suie et de la crasse de l'industrialisation. D'un tel bassin obscur, c'est sans surprise que les premières représentations se sont si rapidement portées vers les extrémités du spectre : la pornographie, la violence, l'horreur ; l'agitation des nuées, 24 images par seconde. Tout ce que le monde avait de passionné, de marginal et de prométhéen allait se ruer vers ce Graal sanglant et le vider d'un trait. Hollywood s'est rapidement constitué en Babylone des temps modernes, où la comédie du grand écran se jouait en même temps que les sinistres exactions et drames du hors-champ. L'abcès devait crever avec le procès de Roscoe «Fatty» Arbuckle, qui devait faire remonter à la surface l'anxieuse ambivalence du rire.

« I've got a good mind to join a club and beat you over the head with it »

Si les notables grecs pouvaient être eux aussi possédés par la folie des bacchantes, au lever du soleil, ils devenaient les premiers à condamner ces rituels obscènes. Une division claire devait être faite entre un monde rationnel et un monde irrationnel ; plus souvent qu'autrement, les Penthée plutôt que les Tirésias ont gouverné le mode. Au temps des frères Marx, la frontière commence à se brouiller, au point qu'on est en droit de se demander si le monde n'est pas plus fou que les quatre frères. Si les bacchantes vivaient dans les montagnes de Thèbes, les Marx, eux, ont les deux pieds au cœur de la cité capitaliste. Mentionnons la première scène du

⁸ Rappelons que malgré toute leur démesure, les mystères dionysiaques étaient avant tout des activités de purification.

premier film des quatre frères, *The Cocoanuts*, sorti en août 1929, quelques mois avant le krach boursier d'octobre et le traumatisme subséquent. Dans cette ouverture, Groucho lance aux employés de son hôtel exigeant leur salaire : « Do you want to be wages slaves? No, of course not! But what makes wages slaves? Wages! » Comme Charlie Chaplin et Harold Lloyd, les frères Marx dépeignent un monde en accélération, où l'argent est devenu maître. Leur comédie s'ancre avec une précision surprenante dans les jeux de pouvoir et de possession de cette Amérique émergente. Il faut bien vaincre le feu par le feu : répondre à la folie capitaliste par la folie ancestrale, bien plus subtile et dévastatrice. Les banquiers, les collectionneurs d'art vénaux et autres bourgeois prétentieux ne sont qu'une bande de jeunes loups — le déchaînement futuriste dont ils se réclament n'est rien en comparaison de la débauche de la suite de Dionysos, qui n'a jamais eu à s'encombrer de tout l'attirail bourgeois, se satisfaisant des expédients les plus élémentaires. Les frères ne sont toutefois ni naïfs, ni idéalistes : ils ne détruisent pas tout à fait le capitalisme : plutôt, ils le retournent comme un gant, l'intègrent, en deviennent de bons petits soldats, cupides et manipulateurs. Mais de la logique de l'accumulation et de la dépense, ils ne peuvent en somme que garder la dépense, chacun à sa façon.

Chico⁹, escroc et charlatan, dépense tout au jeu. Quand sa ruse lui permet de soutirer argent et faveur auprès des gens, sa propre bêtise finit toujours par se retourner contre lui : dans *The Cocoanuts*, chargé par Groucho de truquer des enchères en faisant monter les prix, il en vient à surenchérir sur lui-même et à raffler, au grand déplaisir de son frère, une série de terrain qu'il n'a bien évidemment pas les moyens de se payer. D'ailleurs, en dehors de l'argent et du jeu, Chico ne semble pas comprendre grand-chose au monde, et se fait lui-même constamment berner. En bon petit banquier, il croit profiter du système, sans se rendre compte que les dés sont pipés.

Groucho désire également la richesse et le pouvoir et possède déjà plus de bon sens que Chico. Toutefois, il ne souhaiterait jamais faire partie d'un club qui l'accepterait comme membre ; ses fourbes projets de mariage avec Margaret Dumont ne se concrétisent que très rarement, toujours reportés par son goût de plaisirs plus immédiat. Chacune de ses tentatives de séduction s'autosabote : le compliment est transformé en insulte dans l'espace d'une même phrase (« I could dance with you 'till the cows came home... On second thought, I'd rather dance with the cows 'till you came home », dans *Duck Soup*, n'est qu'un exemple parmi tant d'autres). Groucho est un séducteur, mais il n'a ni le charme d'un Don Juan ni le machisme primaire d'un Humphrey Bogart — il ne peut être qu'un oiseau moqueur, jouant le jeu de la séduction et de l'escroquerie pour le plaisir de la chose davantage que dans l'espoir du succès. « I worked myself from nothing to a state of extreme poverty! », explique-t-il, se faisant écho du destin de plusieurs des laissés pour compte de l'American dream.

Harpo, finalement, malgré qu'il vole sans compter, ne possède jamais. Dans *Animal Crackers*, on le voit dérober successivement deux toiles (dont une valant plusieurs milliers de dollars), pour finalement ne s'en servir que comme des couvertures, qu'il rendra gaiement à la fin du film, désamorçant en quelques secondes l'enjeu dramatique principal¹⁰. Similairement, ses poursuites des femmes ne sont jamais dans une intention de « possession »,

⁹ On notera que son accent italien fut d'abord développé comme un moyen d'autodéfense : enfant, il apprit à simuler un accent italien afin d'éviter la discrimination pour ses origines juïques. Mentionnons qu'en cohérence avec son personnage, Chico allait perdre des sommes monumentales au pinochle, au point de devoir être placé sur une allocation par ses frères jusqu'à la fin de sa vie.

¹⁰ Ce trait caractéristique sera éventuellement transformé en une véritable forme d'altruisme, notamment dans le tardif *Love Happy* (1948), où Harpo est devenu une sorte de Robin des Bois, dérobant les réserves d'une épicerie possédée par des criminels pour les offrir à une troupe de théâtre sans le sou.

mais toujours de jeu : danse, lutte, plaisanteries¹¹, etc. Dans la dernière scène du film, après avoir endormi tout le monde avec son vaporisateur à chloroforme, Harpo avise une femme, elle aussi endormie. Prenant à contrepied l'imagerie de la Belle au bois dormant (le prince charmant embrassant la femme endormie et en prenant de ce fait « possession », avec toutes les implications patriarcales qu'on imagine), Harpo inhale son propre chloroforme afin de s'assoupir sagement aux côtés de la jeune femme, heureux de sa propre inconscience. Retour à l'abysse.

« Hello, I must be going »

On remarquera que je n'ai pas beaucoup parlé de Zeppo, et, en effet, son personnage est parfois si effacé, présent dans une poignée de scènes seulement, qu'on pourrait facilement en venir à l'oublier. Plus d'un auteur pressé l'a classé comme le frère « qui n'était pas amusant », le qualifiant généralement de « straight man » ou de faire-valoir. Mais il faut voir la chose autrement. Zeppo a certaines qualités du « straight man », mais, comme Groucho n'est pas un séducteur et que Chico n'est pas un Italien, lui-même n'est pas entièrement « straight ». Son jeu est tellement maniéré et figé qu'il est impossible de le prendre sérieusement. Si tous les autres personnages sont éberlués et choqués par les pitreries des frères Marx, Zeppo, avec son éternel sourire innocent, se contente de hocher la tête et de prendre note. Il est un homme complètement absurde : un comique sans blague, un « straight man » sans sérieux, un séducteur sans romance. Il en ressort un personnage subtil, à retardement ; une perversion de l'idéal du « straight man », qui devient ici cette figure ridicule et absente à l'énorme sourire, condamné à errer, témoin d'une folie que son statut l'empêche de rejoindre — mais la tentation demeure. Véritablement, il y a un peu de Zeppo en chacun de nous. En somme, tout comme le chœur des ménades a besoin de son coryphée, les frères Marx ont besoin de Zeppo, qui est cette courroie de transmission entre eux et la société.

Zeppo devait malheureusement quitter la troupe avant qu'on sache l'utiliser à sa juste valeur¹². Ses frères devaient ensuite passer de Paramount à MGM, où leurs films allaient être plus soigneusement surveillés par leurs producteurs, qui évacuèrent rapidement l'anarchisme forcé des frères, visant à en faire des héros plus sympathiques au grand public. Les intrigues furent resserrées, mettant fin aux digressions saugrenues des précédents films ; plutôt que d'être ligüés contre le monde entier, les frères allaient désormais être les anges gardiens d'un jeune couple. Cet excès de gentillesse allait noyer le poisson : avant ils étaient des mages, des mystiques. Désormais, ils ne seraient plus que des clowns. Malgré de grands succès (*A night at the opera*, *A day at the races*, *Go West*), la charge et la magie des frères Marx se sont retrouvées diminuées, au profit d'une nouvelle « maturité » cinématographique. Tout comme le rationalisme d'Euripide allait signifier la fin de la tragédie grecque, ainsi le rationalisme du marché hollywoodien allait mettre un terme à la comédie des frères Marx en ce qu'elle avait de plus poétique.

L'éventuelle dissolution des frères en tant que groupe comique (*A night in Casablanca*, datant de 1946, est leur dernier effort réellement collectif) allait marquer le début de la fin pour le splastick classique aux États-Unis, alors que de nouvelles formes prenaient les devants dans l'imaginaire collectif, alors que la screwball comedy mutait

¹¹ Si, comme ses frères, Harpo tente à l'occasion de séduire des femmes (par des moyens bien évidemment non verbaux ; une sérénade à la harpe, par exemple), le gag de son amour pour les chevaux est récurrent. Dans *Duck Soup*, il préfère par exemple partager son lit avec son cheval qu'avec la femme séduisante qui lui a ouvert la porte.

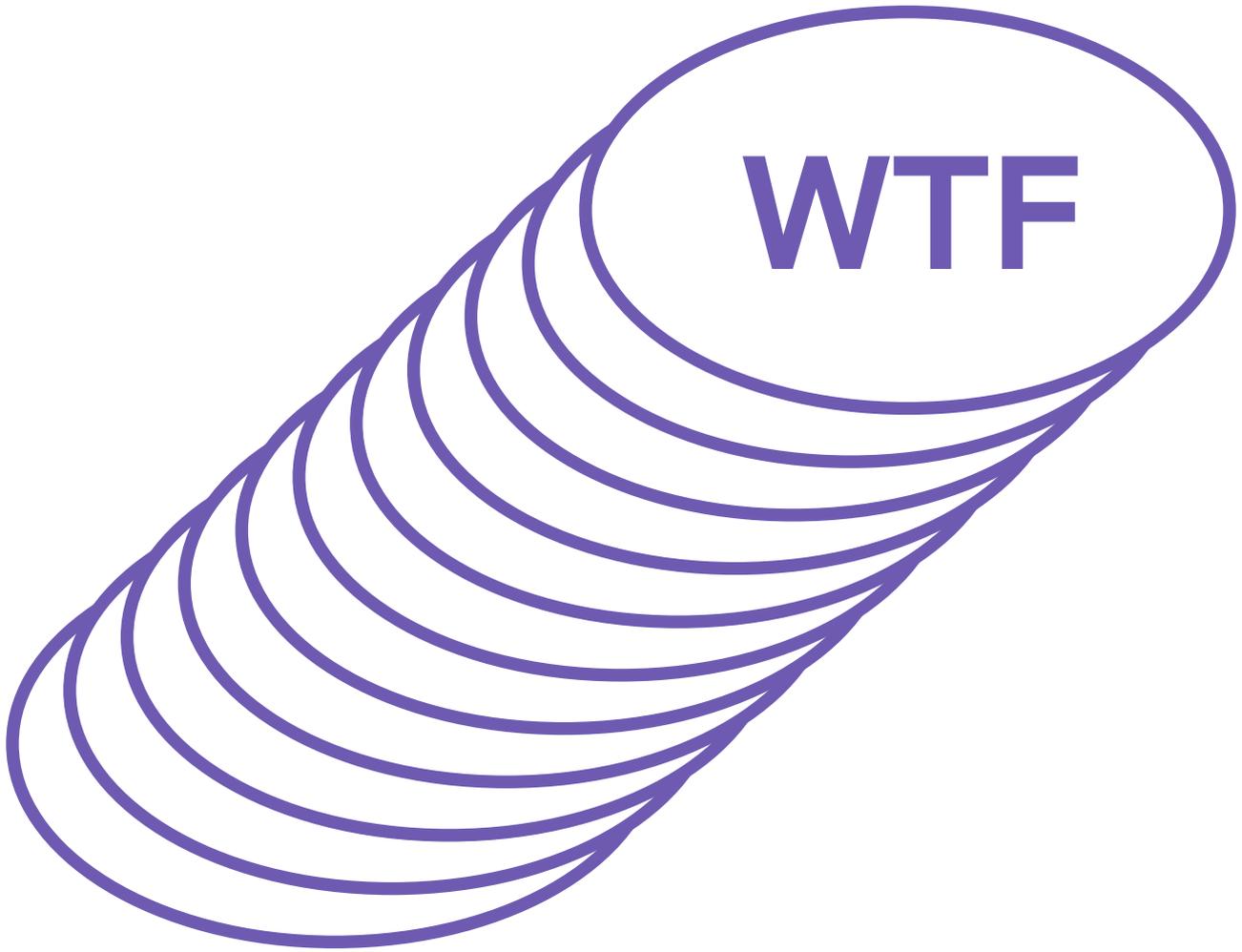
¹² Il est à noter que Zeppo, outre le management de la carrière de ses frères, fut (parmi de nombreuses carrières) inventeur, agriculteur et propriétaire d'usine. Ses usines ont entre autres créé les pinces ayant servi à tenir les bombes atomiques lancées au Japon. Encore une fois, cette juxtaposition du tragique et du comique.

tranquillement en comédie romantique telle que nous l'envisageons aujourd'hui. La comédie devint, paradoxalement, quelque chose de beaucoup plus sérieux — la singularité d'œuvres telles que celles de Buster Keaton ou des frères Marx allait être repoussée vers les marges. Si l'influence des frères reste encore palpable dans la comédie moderne, on peine à trouver les dignes héritiers de leur tradition mystique.

En ces temps où la folie semble de nouveau saisir le monde, le retour d'une folie dionysiaque lui servant de balancier semble important, voire crucial. Alors que nous sommes étouffés par les mots coincés au fond de notre gorge, alors que la déprime institutionnalisée semble vouloir nous clouer au sol, le sursaut exalté de Groucho, Harpo, Zeppo et Gummo a tout d'un phare à travers la nuit obscure dans laquelle l'humanité tout entière est plongée. Aux frileux qui souhaiteraient se détourner de l'étreinte de Dionysos et demeurer dans le confort des cloaques poussiéreux, les frères objecteraient qu'il vaudrait encore mieux plonger dans l'abysse la tête première, les yeux révolvés, les membres désarticulés par la danse de Saint-Guy, la raison en lambeau. Alors enfin vivrons-nous un peu.

I've got a good mind to join a club and beat you over the head with it

Julien Bouthillier est un artiste québécois basé à Montréal. Il est titulaire d'un baccalauréat en art visuels de l'Université Concordia, avec une concentration en Intermédia. En plus du champ littéraire, il est actif dans le domaine de la performance, de la vidéo et de l'installation. Il a été exposé en France et au Canada et a été publié dans plusieurs revues étudiantes et zines. En plus de ses fonctions de chef du pupitre cinéma pour l'Artichaut, il travaille sur différents projets littéraires et cinématographiques.

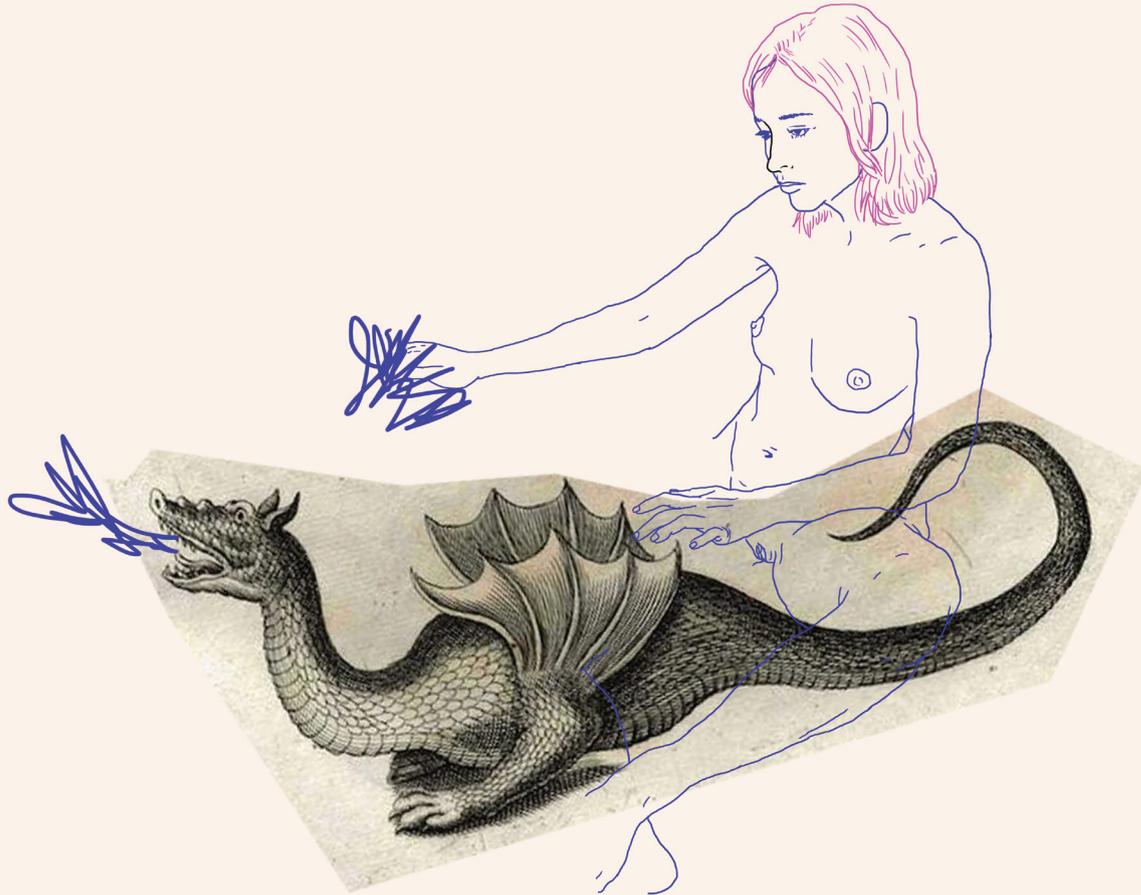




LA HA
LA HA
LA HA
LA HA
LA HAINE



Louis Bouvier, *Même combat*, objet trouvé et tissu, dimension variable.

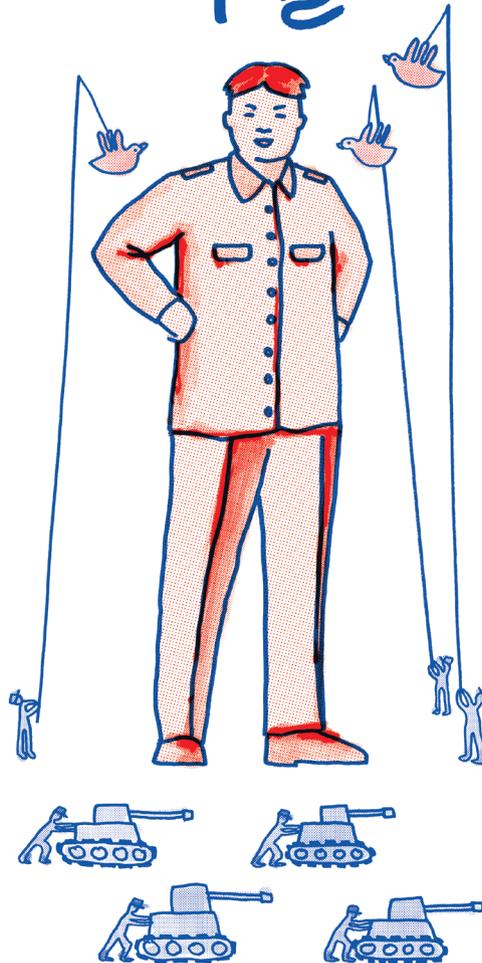


Sophie Latouche, J'tappel demain, 2017



Sophie Latouche, Tite Gargouille, 2017

사월



Anne Desrivieres, Cher Leader, 2015



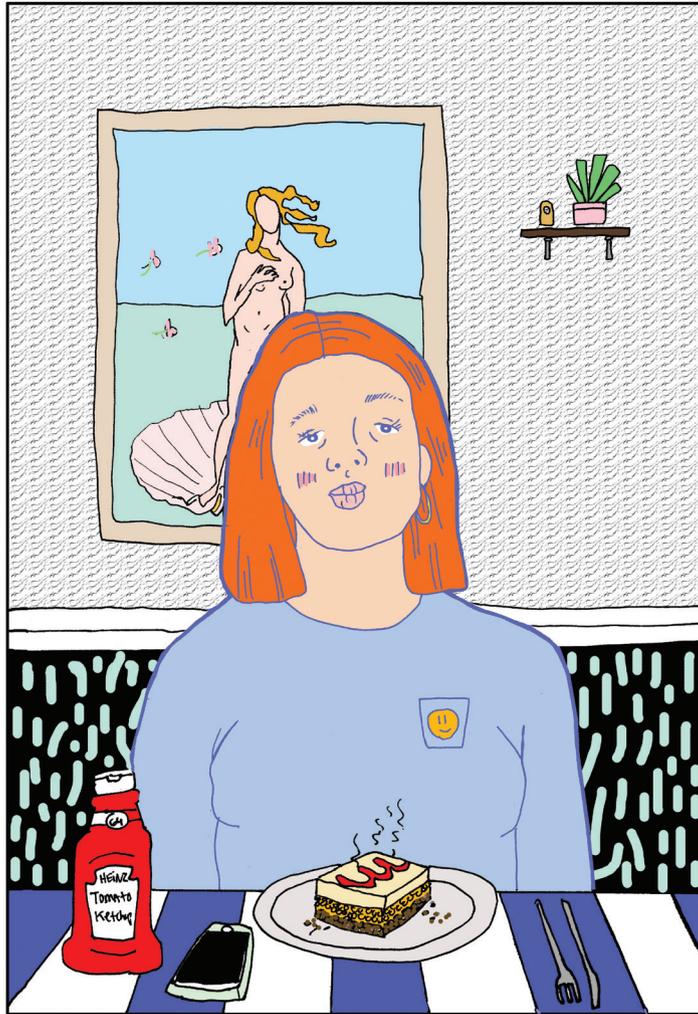
Anne Desrivères, Cher Leader, 2015



Maude Bergeron, Ne me force pas à sourire, 2017



Clément de Gaulejac, Copieur!



Andrée-Anne Mercier, Heinz

UN SECOND REGARD SUR LE RIRE : L'HUMOUR DANS LES ARTS VISUELS¹

Depuis les années 1990, de plus en plus d'artistes développent des stratégies ironiques, parodiques, absurdes et grotesques, et les utilisent à des fins artistiques. En effet, selon Jacques Rancière, «[l']humour est la vertu dont les artistes se réclament le plus volontiers aujourd'hui : l'humour, soit le léger décalage qu'il est possible de ne pas même remarquer dans la manière de présenter une séquence de signes ou un assemblage d'objets²». Ils perçoivent dans cette approche un potentiel de délégitimation³, une arme apte à attaquer la complaisance dans le politique, les débats identitaires et les pratiques culturelles. Ils opèrent ainsi avec et contre les connaissances acquises de leurs publics cibles, ouvrant par l'humour un espace de distance critique souvent considéré comme politique en soi.

Mais ces stratégies ne sont pas sans écueils. Comme l'affirme Nathaniel Hong, alors que l'humour peut servir de renforcement secondaire dans le processus de développement de la conscience politique critique, il peut aussi devenir un substitut du conflit contribuant éventuellement à l'évasion, à la banalisation et à l'acquiescement⁴.

Si l'intérêt pour l'humour est omniprésent dans les pratiques artistiques actuelles, il n'est cependant pas nouveau dans l'histoire de l'art. Des études récentes sur l'art roman pré-chrétien et l'art médiéval⁵ démontrent que des stratégies humoristiques ont été mises à contribution dans l'art de toutes les périodes, mais qu'elles ont souvent été balayées vers les marges de son histoire où sont relégués l'ornementation et les objets produits en série telles les estampes et les illustrations. Ces études révèlent également la carence d'outils d'interprétation dont disposent les historiens de l'art intéressés à examiner les œuvres humoristiques au-delà de l'analyse évidente du sujet ou de la compréhension réductrice des images en tant que texte.

Comprendre l'image

Dans un essai bien connu, Ernst Gombrich pose une question qui est au cœur du problème de la compréhension des images artistiques⁶. Si un motif est repris tout au long de l'histoire de l'art, mais qu'il change épisodiquement de signification, comment le spectateur contemporain peut-il interpréter correctement sa signification ?

¹ Cet article constitue une adaptation abrégée de « A Second Look at Laughter: Humor in the Visual Arts », *Humor: International Journal of Humor Research* 26 : 1 (2013) : 155-176

² Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2004, p. 76

³ Stuart Hall explique comment les images circulant dans les médias servent à légitimer certains partis-pris et créent des stéréotypes. Pour Hall, le meilleur moyen de contrer les stéréotypes n'est pas de les ignorer ou les remplacer par des représentations divergentes. Il recommande plutôt d'exposer leur construction sociale et idéologique. Les genres humoristiques, en particulier ceux qui utilisent la parodie, peuvent servir ce processus de délégitimation. Stuart Hall, *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Sage, 1997

⁴ Nathaniel Hong, « Mow'em all down Grandma : The 'weapon' of humor in two Danish World War II occupation scrapbooks », *Humor: International Journal of Humor Research* 23 : 1 (2010) : 28

⁵ Voir par exemple John R. Clarke, *Looking at Laughter : Humor, Power, and Transgression in Roman Visual Culture*, 100 B.C.–A.D. 250, Berkeley, University of California Press, 2007 et Walter S. Gibson, *Pieter Bruegel and the Art of Laughter*, Berkeley, University of California Press, 2006

Gombrich médite sur le motif du diable. Figure extrêmement complexe, le diable se présente comme une créature à portée moralisatrice, apotropaique ou séduisante. Il se manifeste dans les récits édifiants, les métaphores politiques, et parfois dans les comédies populaires. En outre, le diable peut apparaître sous diverses formes. Il peut adopter celle d'un homme, d'une chèvre ou d'un hybride homme-animal. Des exemples de cette sorte de symbolisation abondent à la fois dans les arts religieux et laïque. Ce problème fondamental de la nature changeante des images et de leurs sens multiples est exacerbé dans les cas où les artistes utilisent des stratégies humoristiques comme l'ironie ou la parodie, des modes rhétoriques qui peuvent altérer la signification d'un motif donné, allant même jusqu'à le subvertir en lui donnant un sens opposé à la convention.

Pour répondre à cette question, les historiens d'art ont élaboré des outils d'interprétation tout au long de la courte histoire de leur discipline, née au XIXe siècle, comme une histoire de styles. On retrouve notamment le travail d'Erwin Panofsky sur l'iconologie, développée dans les années 1930, qui est allé au-delà des préoccupations formelles et stylistiques initiales, et est maintenant largement accepté comme un des fondements méthodologiques pour l'analyse des images artistiques. Grâce à l'étude des motifs et des significations qui leur sont associées, l'iconologie sert à déchiffrer les œuvres et à les placer dans des réseaux plus larges de représentations et d'idées.

L'iconologie

Puisqu'il s'agit d'un des instruments les plus connus dans la boîte à outils de l'historien d'art, je ne discuterai pas en détail de la méthode iconologique. Je me contenterai de renvoyer les lecteurs non initiés à l'introduction des *Essais d'iconologie*. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance, publié dans sa version originale en 1939⁷. C'est là qu'Erwin Panofsky détaille les processus d'analyse et d'interprétation qui constituent trois niveaux de compréhension de l'œuvre d'art soit : la description pré-iconographique qui révèle des significations primaires ou naturelles ; l'analyse iconographique qui fait ressortir des significations conventionnelles ou classiques ; et l'interprétation iconographique qui mène à la signification de l'œuvre et à son contenu intrinsèque.

Puisqu'elle est très connue, *La Cène* de Léonard de Vinci (1495-98), une peinture murale à la détrempe qui recouvre le mur arrière de la salle à manger du couvent de la Santa Maria delle Grazie à Milan, semble un exemple tout indiqué pour tester la méthode. Ici, la description pré-iconographique distingue treize hommes, habillés de toges colorées, tous assis ou debout côte à côte le long d'une table couverte de nourriture et de boissons, parlant entre eux avec animation. Derrière eux, un intérieur architectural percé par trois grandes fenêtres donne sur une vue montagneuse.

Les significations conventionnelles se révèlent quand le spectateur réalise que la scène représentée est le « dernier repas » de la Bible, que le personnage central est le Christ, et que l'homme dont le visage est détourné, qui tend la main vers la miche de pain en même temps que le Christ, est probablement Judas. Dans cette seconde phase, l'analyse iconographique interpelle des sources artistiques et littéraires connues, notamment le passage 26.23 de l'Évangile selon Matthieu : « Mais il répondit : Celui qui a mis la main dans le plat avec moi, celui-là me trahira. » Cette interprétation ne peut être saisie que par un spectateur qui a été exposé à la culture catholique et à ses manifestations conventionnelles.

⁶ Ernst Gombrich, « Magic, Myth and Metaphor. Reflections on Political Satire », in *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, Londres, Phaidon Press, 2000, p. 184-211

⁷ Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967, p. 13-45

Comme le sens de l'œuvre a été plus ou moins élucidé, nombreux sont les spectateurs qui s'arrêteront ici dans leur analyse. Mais Panofsky encourage ses lecteurs à creuser plus loin pour atteindre la signification fondamentale de l'œuvre, l'intention de l'artiste, la *Weltanschauung* (la vision du monde d'où cette représentation a émergé) et finalement sa signification culturelle ou sa valeur symbolique plus large.

Puisque le but de cet essai n'est pas l'étude approfondie de La Cène de Da Vinci, je me contenterai de souligner un aspect de l'interprétation iconographique de cette œuvre qui évoque sa *Weltanschauung* (et qui échapperait à un spectateur concluant son étude au niveau d'analyse iconographique) : une humanisation des apôtres remarquable par rapport aux représentations précédentes de La Cène. Ici, les disciples du Christ sont dépeints sans le halo traditionnel, et sont individualisés par leurs vêtements, gestes et expressions faciales. La multiplication des particularités attire l'attention sur leur humanité et celle du Christ, témoignant du développement général de la pensée humaniste de la Renaissance auquel Da Vinci a contribué. Cette interprétation dépasse la compréhension stricte du sujet qui est représenté.

Alors que le troisième niveau est l'objectif final de la méthode panofskyenne, la description pré-iconographique et l'analyse iconographique fournissent des balises nécessaires pour assurer la rigueur du processus. Cet aspect est particulièrement important dans l'étude d'œuvres produites dans des périodes historiques antérieures ou dans des contextes géographiques ou culturels étrangers. Comme le remarque Christine Hasenmueller,

Where the artist and the interpreter are not part of the same cultural/historical group, representational conventions are not part of a shared tacit knowledge : it is necessary for the interpreter to understand and bracket characteristics of representation typical of the time and place a work of art was made in order for this "identity" between representation and nature to occur⁸.

L'icologie et l'humour

La Cène de Da Vinci a été parodiée maintes fois par des artistes contemporains. L'un des exemples les plus connus d'une telle appropriation est *Yo Mama's Last Supper* (1996), une œuvre d'art controversée de la photographe jamaïcaine Renée Cox, présentée au Brooklyn Museum en 2001. L'œuvre consiste en un montage de cinq photographies représentant douze hommes habillés (onze noirs et un blanc) et une femme nue (autoportrait de l'artiste) à la place traditionnellement occupée par le Christ. *Yo Mama's Last Supper* se réfère directement à l'œuvre de Da Vinci dans sa composition. Mais l'interprétation iconographique de l'œuvre nous conduit dans une direction très différente. Dans un geste parodique qui vise la délégitimation d'une œuvre phare de la culture occidentale (peinte par un homme blanc et représentant treize hommes blancs), Cox ouvre un espace de débat sur les défis et trahisons auxquels sont confrontées les femmes de couleur dans le monde de l'art.

Les exemples de ce genre abondent. En 1988, l'artiste australienne Susan Dorothea White peint *The First Supper*, remplaçant les treize hommes blancs de Da Vinci par des femmes du monde entier, représentant le Christ comme une femme autochtone. En 1998, l'artiste brésilien Vik Muniz réinterprète La Cène en utilisant du sirop de chocolat Bosco, commentant l'impact des monocultures sur les économies émergentes.

⁸ Christine Hasenmueller, « Panofsky, Iconography and Semiotics », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36 : 3 (1978) : 292

Le film *Viridiana* de Luis Buñuel de 1961 recrée La Cène, mais cette fois avec un groupe de mendiants. L'image est également reprise dans la culture populaire; certains auront remarqué son utilisation parodique dans des émissions télévisées telles que *The Simpsons*, *South Park*, *Battlestar Galactica* et *Lost*. Ce qu'elles ont en commun est l'utilisation parodique, souvent ironique, de la source, qui en déplace et subvertit le sens. Elles vont au-delà de l'histoire biblique afin de critiquer les relations de genre et de race, ainsi que la surconsommation et les médias. Si Panofsky ne s'est pas intéressé aux stratégies humoristiques, celles-ci doivent être prises en compte quand il s'agit d'art contemporain. En effet, comme plusieurs le soutiennent, l'ironie, la parodie et le détournement sont devenus des modes rhétoriques dominants dans l'art⁹.

L'iconologie revisitée

Au cours des dernières décennies, la méthode panofskyenne est tombée sous le coup de la critique, et des ajustements ont été proposés qui tiennent compte de l'évolution de l'histoire de l'art et de la théorie critique d'une part, et des tendances artistiques récentes d'autre part. La critique la plus répandue vise l'importance donnée au sujet par la méthode aux dépens de la forme. Panofsky avait voulu se distancer de ses précurseurs formalistes; il n'est donc pas étonnant qu'il ait marginalisé la forme dans ses analyses. Mais il ne l'a jamais évacuée. Pour lui, les motifs devaient se manifester « en fonction de la manière dont les objets et événements furent exprimés par des formes en diverses conditions historiques¹⁰ ». Quoi qu'il en soit, l'iconologie sert mal les œuvres où l'expérimentation formelle prime, qu'elles soient impressionnistes, cubistes, dadaïstes ou autres. Dans sa conception originale, l'iconologie est encore plus déficiente lorsqu'il s'agit de discuter d'œuvres actuelles qui intègrent des composantes médiatiques, numériques, sonores ou performatives.

En outre, bien que Panofsky ait clairement eu conscience du fait que les spectateurs apportent leur intuition, leurs connaissances et leur contexte à la tâche d'interprétation, il n'a jamais abordé le fait qu'une œuvre donnée puisse cibler certains publics, en excluant d'autres pour des raisons de genre, de niveau d'éducation, de familiarité avec les débats artistiques, etc. Panofsky demeure également silencieux en ce qui concerne le contexte de présentation de l'art, même lorsque des œuvres sont spécifiquement créées pour être en dialogue avec leur environnement. Les œuvres d'art fonctionnent différemment dans les galeries, dans les églises ou dans les maisons privées. Juxtaposer une œuvre d'art avec d'autres peut aussi modifier la façon dont elle sera interprétée. Il en va de même pour les informations liminaires (le « paratexte », dans les termes de Gérard Genette¹¹), comme les cadres décoratifs ou les titres.

Une dernière mise en garde est proposée par Gombrich. Selon la méthode iconologique, « interpretation proceeds by steps, and the first step on which everything else depends is the decision to which genre a given work is to be assigned¹² ». Basant sa critique sur une discussion de l'impresa (une combinaison spirituelle de texte et d'image, produite par les artistes de la Renaissance pour le plaisir de leurs mécènes), Gombrich soutient qu'il doit y avoir des indices logés dans l'œuvre elle-même ou dans son contexte qui permettent aux spectateurs d'évaluer le genre auquel l'œuvre appartient et de chercher des significations de deuxième ou même de troisième degré. Il soutient que la connaissance a priori du genre ne doit jamais être tenue pour acquise (comme semble le faire Panofsky). Cette dernière critique est évidemment d'une

⁹ Voir par exemple Jennifer Higgie (sous la dir.), *The Artist's Joke*, Cambridge, MIT Press, 2007; Linda Hutcheon, *Double Talking: Essays on Verbal and Visual Ironies in Contemporary Art and Literature*, Toronto, ECW, 1992; Dominic Molon, Michael Rooks et David Sedaris, *Situation Comedy: Humor in Recent Art*, New York, Independent Curators International, 2005; et Heike Munder et Felicity Lunn, *When Humor Becomes Painful*, Zürich, JRP|Ringier, 2006

¹⁰ Panofsky, *Essais d'iconologie*, p. 25

¹¹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 198

¹² Ernst Gombrich, « Aims and Limits of Iconology », in *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Londres, Phaidon Press, 1972, p. 21

importance capitale pour l'étude de l'humour dans les arts visuels. Elle peut être reformulée comme une question : quels sont les mécanismes de rhétorique visuelle qui provoquent un second regard, une lecture humoristique d'un motif autrement sérieux ?

Couleur, texture et forme

Pour René Payant, l'art abstrait a posé à la méthode iconologique son défi le plus important en libérant la forme et la couleur de la représentation. Dans « De l'iconographie revisitée », Payant aborde l'analyse d'un tableau de 1955 de Jasper John intitulé *Flag*, œuvre qui marque un retour à la figuration après une décennie d'hégémonie de l'expressionnisme abstrait dans la scène artistique new-yorkaise. *Flag* représente un drapeau américain dont la forme coïncide exactement avec le périmètre de la toile rectangulaire sur laquelle il a été peint. Mais l'œuvre est loin d'être une peinture illusionniste. Sa croûte épaisse et texturée est fabriquée à partir de papier collé, de peinture à l'huile et d'encaustique. Les bords du drapeau laissent voir des coulures de cire (référence incontestablement parodique à l'expressionnisme abstrait, en particulier l'œuvre de l'artiste américain Jackson Pollock). Pour Payant, *Flag* est une œuvre ironique dont le sens a peu à voir avec l'iconographie du drapeau, qui a été choisi par l'artiste pour sa prévalence dans la culture visuelle américaine et donc pour sa banalité (un drapeau exotique aurait provoqué un effet très différent). Ici, « la pureté de l'image [est] troublée par la matière picturale¹³ », et cette matérialité aussi exubérante qu'incongrue déplace ironiquement l'interprétation de l'œuvre de l'iconographie à sa facture.

Cette résistance à la signification strictement iconographique se retrouve également dans l'art d'un autre artiste pop américain : Andy Warhol. Dans la série de portraits de Mao Tse-Tung effectuée en 1972, par exemple, la forme et la couleur contrastent avec le sujet, plutôt que de s'accorder avec lui, invitant une interprétation au second degré de l'œuvre. Le portrait classique du dirigeant communiste chinois est imprimé en couleurs audacieuses, orange, rose, vert, jaune et bleu, et reproduit mécaniquement dans une grille, produisant un effet cocasse de papier peint décoratif. La recherche du sens intrinsèque de l'œuvre ne mène pas à Mao comme sujet ; elle conduit plutôt vers une réflexion critique sur la culture de masse et les médias.

La technique, le médium, l'échelle et les propriétés cinétiques peuvent également provoquer des interprétations humoristiques. Par exemple, Brian Jungen, un artiste canadien autochtone membre de la tribu Dunne-Za a fait la une en 1999 avec une série intitulée *Prototypes for New Understanding*. Il a présenté ce qui semblait à première vue être des masques traditionnels des Premières Nations de la côte ouest. Ceux-ci avaient été fabriqués à partir de chaussures Nike Air Jordan. Dans *Group of Seven Awkward Moments (White Pine and the Group of Dwarfs, 2009)*, l'artiste canadienne Diana Thorneycroft juxtapose dans des dioramas des tableaux imitant les œuvres iconiques du Groupe des Sept avec des figurines en plastique luisant qui appartiennent au monde de la culture populaire et du kitsch. Jouant avec l'échelle plutôt qu'avec les matériaux et les textures, l'artiste australien Ron Mueck crée des sculptures hyperréalistes, mais hors d'échelle, représentant des corps humains. Celles-ci sont faites de fibre de verre, de silicone et de cheveux. L'œuvre *Boy (2000)*, une sculpture de cinq mètres de hauteur représentant un jeune garçon, produit un effet humoristique vu l'incongruité de sa taille démesurée. Finalement, l'artiste canadien Max Dean utilise le mouvement comme un déclencheur humoristique. *The Robotic Chair (2006)* est une chaise d'apparence normale, en bois plaqué. La chaise est programmée pour se démembrer, puis

¹³ René Payant, « De l'iconologie revisitée », in *Vedute. Pièces détachées sur l'art 1976-1987*, Laval, Trois, 1987, p. 38

s'effondrer soudainement et bruyamment dans une pile aléatoire. Guidé par un système de vision aérienne, le siège agit alors de façon autonome pour reconstruire la chaise. Il se déplace lentement sur le plancher, trouvant chacune des composantes dispersées, et les intégrant une à une. Finalement, la chaise se hisse sur ses quatre pattes. Ici, le mouvement et le son fournissent un effet de comédie «slapstick,» tandis que le zoomorphisme de la chaise animée amène les spectateurs dans le royaume de l'absurde.



Figure 1
Diana Thorneycroft, Group of Seven Awkward Moments
(White Pine and the Group of Dwarfs, 2009), avec la permission de l'artiste.

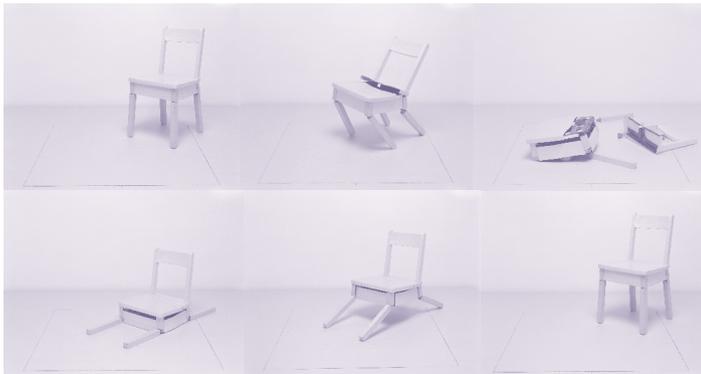


Figure 2
Max Dean, The Robotic Chair (2006), avec
la permission de l'artiste, photo par nichola
feldman-kiss

La leçon générale à tirer de l'iconologie demeure valable : les spectateurs doivent regarder au-delà de l'analyse iconographique pour atteindre une signification profonde de l'œuvre. Mais afin de réaliser des études fructueuses d'œuvres humoristiques, l'iconologie doit intégrer les préoccupations qui sont au cœur de la psychologie de la perception, de la sémiotique visuelle et de ce qu'on pourrait appeler le «nouveau formalisme», incluant ainsi des modes concrets d'analyse, adaptés aux propriétés rhétoriques, formelles et matérielles des objets d'art.

L'analyse d'œuvres d'art humoristiques et la théorie générale de l'humour verbal (GTVH)

La théorie générale de l'humour verbal (The General Theory of Verbal Humor, ou GTVH) a été développée par Salvatore Attardo et Victor Raskin en 1991 pour l'analyse de blagues et de courts textes humoristiques. Cette méthode est particulièrement utile parce que, tout en se fondant sur l'analyse sémantique, elle demeure ouverte à des préoccupations narratologiques, esthétiques et sociales plus larges. La réflexion sur le contexte social de l'humour qu'elle encourage est critique, puisqu'elle met de l'avant la spécificité culturelle de l'humour.

Le GTVH est basé sur le modèle d'incongruité/résolution. Les théories de l'incongruité (ou théories de l'incohérence, de la contradiction ou de la bissociation) remontent à la discussion d'Aristote sur les métaphores et les jeux de mots dans la rhétorique¹⁴. Fondées sur des processus cognitifs, elles affirment que l'humour résulte de la perception d'une disparité entre un ensemble d'attentes et ce qui est observé, ou encore d'un décalage entre des choses qui sont simultanément perçues. Un débat est en cours à savoir si l'incongruité peut être indépendante ou si elle fait toujours partie de la dyade incongruité/résolution¹⁵. Christian Hempelmann et Andrea Samson parlent d'un spectre de résolubilité. Ils expliquent que « resolution [is] always partial, as the logic that enables it is always playful, or faulty. Thus, incongruity-resolution humor should be considered one extreme, namely one closest to but distinct from full resolution, while nonsense humor takes up the opposite extreme, closest to no resolution but at least pretending to have one¹⁶ ».

Parce que l'incongruité met en lumière des mécanismes cognitifs, comme le fait remarquer Attardo, « linguistic analysis has tended to side (largely unwittingly) with this kind of theory¹⁷ ». Pour la même raison, la théorie de l'incongruité semble être une base pratique pour établir des modèles analytiques de l'humour dans les arts visuels. Mais, comme le souligne Arvo Krikmann, « most of the humor theories ever proposed are actually mixed theories, and many contemporary researchers believe that humor in its totality is too huge and multiform a phenomenon to be incorporated into a single integrated theory¹⁸ ». Il est donc possible que les analyses d'œuvres basées sur des théories d'incongruités puissent aussi bénéficier d'emprunts à d'autres types de théories de l'humour, comme celles de la supériorité et celles de la décharge, qui éclairent la fonction de l'humour plutôt que de se concentrer sur les mécanismes cognitifs. En effet, les premières affirment que l'humour est logé dans un sentiment de supériorité et d'hostilité envers ce qui est ridiculisé, considéré comme déviant de la norme ou à délégitimer. Les théories de la décharge, d'autre part, proposent que l'humour serve à libérer des tensions, des frustrations, des désirs ou d'autres formes d'énergie psychique.

Si nous revenons à l'analyse de la parodie de La Cène par Renée Cox, l'incongruité entre la source historique bien connue et sa réactualisation de 1996 semble être le déclencheur qui provoque une lecture humoristique de l'œuvre. Mais on pourrait aussi affirmer de façon convaincante que ce travail fait preuve d'hostilité dirigée vers les institutions artistiques et sert à libérer une tension psychique vécue par l'artiste.

¹⁴ Salvatore Attardo, *Linguistic Theories of Humor*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1994, p. 20

¹⁵ Willibald Ruch, Salvatore Attardo et Victor Raskin, « Towards an Empirical Verification of the General Theory of Verbal Humor », *Humor: International Journal of Humor Research* 6: 2 (1993) : 123-136

¹⁶ Christian F. Hempelmann et Andrea C. Samson, « Cartoons : Drawn Jokes? », in Victor Raskin (sous la dir.), *The Primer of Humor Research*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2008, p. 627

¹⁷ Salvatore Attardo, « A Primer for the Linguistics of Humor », in Raskin, *The Primer of Humor Research*, p. 104

¹⁸ Arvo Krikmann, « Contemporary Linguistic Theories of Humor », *Folklore: Electronic Journal of Folklore* 33 (2006) : 2. <http://www.folklore.ee/folklore/vol33/kriku.pdf> (consulté le 2 février 2017).

Le GTVH utilise, aux fins d'analyse, les six « ressources de connaissances » suivantes : Opposition de texte (l'incongruité entre deux ou plusieurs récits ou textes superposés); Mécanisme logique (la phase de résolution du modèle d'incongruité/résolution); Situation (les éléments, souvent non humoristiques, qui ancrent la plaisanterie dans des circonstances reconnaissables); Cible (la victime de la blague); Stratégie narrative (le genre de la blague ou des énoncés humoristiques); et Langage (tous les choix faits au niveau lexical, syntaxique et phonologique)¹⁹. Selon Attardo, bien que le modèle ait été développé pour l'étude de blagues verbales et courtes, il peut être transposé avec quelques modifications à des textes plus longs ou plus complexes : romans, histoires courtes, pièces de théâtre, émissions de télévision et films²⁰. Comme nous le verrons, il peut également être adapté à l'étude des arts visuels.

La rencontre de la GTVH et de l'iconologie

Dans un article consacré à l'analyse des bandes dessinées du point de vue de la psychiatrie et des sciences cognitives, Hempelmann et Samson notent que les chercheurs en humour traitent souvent les images comme du texte plutôt que de prendre en compte les caractéristiques spécifiques des représentations picturales²¹. Ils soutiennent que les aspects formels et esthétiques des images ont un impact sur les processus cognitifs²². Ils font également remarquer que très peu de tentatives systématiques pour comprendre les caractéristiques formelles et esthétiques de l'humour visuel ont été publiées et que les composantes esthétiques de l'humour visuel sont largement explorées. Pour ces auteurs, les processus sémiotiques de compréhension de l'humour, qui concernent les noyaux cognitifs de l'humour (incongruité et recherche de résolution), fonctionnent généralement bien avec les images, mais ils suggèrent également que des mécanismes spécifiques au domaine visuel (fondés sur des questions formelles et esthétiques) devraient émerger de recherches ultérieures²³.

C'est là que la méthode iconologique peut être jumelée avec la GTVH et utilement appliquée, avec les réserves exprimées ci-dessus. Si nous suivons la logique de la méthode panofskienne, la première étape de l'analyse d'une œuvre humoristique doit être une description pré-iconographique de l'œuvre, suivie d'une analyse iconographique. L'analyse devrait considérer que, contrairement au langage physiquement linéaire et dirigé, les images sont perçues de façon beaucoup plus aléatoire, même lorsque la composition guide l'interprétation de l'œuvre. Les images sont en effet des systèmes de signes complexes et souvent contradictoires. L'analyse devrait aussi tenir compte du fait que la résolution de l'incongruité ne peut pas être considérée comme toujours possible dans l'humour visuel. En effet, de nombreux historiens d'art soutiendraient que la spécificité des objets d'art réside dans leur polyphonie et en ce que Jacques Rancière appelle leur « élaboration du monde sensible de l'anonymat²⁴ ». Il existe, par exemple, d'innombrables œuvres dadaïstes et surréalistes qui évitent les « punchlines » et laissent leurs spectateurs suspendus entre des réalités incongrues. *Objet, 1936*, de Merret Oppenheim, en est un exemple. Composée d'une tasse, d'une soucoupe et d'une cuillère revêtues de fourrure de gazelle chinoise, c'est la qualité provisoire de toute résolution potentielle qui rend humoristique cette œuvre extravagamment sensuelle.

Voici les dix étapes, ou pistes de recherche, que je propose. Elles suivent la logique de la méthode panofskyenne « revisitée », tout en intégrant des éléments particulièrement perspicaces de la GTVH.

¹⁹ Attardo, « A Primer for the Linguistics of Humor », p. 108

²⁰ Ibid, p. 110

²¹ Hempelmann et Samson, « Cartoons : Drawn Jokes? », p. 609

²² Ibid, p. 611

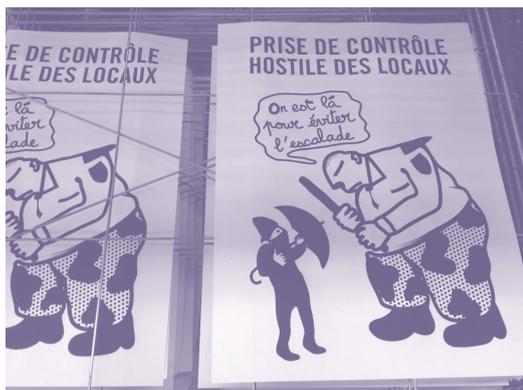
²³ Ibid, p. 618 et 632

²⁴ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 73

1. Description pré-iconographique. L'identification des significations primaires ou naturelles.
2. Analyse iconographique. L'étude des significations conventionnelles ou classiques. Avec la description pré-iconographique, l'analyse iconographique fournit un mécanisme de contrôle nécessaire qui balise l'interprétation.
3. Aspects visuels. Aspects significatifs du support, de la forme, de la couleur, de la ligne, de la composition, de l'échelle ou de la technique. Comme nous l'avons vu dans la discussion ci-dessus, parfois, la façon dont les motifs sont représentés peut être plus significative que l'iconographie elle-même.
4. Incongruité. L'incongruité entre deux ou plusieurs motifs superposés, récits visuels, thèmes, sources, styles, couleurs, échelles, etc. L'incongruité peut aussi être générée par le contraste entre les attentes préalables du spectateur et ce qui est perçu. Dans une œuvre d'art complexe, de nombreuses incongruités peuvent coexister.
5. Stratégie rhétorique. Le dispositif rhétorique déployé par l'artiste : la parodie, l'ironie, la caricature, la satire, le pastiche, le grotesque, le carnavalesque, etc. Parce que les œuvres d'art peuvent être très complexes, plus d'une stratégie peut être déployée dans une seule œuvre.
6. Cible. Ce qui est moqué, ridiculisé, etc., par la représentation humoristique. Cette cible n'est pas toujours visible dans l'œuvre.
7. Public cible. Les spectateurs idéaux pour l'œuvre. Cette considération est cruciale, car elle met en évidence la circulation possible de l'œuvre, son efficacité potentielle, et peut-être une superposition dans le travail de niveaux distincts de signification accessibles par différents publics et, par conséquent, des interprétations valides plurielles.
8. Contexte de présentation. Le contexte de présentation (page d'un journal, galerie d'art, mur extérieur, etc.) peut influencer grandement le sens d'une œuvre d'art et doit être soigneusement examiné. Le contexte peut aussi mettre en jeu les notions de paratexte et d'intertexte.
9. Artiste. Lorsque cette information est disponible, les connaissances sur la biographie de l'artiste, ses préoccupations esthétiques, ses sympathies politiques, ses affiliations raciale et identitaire, etc., peuvent servir de mécanisme de contrôle ou fournir des informations supplémentaires permettant de révéler une posture ironique, par exemple.
10. Interprétation iconographique. Les étapes précédentes devraient conduire le spectateur à ce que Panofsky a appelé le contenu intrinsèque ou l'interprétation iconographique de l'œuvre d'art. Ici, le spectateur puisera dans l'analyse précédente, dans sa compréhension culturelle et son intuition pour placer le travail dans un réseau approprié d'art, d'idées et de préoccupations humaines.

Parce que la satire graphique publiée dans les médias de masse et sous forme d'affiche est le genre artistique le plus analysé dans la recherche actuelle sur l'humour en art, il pourrait être bénéfique de souligner quelques considé-

rations concrètes qui concernent spécifiquement ce genre. Les chercheurs oublient trop souvent que les œuvres de la satire graphique ne sont pas des images «isolées». Elles sont incluses dans une page, juxtaposées à des légendes, des textes, d'autres images, incluses dans une présentation graphique globale, ou dans un environnement urbain complexe. En outre, un journal, une revue ou un livre ont tous leur propre histoire, lectorat cible, technologies de production, etc., qui peuvent influencer la signification sociale de l'image. Il en va de même pour un édifice, une rue, un quartier. Si l'œuvre a été arrachée à son contexte original et collée dans un album ou épinglée à une porte, cela doit également être pris en considération. Enfin, le spectre limité des moyens formels dont dispose la satire graphique (souvent imprimée en une ou deux couleurs) a forcé les artistes à développer une certaine sophistication dans leur utilisation des trames Benday, des hachures, des croisillons, du vide et du plein. Ils juxtaposeront, par exemple, des styles différents dans le contexte d'une seule image, provoquant ainsi la sympathie pour un motif et l'aversion pour un autre. Ils permettront aux personnages de briser la bordure de l'œuvre ou d'en sortir pour produire certains effets, ou dirigeront habilement l'œil de leur spectateur vers des éléments hors cadre.



L'artiste franco-québécois a produit cette image dans le contexte de la grève étudiante de 2015 à l'UQAM. Lorsque des étudiants ont bloqué l'accès à des pavillons, la direction a réagi avec une force excessive en invitant la police de Montréal à intervenir. L'affiche, qui ridiculise par l'échelle des personnages et leur traitement graphique l'inégalité de moyens entre les manifestants et les «forces de l'ordre», a été distribuée le 16 avril 2015 dans l'agora de l'UQAM lors du lancement de l'«Université populaire».

Conclusion

Umberto Eco a remarqué avec perspicacité qu'en ce qui concerne l'art de conter des blagues, «what remains compulsory, in order to produce a comic effect, is the prohibition of spelling out the norm. It must be presupposed both by the utterer and by the audience. If the speaker spells it out, he is a fool or a jerk; if the audience does not know it, there is no comic effect²⁵ ».

De toute évidence, cette remarque judicieuse sur la pratique du farceur ne s'applique pas à l'interprétation d'œuvres humoristiques dans le contexte de la recherche en histoire de l'art. En fait, le contraire est vrai. Afin de libérer la richesse potentielle des œuvres d'art humoristiques et de les lier à des contextes visuels, culturels, politiques et intellectuels plus vastes, les chercheurs doivent mener leurs lecteurs à travers des descriptions méticuleuses, des analyses iconographiques, des enquêtes sur les normes et traditions, ainsi que l'exploration des enjeux formels qui déclenchent les effets d'humour.

²⁵ Umberto Eco, « The Frames of Comic Freedom », in Umberto Eco, V. V. Ivanov et Monica Rector (sous la dir.), *Carnival*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1984, p. 14

Annie Gérin enseigne l'histoire et la théorie de l'art à l'UQAM. Titulaire d'un doctorat en histoire de l'art et en études culturelles de l'Université de Leeds, elle s'intéresse à des questions posées par la présence d'œuvres d'art et de culture matérielle dans les lieux publics, dans des contextes contemporains et historiques. Ses publications récentes incluent *Devastation and Laughter : Satire, Power and Culture in the Early Soviet State* (2017), et plusieurs collections d'essais, dont *Public Art in Canada : Critical Perspectives* (2009), *Oeuvres à la rue : pratiques et discours émergents en art public* (2010), et *Formes urbaines : Circulation, stockage et transmission de l'expression culturelle à Montréal* (2014).

IMAGES

Maude Bergeron

Diplômée en Arts et en Cuisine, Maude est une féministe engagée qui s'implique dans différents projets artistiques, littéraires et culinaires. Avec les années, elle a orienté sa carrière vers le domaine du travail autonome en créant son site de recettes Cuisine estudiantine. Plus récemment, elle milite pour la promotion et l'acceptation de la diversité avec ses projets d'illustrations sur Les folies passagères. Elle aborde des sujets qui sont tabous et/ou problématiques dans le but de déconstruire les préjugés, comme les menstruations, les maladies mentales, la culture du viol, la diversité corporelle, le slutshaming et les double-standards.

www.lesfoliespassageres.com

Louis Bouvier

Louis Bouvier vit et travail à Montréal, d'où il est originaire. Connu pour ces dessins photoréaliste de grand format, il mixe maintenant sculpture issue de moulage et objet trouvé à ces œuvres. Il a exposé au Québec aussi aux États-Unis et en Europe. À l'été 2014 il a participé à la manifestation d'art publique Aires Libres à Montréal dont le commissariat était assuré par Aseman Sabet, où il a produit une sculpture monumentale. Il a présenté en novembre 2015 deux expositions solo, une à Winnipeg à la Maison des Artistes Francophones et l'autre à la galerie de l'UQAM. En 2017, il exposera aussi son travail au centre Clark ainsi qu'à la Galerie Sans Nom à Moncton. Louis Bouvier détient un baccalauréat et une maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM.

www.louisbouvier.com

Anne Desrivères

Graphiste et illustratrice depuis 2007, Anne Desrivères est diplômée des Beaux-arts de Rennes. Elle collabore alors plus de 3 ans avec Gérard Paris-Clavel et ponctuellement avec François Miehe, NTE ou encore Marion Kueny. Elle travaille aujourd'hui à Toulouse, principalement dans les domaines culturels et sociaux. Une grande partie de son activité se joue cependant sur des projets à compte d'auteur au ton souvent décalé. Elle réagit à des événements politiques et sociaux ou entreprend des images plus poétiques, mêlant dessin et plaisir des mots.

www.duseldansmapiscine.fr

Hugo Dinër

Hugo Dinër vit et travaille à Bruxelles. Fait d'espoirs et d'angoisses, son travail aborde les promesses produites et partagées dans l'imaginaire collectif et, conséquemment, les déceptions permanentes qui en résultent.

Clément de Gaulejac

Clément de Gaulejac est artiste, auteur et illustrateur. En 2015, il a exposé *Les Naufrageurs* au Centre de l'image contemporaine Vox. Aux éditions Le Quartanier, il a publié *Grande École*, ainsi que *Le Livre noir de l'art conceptuel*. À la Mauvaise tête, il a publié *Les cordons de la bourse* et *Tailleurs d'histoires*.

www.calculmental.org

Mathieu Lambert

Mathieu Lambert vit et travaille à Montréal.

www.mathieulambert.fr

Sophie Latouche

Sophie Latouche est née à Québec en 1990. Elle est diplômée depuis 2014 d'un BAC en Intermedia/Cyberarts de l'Université Concordia à Montréal. À l'été 2016, elle cofonde l'espace de diffusion d'art en ligne Galerie Galerie où elle y travaille comme coordonnatrice et co-commissaire. Elle a complété un DESS en gestion d'organismes culturels au HEC. Son travail a été présenté dans diverses projections, expositions et publications: *POSTURE* (Le Lobe, 2017), *Pixel et poussière* (Language plus, 2016), *Demolden* (Espagne, 2016), projection GIF (Musée d'art contemporain des Laurentides, Rendez-vous de la vidéo poésie (Patro Vys, 2016), *Déravage 16* (cinémathèque québécoise, 2016), *FELTZINE* (2016), *Filles Missiles* (2016).

www.galeriegalerieweb.com

Mathieu Latulippe

Mathieu Latulippe vit et travaille à Montréal. Il est représenté par la Galerie Division. Sa pratique artistique explore, souvent avec humour, certaines sources mythologiques importantes dans la formation de notre imaginaire collectif occidental. Son travail a été présenté au Canada et à l'étranger notamment à *La Manif d'Art de Québec 4*, au Centre Clark, à la Fonderie Darling, à Optica, à la Triennale 2011 du Macm, et dernièrement, à B312. Il présentera son travail prochainement lors de l'événement *Truck Stop*, ainsi qu'à la Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce dans le cadre du 375^e anniversaire de Montréal.

Andrée-Anne Mercier

L'artiste Andrée-Anne Mercier utilise l'illustration pour dépeindre un univers personnel anecdotique. Suite à une résidence au Japon, une forte influence de l'art et de l'architecture asiatique teinte le style de son corpus d'oeuvres. La peinture, la sculpture, les happenings et les installations servent également de véhicules pour aborder ses thèmes distinctifs : le quotidien, le voyage et la culture populaire.

www.andreeannemercier.com

Tim Messeiller

Timothée Messeiller est né en 1988 à Vevey, en Suisse. Il travaille et vit à Montréal, Canada. Il a reçu son bachelors en beaux-arts de l'Ecole Cantonale d'Art du Valais en 2012 et son Master en beaux-arts spécialisation Fibres de l'université Concordia en 2016. Le travail de Messeiller se situe à la limite entre l'art et le design. Usant de dispositifs installatifs, de même que des médias aussi variés que la performance, la sculpture ou le dessin, la pratique artistique de Messeiller tend à questionner le statut de l'artiste comme artisans et ses répercussions sociales au sein de l'espace de monstration artistique.

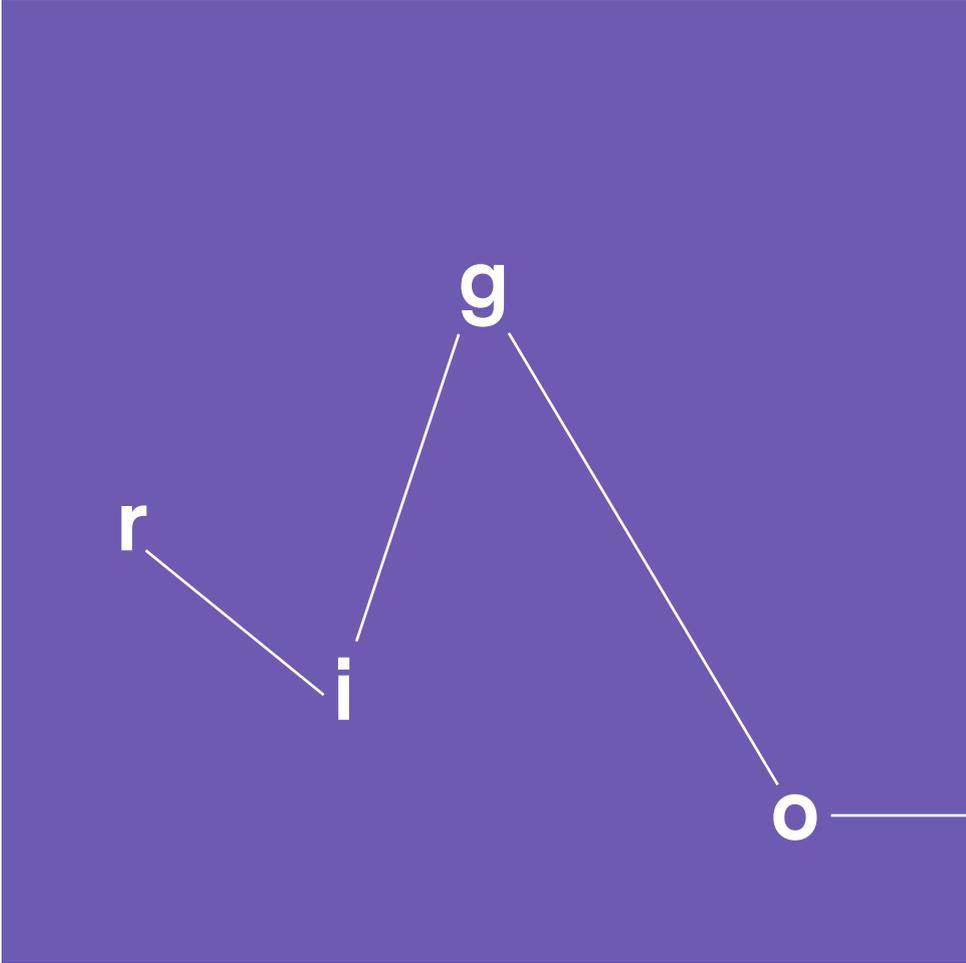
2Fik

Artiste multidisciplinaire, 2Fik est né en France, d'origine marocaine et installé à Montréal depuis 2003. Son travail traite d'identités, de genres et de perceptions au travers de photographies, de performances et de vidéos. 2Fik a exposé, entre autres, à Montréal, New York, San Francisco et Dublin.

bizarre bizarre

bizarre bizarre est un studio situé à Montréal, fondé en 2015 par le designer Maxime Francout. Le studio mélange les pratiques du design et de l'art pour en dépasser les frontières et proposer une approche à la fois créative et expérimentale.

www.bizarrebizarre.ca



I

a

d

e

L'Artichaut, revue des arts de l'UQAM, est un organisme à but non lucratif chapeauté par l'AFÉA-UQAM. L'Artichaut paraît une fois l'an en version imprimée. Chaque parution s'organise autour d'un dossier thématique original et inclut des articles, des entrevues, des reportages, des essais, des textes de fiction et de poésie s'inspirant des événements de la scène artistique actuelle, des portraits d'artistes, d'œuvres, de collectifs ou d'entreprises au service du rayonnement des arts et de la culture, et témoigne des avancées théoriques du monde universitaire liées aux arts et ses enjeux.

L'Artichaut N°7 à été imprimé en 500 exemplaire par Repro-UQAM

Financé par l'Association facultaire étudiante des arts de l'UQAM (AFÉA) et la Faculté des arts de l'UQAM.

Dépôt légal, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, mai 2017

De l'humour, nous pouvons avant tout dire qu'il est difficile à définir. Combien de formes peut-il prendre ? Et combien de rires, faire surgir ? De fait, ce constat est devenu un véritable lieu commun des recherches sur l'humour. Fasciné par le savoir-rire et troublé par le sérieux de l'humour, l'Artichaut magazine souhaite ici proposer un espace pour réfléchir et réactualiser les liens entre l'art et le comique.