

Bulletin d'histoire politique

Identités comiques

Marie Mazalto



Volume 13, Number 2, Winter 2005

Humour et politique au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1055035ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1055035ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Bulletin d'histoire politique
Lux Éditeur

ISSN

1201-0421 (print)

1929-7653 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Mazalto, M. (2005). Identités comiques. *Bulletin d'histoire politique*, 13(2), 15–29.
<https://doi.org/10.7202/1055035ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 2005

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Identités comiques

MARIE MAZALTO¹
Étudiante au doctorat en sociologie
Université du Québec à Montréal

« Chaque ensemble humain
porte avec lui ses formes de comique. »
Duvignaud, *Le propre de l'Homme*

Le rire se situe à la croisée des chemins, entre souffrance et plaisir. Fugitif, l'espace d'un instant, il permet aux uns et aux autres de se défendre du tragique de la vie dans une tentative toujours renouvelée pour conjurer des affects jugés trop exigeants. Éternel refuge, il apparaît comme un espace privilégié pour l'expression d'une vaste gamme d'émotions allant de la peur et du doute de la souffrance au contentement et à la joie. À ce titre, le rire, terme plurisémiologique dont l'étymologie renvoie au latin *ridere*, signifie tout autant « marquer un sentiment de gaieté » que « se moquer ». Du corps du rieur au corps social, le rire permet la manifestation du plaisir et du déplaisir, en cela il est l'un des lieux privilégiés de la cristallisation et de l'expression du conflit.

Afin d'appréhender les diverses manifestations du rire et de comprendre ses fonctions collectives, nous avons donc choisi de l'associer à la notion de comique. Dépasser l'idée qui voudrait réduire le rire à une simple manifestation physique évanescence, nous amène à considérer le comique telle une sphère, c'est-à-dire, un ensemble de pratiques nécessitant l'intervention de différents procédés qui ont tous pour dénominateur commun de mener au rire. Avec Jankélévitch, nous partons d'un premier positionnement théorique basé sur l'idée que : « le comique, sera le terme générique désignant tous les phénomènes verbaux et non verbaux qui ont la propriété de provoquer le rire »². En même temps qu'un processus ou une tentative de déplacement

du sens commençons donc par envisager le comique comme un acte de jugement, élaboré en fonction de normes et valeurs socialement ancrées dans la culture. Dans le rapport dialectique qu'il introduit aux construits normatifs, il nous intéresse de concevoir le comique comme un constant exercice d'appropriation du monde.

À cet égard, l'omniprésence de « l'humour » dans la société québécoise contemporaine a retenu notre attention. Car si l'humour possède une fonction psychique individuelle de résolution de conflits, il sert également d'outil de ralliement autour de tensions qui prennent naissance dans l'espace social. Cette double dimension fait de l'humour un mode d'expression, souvent satirique ou encore un mode de communication qui favorise la connivence et la drôlerie autour de conflits marqués culturellement. Une hypothèse centrale ressort de notre étude concernant l'hypothétique omniprésence de l'humour au Québec. Affirmer l'omniprésence de l'humour, n'est-ce pas plutôt désigner l'expression de la pluralité du comique ? Dans un constant aller-retour, il s'agit d'aborder la société québécoise à travers le mode de production sociale et les fonctions de son comique. À cet égard, nous envisageons les différentes formes du comique québécois comme étant des supports privilégiés ayant participé à rallier la communauté dans sa tentative d'affirmation d'une identité collective face aux menaces d'assimilation.

C'est en cheminant à travers une différenciation de ces esthétiques si variées appartenant au champ du comique, liées tour à tour au burlesque, à l'humour, à l'ironie ou au cynisme, que surgissent des outils pour comprendre ces manifestations qui appartiennent tout autant aux champs du culturel, du social que du politique. Nous avons pu observer que le comique québécois, présent depuis les débuts de la colonisation, a subi de nombreuses mutations. Son étude, à partir du XIX^e siècle, permet de mettre en lumière la diversité de ses formes et les conditions socio-historiques qui ont favorisé son émergence. À cet égard, l'étude des manifestations comiques, ce que Jean Duvignaud désignerait par « l'imaginaire comique »³, se présente comme une voie à privilégier afin de cheminer vers une meilleure compréhension de la culture québécoise. Au centre du questionnement, nous posons l'existence d'un lien entre la présence de certains registres spécifiques du comique et le contexte oppressif qui a pesé sur la communauté québécoise. Nous appréhendons l'humour comme étant le fruit d'une dialectique qui émerge du rapport conflictuel entre l'individu et le social, le colon et le colonisé, l'élite et le peuple, le laïc et le religieux, etc. L'existence de cette pratique culturelle correspondrait à une tentative toujours réinvestie de positionnement identitaire. Par une étude des *humours*, le chercheur se propose d'aller à la rencontre des *humeurs* d'un peuple.

FONDEMENTS ET FONCTIONS SOCIALES DU COMIQUE AU QUÉBEC : LE GROTESQUE CARNAVALESQUE

La culture québécoise vieille de trois siècles se situe à la croisée des influences françaises, anglaises et américaines. Greffée sur une culture amérindienne millénaire, elle tire principalement racine des vagues colonisatrices menées tour à tour par la France et l'Angleterre à partir du xvii^e siècle. Culture d'abord canadienne-française puis québécoise, elle s'affirme rapidement comme une réalité distincte des cultures d'origine qui l'ont engendrée, en conservant certaines dimensions socioculturelles, directement empruntées aux nations fondatrices. Au cours des siècles, leur empreinte sur le tissu social a été aussi structurante que répressive dans une société encore embryonnaire.

Un premier tour d'horizon permet de remarquer que la société canadienne-française, jusqu'au début du xx^e siècle, se distingue par sa ruralité. Longtemps tenues sous le joug des nations colonisatrices, les populations francophones demeurent confinées dans les campagnes, cherchant à fuir les multiples tentatives d'assimilation dont elles sont l'objet. Et pourtant, les nombreux apports des cultures françaises, anglaises, amérindiennes et américaines qui structurent la *québécoitude*, constituent le creuset d'une identité québécoise en constante redéfinition. Fruit de plusieurs siècles de domination, de privations et de résistances, l'identité québécoise se structure autour d'une dynamique conflictuelle qui colore et conditionne son affirmation.

Situons principalement la dynamique conflictuelle à deux niveaux : la première dimension concernerait une conflictualité externe au groupe. Elle est à relier à une fondation identitaire constamment tiraillée entre une multiplicité de référents, souffrant de surcroît de ne trouver un véritable espace d'affirmation dans le contexte de la fédération canadienne anglophone, structure vécue comme hiérarchique et oppressive. Afin de pouvoir se maintenir vivante, cette société a dû élaborer, à travers une lutte pour la survie, ce qui pourrait être appréhendé comme une « culture de résistance ». Privée de force militaire d'envergure, apanage des nations indépendantes, la société québécoise a dû se replier sur des outils de résistance favorisant le renforcement de la cohésion du groupe. Ainsi s'est-elle forgée au sein du continent américain autour de trois pôles structurants, à savoir la religion catholique, les institutions gouvernementales et juridiques et la communauté linguistique francophone. Ces différents pôles d'identification dont se dote la population auront permis l'apparition d'une communauté homogène structurée autour d'idéologies et d'institutions favorisant la pérennité d'une identité canadienne-française. Nous posons l'hypothèse que le comique, comme

mode de communication offensif et défensif, a été une dimension essentielle de la culture, canadienne-française puis québécoise, qui aura permis à la communauté de renforcer le lien social autour d'une identité commune.

La seconde dimension de la conflictualité s'exercerait à un niveau interne, au sein même de la communauté d'appartenance. Confinés dans un monde rural, les Canadiens français vivent une socialisation de grande proximité. Le niveau d'analphabétisme est très élevé et la culture orale est le pilier du ralliement identitaire au sein des communautés isolées. L'hypothèse avancée par Marcel Rioux⁴, laisse entendre que le mode discursif, trop direct dans sa forme, aurait pu nuire à l'unité du groupe, alors que la parabole comique ouvrait un espace pour une mise en relation vidée de toute animosité directement exprimée. On privilégie donc le renforcement d'une socialisation pacifique afin que le groupe, la famille, le voisinage et la paroisse, forts de leur unité, assurent la pérennité du sentiment communautaire. Dans un climat où règne l'incertitude, le mode de communication comique apparaît, à la fois, comme un mécanisme de défoulement et de défense. Présent dans les contes, récits, farces et poésies, il ouvre l'espace de la critique au sein de la communauté d'appartenance. C'est à travers cette culture de conteurs, de chansonniers, de « diseurs », de comiques et de fantaisistes⁵, cette culture de la veillée, que s'élaborent quotidiennement les moments privilégiés de la sociabilité à l'origine d'une culture du rire collectif. Les formes de comique empathique, apparaissent donc comme des instruments de régulation face aux tensions internes et aux carcans socioculturels et politiques qui menacent la survie du collectif.

À cet égard, il devient possible de traduire l'ambivalence du rôle tenu par l'Église au Québec par l'observation de certains modes d'expression investis d'une forte symbolique, reliant comique, jeux de langage et référents religieux. Nous qualifions le comique spécifique à ces pratiques culturelles de comique grotesque ou burlesque.

Ces manifestations présentes au Québec jusqu'au milieu du XIX^e siècle nous intéressent dans la mesure où elles peuvent être reliées à l'héritage rabelaisien issu de la culture française. M. Bakhtine qui demeure l'un des précurseurs de l'étude du « comique carnavalesque »⁶ nous permet de les envisager sous le qualificatif de « comique grotesque ». Selon M. Bakhtine, ce comique carnavalesque relève d'un monde non officiel, qui se structure autour de cinq fonctions essentielles. À savoir, l'exigence universelle de participation, la suppression des distances entre les hommes, l'expression concrète des sentiments refoulés et l'inconvenance parodique et profanatrice. La fonction régénératrice du grotesque proviendrait du lien constant qu'il entretient avec le principe de vie et de mort. L'espace d'un temps, les rapports hiérarchiques sont

éliminés et la transgression collective devient la nouvelle norme provisoire. La tradition des charivaris⁷ qui est pratiquée jusqu'au milieu du XIX^e siècle dans certaines régions du Québec semble s'inscrire dans cette forme de comique burlesque qui permet à la collectivité par la transgression de certains commandements religieux de consolider l'institution du mariage.

Dans le même registre, comment ignorer, dans l'étude de ces manifestations comiques si singulières, le lien entre l'omniprésence de la religion et la présence toujours très marquée dans le langage populaire des jurons sous forme de « sacres » ? Phénomène typiquement québécois, les jurons sont une évocation systématique des éléments du culte religieux catholique. Le sacré se mue en « sacre » dans un mouvement ambivalent qui témoigne d'une dialectique de la reconnaissance des institutions et de leur profanation. Les *crisse* (Christ), *stie* (ostie), *tabarnak* ou *tabarnouche* (tabernacle), *sainte*, *viarge* (Vierge), *batèche* (baptême), *sprit* (esprit), *sacrament* (sacrements), *ciboire*, *calvaire*, etc. ponctuent la langue québécoise comme autant d'évocations d'une Église omniprésente symbolisée ici par les figures emblématiques des textes religieux et les objets du culte. Le sacre québécois, parce qu'il met en scène la culture religieuse, est avant tout un acte de reconnaissance, une réappropriation quotidienne par le peuple de l'institution religieuse en même temps qu'une action collective de transgression.

Le terme réappropriation semble important dans la mesure où il souligne que le religieux appartient déjà au peuple dans la sphère de la culture officielle. Avec le sacre, le religieux est réinvesti par ce que Bakhtine nomme un « principe grotesque ». Le sacré est ainsi importé dans une sphère subversive, non-officielle qui rompt avec le sérieux unilatéral dominant. Mais plus encore, les sacres pris comme affirmation d'un déni, déni que nous pourrions qualifier de défensif, vécu comme défi face à l'autorité morale et religieuse, permettent de penser que le principal ferment du comique est l'acte subversif. Cet acte transgressif surgit dans l'instantanéité de la parole individuelle et relève tout autant d'une portée symbolique essentielle, dont l'orchestration dépend d'un consensus tacite entre le peuple et les détenteurs du pouvoir.

Nous rejoignons ici l'analyse freudienne du *witz* (mot d'esprit) qui distingue deux dimensions explicatives du jeu de langage. La tendance hostile ou offensive servirait à opposer une défense augmentée par la tendance obscène qui servirait à dénuder, dévoiler le jeu des masques de la bienséance. Toutes deux participeraient à résoudre une tendance conflictuelle dans la libération d'un message qui s'exprime grâce à un camouflage de sens, favorisée par les techniques de « dissimulation des répressions et des refoulements »⁸.

Cette hypothèse aide à comprendre le double mouvement de négation et d'affirmation qui participe à l'édification de l'unité du collectif. Ici, l'officiel

(le sacré) et le non-officiel (les sacres) se côtoieraient dans une dynamique où paradoxalement, le désordre participerait au renforcement de l'ordre social. La subversion contenue dans le fait que les jurons soient des sacres permet alors de « faire travailler », de tester la résistance des institutions dans un constant rapport de force qui introduit le non-respect face à l'autorité. L'invention de ce détournement langagier révèle l'ampleur du potentiel de transgression que véhicule le génie de la langue. Les sacres, et plus largement le comique grotesque, pourraient donc être perçus comme l'évocation d'un « monde possible » qui impliquerait une émancipation du peuple de la menace maintenue par le pouvoir et la domination religieuse. Ils viendraient rappeler aux détenteurs du pouvoir que la pérennité de l'autorité n'est assurée qu'à partir d'un *a priori* qui est celui de l'adhésion du peuple à l'institution. Le sacre comme acte de libération face aux interdits religieux ne pourrait s'effectuer en dehors de ceux-ci, en d'autres termes, à travers l'évocation du sacré, la révolte contre l'ordre social s'effectue ici en référence à ce même ordre venant par-là même le renforcer. On travestit pour contrôler et le comique devient du même coup un élément modérateur de l'agression.

À la mesure de la transgression que représente la « zone-franche » du sacre, au Québec, la censure religieuse demeure omniprésente au cours des XVIII^e, XIX^e siècles, et ce jusqu'au début du XX^e. Malgré ces apparentes concessions accordées par l'Église, les manifestations comiques et artistiques continuent à être sévèrement dénoncées et bannies. Acteurs et spectateurs sont régulièrement menacés d'excommunication. C'est dans un tel climat social que la culture francophone s'est affirmée comme étant à la fois une culture de résistance clandestine et de soumission. Deux dimensions complémentaires qui constituent toute sa richesse. De soumission d'abord, dans la mesure où le repli dans les campagnes et l'identification à l'Église catholique a homogénéisé la population dans un mode de vie traditionnel structuré autour du profond attachement au rapport hiérarchique, supposant l'obéissance à une autorité qui encourage le rejet de toute aspiration à la richesse économique et à la culture savante. Elle est tout autant une culture de clandestinité qui se forge en réaction au lot de censures et de privations imposé par une politique d'assimilation qui induit l'instauration de rapports hiérarchiques unidirectionnels.

À cet égard, nous serions enclins à penser que le comique émerge davantage de ces cultures ou communautés, quasi autarciques, qui adaptent des logiques de survie et ancrent leur symbolique temporelle en fonction d'un présent toujours glorifié face à un avenir par trop incertain. Le comique québécois s'inscrirait donc dans un rapport culturel marqué par un temps tragique, celui de la mort probable des construits collectifs. Il apparaît comme

une tentative pour conjurer cette menace dans un effort toujours répété de régénérescence. Il est remarquable à la fois par l'aspect fugitif que lui confère son instantanéité et par la permanence temporelle de son enracinement dans le social. À ce stade de la réflexion, le comique grotesque peut donc être appréhendé comme arme⁹ sociale défensive et offensive, puisque dans une certaine mesure, il permet à la communauté d'échapper à la répression et de renverser les hiérarchies en canalisant les tendances agressives de la collectivité par une forme de résistance pacifique. Au XIX^e siècle, suivant le mouvement de modernisation de la société québécoise, le comique change de forme mais plus que jamais il devient un outil de lutte sociale qui vise l'affirmation d'un idéal collectif.

L'ÉMERGENCE DE L'HUMOUR : LA SPIRITUALISATION DU COMIQUE

Les tentatives d'affirmation identitaire, autrefois fortement contenues et policées, seront progressivement libérées dès le début du XIX^e siècle, alors qu'issue des révolutions américaine et française, une vague libérale déferle sur la société canadienne-française. Certains membres d'une élite bourgeoise francophone se dotent du capital culturel et social nécessaire pour contester publiquement la légitimité du pouvoir absolu exercé par l'Église et les élites anglophones sur la société. Contournant la censure, certains notables investissent la presse comme voie privilégiée d'expression. De cette nouvelle vague, issue du courant humaniste, émergeront les premiers « humoristes », qui élèveront leurs voix contre l'oppression politique exercée sur la société canadienne-française par une Église traditionaliste et conservatrice. L'origine d'une telle mutation est à chercher dans la modernisation des sociétés. C'est au cours des XVII^e et XVIII^e siècles que le rire achève de se privatiser et de spiritualiser en Europe. Avec la diffusion de la culture bourgeoise les jeux de langage remplacent progressivement les jeux corporels, méprisés pour leur connotation populaire. En Nouvelle-France, le contexte culturel hautement répressif et la domination d'une économie de type rural retardent cette évolution qui ne sera observable qu'à partir du XIX^e siècle.

Cette donnée contextuelle permettrait d'expliquer, en grande partie, pourquoi l'humour comme seconde dimension de la manifestation du comique apparaît plus tardivement dans l'histoire de la Province. À cette époque, le mode d'expression humoristique, relayé par une élite intellectuelle, spiritualise le comique en même temps qu'il oriente sa portée politique vers une tentative d'affirmation nationale. Changement dans les formes et dans le contenu, le comique suit l'évolution de la société, il se situe à l'avant-garde des grands changements sociaux qui s'amorcent avec la montée

progressive d'une vague de libéralisation des idées. Dans les villes, le comique burlesque populaire côtoie désormais une nouvelle forme de comique satirique qui se radicalise et se complexifie. Les jeux de langage servent désormais à désigner, plus librement, les conflits sociaux qui structurent le social. Cette pratique se cristallise autour d'une élite francophone, encore assez restreinte, qui investit l'humour, principalement par la voie des médias journalistiques, comme espace d'expression d'une dissidence sociale et politique. Les humoristes, hommes de lettres, d'arts et de sciences, majoritairement issus de l'élite bourgeoise francophone¹⁰, s'emparent des chroniques satiriques comme un passe-temps pour intellectuels engagés dans les affaires publiques. Dans son anthologie consacrée à l'humour au Canada-français, l'auteur A. Thério¹¹ répertorie une trentaine d'humoristes au cours du XIX^e siècle. Nos recherches dans les archives québécoises nous ont permis de mettre à jour l'existence, entre le début du XIX^e siècle et la moitié du XX^e siècle, de plus de 60 journaux satiriques. Tous proviennent des grandes métropoles et de leurs environs proches, certains, comme *Le Baptiste* (1865) se proposent d'apporter nouvelles et humour pour toute la famille canadienne, *l'Annexioniste* (1891) se réclame d'un journalisme politique et humoristique, quant au *Clairon* (1913-1915), il se pose comme hebdomadaire dévoué à la cause canadienne-française.

Les titres des journaux sont également très intéressants à observer en raison de leur portée didactique. *La Lime* (1863-1864), *Le Canard* (1877-1888), *Le Crapaud* (1878), *Le Fanal* (1879), *Le Grognard* (1881-1884), *Le Passepartout* (1888-1893), *Le Vrai Loup-Garou* (1892-1893), *Le Petit Québécois* (1909), *Le Charivari Canadien*, *Le Diable à 4* (1878), *Le Castor* (1879), *Le Scorpion* (1854), *Le Castor National* (1878), *Le Bélier* (1921), *L'Érille : À bas le mauvais poil* (1934-1936), ou encore *La Sangsue* (1867), *L'Iroquois* (1890), etc. Autant de titres évocateurs de l'imagerie populaire québécoise qui se situent au plus proche de la ruralité. Cela nous laisse deviner que ces journaux sont des instruments dont se dotent les communautés locales afin d'atteindre deux objectifs principaux. À savoir, divertir la population québécoise dans son ensemble, tout en étant des outils didactiques servant à informer les populations tant urbaines que rurales, des enjeux politiques nationaux. Ces pamphlets, comme outil de démocratisation de la politique nationale usent tour à tour du français littéraire, du jocal et du dessin sous forme de caricatures. Ce matériel présente l'avantage de pouvoir être relayé facilement par la diffusion orale. Il importe de souligner une autre constante intéressante de ces périodiques satiriques, à savoir leur aspect éphémère. Certains n'ont pas été au-delà d'un numéro publié. D'autres disparaissent à plusieurs reprises pour renaître sous d'autres noms. Ces journaux humoristiques semblent constituer les premières manifestations scripturales de la diffusion d'une dissidence

politique systématisée, exprimée publiquement envers les autorités tant francophones qu'anglophones. Menaçant directement la paix sociale, cette presse humoristique a été frappée par la censure, ce qui pourrait en partie expliquer la courte durée de vie de la plupart de ces journaux.

Pourtant, la brèche était ouverte et l'humour satirique des premiers journalistes fera son chemin au Québec. Tout au long du XIX^e et du XX^e siècles, les relais médiatiques se multiplient afin de continuer à véhiculer la culture orale qui demeure le terrain privilégié des manifestations comiques et de la dissidence sociale. Se forge et se transmet ainsi de génération en génération la mémoire du peuple canadien-français, largement teintée de comique, pour conjurer semble-t-il la tragédie qui se joue à l'extérieur et à l'intérieur de la communauté d'appartenance.

LA PROFESSIONNALISATION DU COMIQUE : L'AVÈNEMENT D'UNE ESTHÉTIQUE COMIQUE

Par une présence quotidienne dans les nouveaux médias (journaux, radio, théâtre burlesque puis télévision), l'héritage du comique burlesque (rire spontané) et humoristique (rire intellectualisé) est assuré tout au long du XX^e siècle. Dimension essentielle, le comique conserve sa dimension orale, à laquelle il a d'ailleurs toujours appartenu dans la société québécoise et qui en fait un support privilégié de la culture.

Dans la même veine du comique burlesque, qui peut être considéré comme sphère artistique autonome déjà depuis la fin du XIX^e siècle, au cours des décennies 1960 et 1970, l'humour québécois francophone se professionnalise. Les premiers humoristes de métier se distinguent des acteurs burlesques. Des humoristes tels Yvon Deschamps et Sol, Clémence Desrochers, etc. se font connaître tant par le biais des médias radiophoniques et télévisuels, que par leur présence sur la scène. L'humour s'institutionnalise donc progressivement en tant que discipline artistique autonome. L'engouement pour cette forme de comique s'affirme à travers une acceptation collective de l'autodérision que proposent les humoristes. Porteurs d'un idéal social, les humoristes incarnent les aspirations nationalistes associées aux valeurs de la démocratie sociale. À partir des années 1960, le comique que nous retrouvons chez les humoristes au Québec semble s'inscrire en droite ligne dans cet héritage, des journalistes-humoristes du XIX^e siècle, qui associe le rire, le trait d'esprit et le politique.

Une rupture significative datant du début des années 1990, marque le passage vers une troisième forme de manifestation comique au Québec. On constate alors une mutation du rôle de « l'humoriste », qui de plus en plus par

sa présence dans la sphère médiatique semble participer à la reproduction des lieux du pouvoir par le biais d'une forme de comique qui change progressivement de nature et de forme. Au cours de la même période, on peut observer une prolifération de manifestations, dites humoristiques, dans des lieux et espaces culturellement toujours plus institutionnalisés, mettant le Québec à l'avant-garde d'une mutation culturelle d'envergure internationale. Rapidement, le musée Juste pour Rire, le Festival Juste pour Rire ainsi que l'École Nationale de l'Humour représentent les lieux de l'humour au Québec. On y forme des professionnels qui deviennent en l'espace d'une année des « techniciens de l'humour » dont le diplôme de fin d'études est sanctionné par l'État. De plus en plus présents, dans l'espace médiatique et dans la sphère artistique, les humoristes conquièrent petit à petit un créneau qui leur permet de s'insérer naturellement dans ce que Adorno et Horkheimer désignent par le terme « d'industrie du divertissement ».

Conséquemment, s'amorce une mutation de ce que l'on pouvait auparavant désigner par le terme humour et qui se rapproche progressivement de nouvelles formes de comique. Alors que les aspirations nationales s'estompent, que la globalisation des échanges culturels s'intensifie, l'impertinence comique face aux organes du pouvoir décline très nettement. De moins en moins empathique, le comique se mue en ironie et cynisme. L'émergence de ces nouvelles pratiques traduit une première étape dans le changement de nature du comique au Québec. Dans leur forme et leur contenu, l'ironie et le cynisme introduisent un type de comique annonciateur d'une vague de désinvestissement social et politique.

Ainsi, au cours de la décennie 1990, le comique se mue en une forme esthétique qui provoque une joie sans dommage. Dans un contexte de crise du politique, le comique perd rapidement sa vocation satirique héritée du XIX^e siècle. L'humoriste marginal, redresseur de torts, « chien de garde »¹², est progressivement remplacé par un professionnel qui pratique désormais le comique comme un métier rémunérateur et non plus comme un passe-temps pour dilettante. Véritable technique, voire argument promotionnel d'une marchandisation de la culture, le comique tend à s'instituer comme l'esthétique médiatique par excellence. Dans la sphère de l'industrie du divertissement et de la consommation de masse, l'esthétique du comique¹³ prend le pas sur sa pratique. Le comique s'objective alors peu à peu comme bien de consommation. L'observation du festival Juste Pour Rire qui est progressivement devenu, au cours des années 1990, le *Festival Craven'A Juste pour Rire*¹⁴, obéit à cette logique qui consacre l'entreprise privée commanditaire au centre de l'événement culturel. Plus que jamais le comique est automatiquement assimilé à « l'humour » qui demeure un véritable référent collectif investi d'une

connotation sociale positive. On observe cependant que la temporalité médiatique, toujours plus morcelée en fonction de la rentabilité économique, oblige progressivement les humoristes à modifier le contenu des monologues et ceux-ci deviennent des capsules consacrées au rire sous forme de « *stand up* » comiques.

Précisons qu'il ne s'agit pas ici de postuler une disparition de l'humour. Cependant, tout nous porte à croire que l'emploi du concept d'humour, connoté positivement, servirait désormais à désigner une esthétique comique dont l'articulation entre le mot et la chose n'est plus toujours évidente. Car, la jubilation observable dans l'espace de la consommation s'affirme comme une recherche d'un plaisir immédiat, sans fondement ni ancrage émotif, véritable anesthésie collective. Elle est une sorte d'extase amnésique et de jouissance narcissique qui rompt toute forme de dialogue social.

Cette stratégie médiatique favorise une jubilation narcissique correspondant à ce que Lipovetsky nomme le « développement généralisé du code humoristique »¹⁵. La plupart des formes du comique contemporain semblent être le produit de cette logique qui fragmente le temps de la communication et se transforme ainsi en sujet de la standardisation culturelle lorsqu'il s'insère dans des sketches, formule généralisée d'un comique rapide, corrosif et efficace. À l'heure de la globalisation de la communication, des capitaux qui caractérisent nos sociétés postmodernes, il semble que le comique subisse une mutation passant d'une esthétique comique, ancrée culturellement, à l'imposition du comique conçu en tant que logique esthétique.

À cet égard, il semble pertinent de constater, dans le sens où le pose Lipovetsky, que la montée en puissance d'une atmosphère euphorique, directement liée à la jubilation intégrée comme impératif normatif, tendrait à s'imposer dans les médias comme dans toutes les sphères du social. À partir de ce constat, il s'agit d'interroger notre capacité collective d'accéder au rire, un rire qui ne serait pas vécu comme un impératif social, mais comme un espace ouvert à la redéfinition du lien entre l'individu et le social.

Nous sommes donc en mesure de comprendre que, parallèlement à la montée de ces nouveaux registres du comique, à savoir, l'ironie et le cynisme¹⁶, le burlesque et l'humour semblent accuser un recul dans les sociétés contemporaines. Pourtant, certaines manifestations assez récentes nous laissent croire que ces formes de comique n'ont pas totalement disparu et re-surgissent sporadiquement en accompagnant des actes de dissidence face aux pouvoirs en place et visant à créer de nouveaux espaces politiques. Pensons ici aux différents mouvements internationaux, qui œuvrent souvent dans l'illégalité, sur la base de revendications politiques. Le *culture jamming*, ou *brouillage culturel* qui subvertit les publicités des grandes marques par le biais

de l'humour pour révéler la pollution culturelle de nos sociétés de consommation est l'une de ces manifestations que nous situerions entre l'humour et l'ironie. Le mouvement des entarteurs renoue quant à lui avec le burlesque et la tradition des fous du roi en tentant de dénoncer l'actuelle collusion entre les pouvoirs politiques et économiques par des attaques de tartes à la crème. Par le rabaissement des instances du pouvoir, l'agression physique symbolique, l'inversement des rôles¹⁷, etc. on retrouve certaines caractéristiques essentielles du grotesque carnavalesque.

Au niveau sociologique, il est d'ailleurs intéressant de constater combien les manifestations comiques burlesques et humoristiques accompagnent le plus souvent des actes de subversion des pouvoirs institués. Traditionnellement, le comique introduisait un rapport politique au monde, tout au moins était-il un indicateur essentiel de la présence dans le social d'un espace conflictuel dont l'enjeu est la recherche d'un espace de dissidence pour l'affirmation d'une identité autonome. Or ce que F. Dumont repère comme étant aujourd'hui une tendance de nos cultures occidentales à favoriser la pérennité de l'éphémère, questionne les nouvelles formes du comique présentes dans nos sociétés contemporaines. Sont-elles toujours une forme d'inscription qui place l'individu dans une représentation de soi contextualisée historiquement et socialement en fonction d'une communauté de référence et d'un territoire national ? Alors que l'humour, issu de la modernité, a toujours été une forme de comique essentiellement nationale, l'ironie et le cynisme contemporains, au contraire, ne semblent plus répondre à ce type d'inscription historique et géographique. À l'heure de la globalisation, le comique ironique et le cynisme se convertiraient en une esthétique du désengagement, du déracinement social et culturel. Un désengagement qui se voudrait esthétique pour masquer le fait que les convictions en rapport avec l'intérêt général sont sacrifiées au profit d'un retrait individuel en dehors de tout principe et de tout ancrage.

CONCLUSION

Se donner les moyens théoriques de distinguer dans le champ du comique, le burlesque, l'humour, le cynisme et l'ironie, etc. rend possible le dévoilement de certaines logiques, comme celle qui participe actuellement à assimiler ces diverses notions tant dans le langage commun que dans certaines recherches de type scientifique. Ce réductionnisme a tendance à nuire à une bonne compréhension des différentes subtilités du comique, de ses évolutions et des fonctions qu'il occupe dans le social. Il appartient donc au sociologue de poser cette approche méthodologique comme préalable nécessaire à toute tentative d'analyse du champ du comique puisqu'il apparaît,

tant dans ses formes que dans ses fonctions, comme une esthétique en évolution qui accompagne et participe aux mutations du tissu social.

Il s'agit désormais de poursuivre l'analyse en questionnant la potentialité subversive des nouvelles formes de comique qui émergent de nos sociétés contemporaines à travers leur capacité de participation à la création d'espaces d'expression et de transmission culturelle permettant l'ancrage du sujet dans le social. Car comme nous avons pu l'observer, à travers cette étude des différentes manifestations du comique au Québec, certaines de ces manifestations ont le potentiel de cristalliser et de rallier les tentatives d'émancipation ou d'affirmation de nouvelles identités tant individuelles que collectives. À l'heure de la globalisation qui génère de grands bouleversements nationaux, de multiples fragmentations territoriales et redéfinitions identitaires ; l'étude des formes du comique ressort comme un outil privilégié pour l'analyse des déterminants socio-historiques, facteurs à la fois d'oppression et de libération des nations et des groupes sociaux. En effet, l'actuelle fragmentation des référents nationaux laisse place à un double processus de construction identitaire, d'une part le « citoyen du monde » qui affirme une identité « sans frontière », de l'autre une radicalisation d'une identité communautaire, ethnique ou religieuse qui se structure autour du sentiment d'appartenance et d'ancrage à un lieu et à une communauté. Dans ce contexte, il serait intéressant d'analyser, à travers l'étude de certains registres du comique, que se soit à un niveau « international » ou micro social, dans quelle mesure ils peuvent nous renseigner sur l'actuel processus de structuration de nouvelles identités.

NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Marie Mazalto est chercheure et étudiante au doctorat en sociologie à l'Université du Québec à Montréal. Elle possède une maîtrise en sociologie de la culture de l'Université Paris X traitant de l'évolution du métier de clown. Elle a également achevé une maîtrise en sociologie, à l'Université du Québec à Montréal, centrée autour d'une réflexion sur la fonction sociopolitique du comique dans la société québécoise. Dans le cadre de son doctorat, elle étudie le processus d'implantation des nouvelles politiques mondiales de l'eau, par le biais d'une analyse de la société bolivienne.

Cet article est une réflexion issue du mémoire de maîtrise en sociologie intitulé *L'humour comme facteur d'identité collective : le cas du Québec*, déposé à l'Université du Québec à Montréal au mois d'octobre 1999. À cet égard, nous tenons à remercier Mme Isabelle Lasvergnas, directrice de mémoire, pour la qualité de son encadrement et ses réflexions riches en enseignements.

2. Jankelevitch, V. *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964.

3. Duvignaud, J. *Rire, et après Essai sur le Comique*, Paris, Éd. Desclée de Brouwer, 1999.
4. Rioux, M. *Les Québécois*, Bourges, Éd. Le temps qui court, 1974.
5. Nous renvoyons le lecteur à la tradition nord-américaine des *hobos*. Ils étaient des itinérants, vagabonds, hébergés dans les campagnes. En contrepartie du gîte et du couvert, ils se faisaient les porteurs de nouvelles et de légendes, de contes et de chansons.
6. Bakhtine, M. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
7. Les charivaris sont des rites collectifs qui mobilisent tout le village. Il s'agit de sanctionner socialement le mari trompé en le ridiculisant publiquement. On venait donc en grand nombre faire du bruit autour de sa maison, à grand renfort de chants et d'instruments de musique (ébruiter la nouvelle). Il était ensuite monté sur un âne et moqué à travers les rues du village. Cette manifestation carnavalesque permet à la communauté de réaffirmer l'importance du mariage comme institution structurante de l'identité du groupe.
8. Freud, S. *Le mot d'esprit et ses rapports à l'inconscient*, Paris, Folio Essais, 1988.
9. Le concept d'arme, pour qualifier le comique, est inspiré des travaux de Mme Judith Stora-Sandor et plus particulièrement de son ouvrage *L'humour juif dans la littérature : de Job à Woody Allen*, Paris, PUF, 1984.
10. En grande majorité constitué d'hommes, ce corpus nous informe sur la présence d'une seule femme dans les rangs des humoristes. Cette constatation ne nous étonne pas outre mesure dans le sens où les activités orientées vers le rire, et celles vers la politique ont toujours été, dans les sociétés occidentales, des domaines d'intervention plus largement masculins. Le rapport ambigu que la féminité peut entretenir avec le rire pourrait d'ailleurs constituer l'objet d'une problématique autonome.
11. Thério, A. *L'humour au Canada français*, Montréal, CLF, 1968.
12. Expression empruntée à la tradition des cyniques grecs.
13. Nous tenons ici à préciser la différence essentielle introduite lorsque nous nous référons à l'esthétique comique, c'est-à-dire à un comique vidé de son sens, qui se réduit à une esthétique mais qui n'est plus relié aux mécanismes du comique et au rire qui l'accompagne. À différencier du comique plus esthétique pris comme champ d'étude spécifique.
14. Du nom du commanditaire principal de l'événement, une multinationale du tabac.
15. Lipovetsky, G. « La Société humoristique », tiré de *L'Ère du Vide : Essais sur l'Individualisme contemporain*, Paris, Folio Gallimard, 1983.
16. Nous tenons à préciser que le cynisme contemporain se distingue du cynisme présent dans la tradition grecque. Se reporter à cet égard à l'excellent ouvrage de Jouary, J.-P. et Spire, A. *Servitudes et grandeurs du cynisme : de l'impossibilité des principes et de l'impossibilité de s'en passer*, Paris, Fides, 1997.

17. Après chaque agression les entarteurs organisent un acte de dénonciation politique pour justifier leur acte, profitant ainsi du temps médiatique initialement réservé exclusivement à la valorisation de leur victime symbolique.