

FATIMA ZOHRA CHIALI-LALAOUI
Université d'Oran

*Le dire par l'humour
(à travers une lecture de Muriel Robin)*

Mots clés : humour, rire, implicite, discours, représentation.

Résumé :

Il s'agira dans cet article, de voir comment l'humour de Muriel Robin traite des thèmes sensibles tel que le racisme ; tout « en suscitant le plaisir » d'entrevoir une autre possibilité d'appréhender la réalité autrement que par les stéréotypes et les préjugés.

Introduction

Le terme de comique – qui provoque le rire – est tellement large qu'il englobe tout et n'importe quoi. C'est pourquoi Bergson n'a pas cherché à l'enfermer dans une définition mais a tenté de découvrir « les procédés de fabrication du comique »¹. Après avoir évoqué les caractéristiques du comique qu'il assimile au rire, strictement humain et pourvu d'une fonction sociale, il en analyse les différents types possibles : comique des formes (notamment dans la caricature), comique des gestes et des mouvements, comique de situation, comique de mots et comique de caractère, leur point commun étant « du mécanique plaqué sur du vivant »².

Si l'humour est une technique du discours, il le révèle avec « quelque chose en plus »³.

En quoi consiste le « plus » de l'humour ? Est-ce un décalage subtil qui en constitue la base ? En effet, l'humoriste va emprunter l'un des quatre chemins suivants :

- a. Il évoque ses propres ridicules ou contradictions de manière à faire rire ou sourire.
- b. Il décrit une réalité désagréable, dans laquelle il a une chance d'être impliqué, d'une manière plaisante.
- c. Il évoque des situations horribles sur un ton faussement badin (humour noir).
- d. Il parle avec gravité de choses gaies, cocasses ou absurdes (non-sens).

Dans tous les cas, il existe une dualité paradoxale, un dédoublement ou un décalage qui en sont le point commun. Cela pourrait se rapprocher de ce que Jean Fourastié appelle « rupture de déterminisme »⁴ (rupture à l'intérieur d'un événement prévisible), Louis Cazamian « arrêt de jugement » (affectif, moral, philosophique ou scientifique)⁵ et Escarpit « suspension d'évidence »¹.

¹ H. Bergson, *Le rire*, PUF, 1983, p. 156.

² Idem, *ibid.*, p. 29.

³ R. Escarpit, *L'humour*, 2^e éd., PUF, 1980, p. 41.

⁴ J. Fourastié, *Le rire*, Denoël-Gonthier, 1983, p. 26.

⁵ Louis Cazamian, « Pourquoi nous ne pouvons pas définir l'humour », in *Revue germanique*, 1906, p. 610.

Le sens commun est plus plat et redondant : il parle gaiement de choses gaies, tristement de choses tristes ou désagréables et cherche à faire oublier ou même dissimuler ses ridicules ou contradictions. Dans les différentes manifestations de l'humour il y a cassure, opposition ou décalage et cela fonctionne comme un démenti à la réalité palpable.

Outre ou grâce au refus du réel, l'humour constitue un moyen de défense contre la douleur ou la difficulté de vivre en transformant cette douleur en plaisir : « Le moi se refuse à se laisser entamer, à se laisser imposer la souffrance par les réalités extérieures, il se refuse à admettre que les traumatismes du monde extérieur puissent le toucher, bien plus, il faut voir qu'ils peuvent lui devenir des occasions de plaisir. Ce dernier trait est la caractéristique essentielle de l'humour »².

Il semble que le principe de plaisir est très important car il constitue une revanche sur le malheur ou la difficulté de vivre ou d'être qui permet à la fois de supporter la réalité et de la dépasser par les mots. Cela constitue également les limites de l'humour : on joue avec ses chaînes à défaut de les briser. Les histoires drôles prolifèrent dans les pays ou époques totalitaires. Elles permettent de brouiller les vertus de la réalité, véritable écran de fumée, elles se posent comme un contre-discours parsemé d'implicites à décoder.

Il s'agira dans cet article, de voir comment l'humour de la française Muriel Robin traite des thèmes sensibles tel que le racisme ; tout « en suscitant le plaisir » d'entrevoir une autre possibilité d'appréhender la réalité autrement que par les stéréotypes et les préjugés.

Si les implicites linguistiques sont des jeux de mots ; d'autres, culturelles sont des représentations souvent aliénantes de l'image de l'Autre. Muriel Robin va dans ces deux sketches *La lettre* et *Le Noir* renverser l'ordre des croyances et rendre l'altérité opérante. Dans ces deux sketches, c'est une seule protagoniste qui incarne le discours et l'âme : c'est elle qui lit *Ne me quitte pas*, le texte de la chanson de Brel, comme une lettre qu'elle reçoit et commente ; et c'est elle qui donnera à « voir » la réaction d'une famille française à l'annonce du mariage mixte de leur fille. Le sketch est construit sur le thème de l'étranger et de la différence : « Il est noir, noir, noir ou noir un peu blanc. »

La situation de communication correspond dans les deux sketches à une étape dans une chaîne de transmission/transformation de message : le premier énoncé sera « dé-poétisé » et oralisé à partir d'un support écrit à destination de la lectrice elle-même et du public pris à témoin, dans le second énoncé le personnage anime le discours de sa fille, subvertit le sien et prends encore une fois le public à témoin. Dans les deux cas un autre énonciateur que le producteur s'empare de l'énoncé. Une dépragmatisation assortie d'une repragmatisation décalée a lieu.

Le traitement comique des situations est comparable par l'altération du contenu produit par des modifications minimales quant à la littéralité, maximales par la neutralisation ou l'inversion de la portée émotionnelle.

¹ R. Escarpit, *op. cit.*, p. 88.

² S. Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, [Les essais], appendice « l'humour », 1928, p. 279.

L'analyse des deux sketches à laquelle je vais me livrer plus en détail me paraît mener au coeur de l'articulation du sémantique et du pragmatique. Problématisant la question de la littéralité, de l'identité sémantique et de la construction interprétative, ils illustrent en effet avec une grande acuité un des principes de la pragmatique : les contextes (largement entendus) et les partenaires des situations d'interlocution sont déterminants pour la constitution et la circulation du sens. Ces deux créations ont une force comique mais aussi une vraie portée critique de réflexion métalinguistique et métadiscursive.

1. Énonciation et fiction

La double énonciation¹ des spectacles d'humoristes est comparable à celle la fiction théâtrale mais présente quelques particularités

On peut parler de fiction pour les rôles endossés et les éléments narratifs : l'actrice Muriel Robin est une fiancée anonyme et un peu aigrie, elle deviendra une mère raciste.

Le sujet parlant (l'acteur) ne se confond avec le locuteur (l'auteur effectif des paroles) que dans la mesure où M. Robin est l'auteur de ses sketches. Les énonciateurs-personnages (responsables de l'énonciation) ne se confondent ni avec le sujet parlant, ni avec le locuteur.² Le phénomène des discours rapportés et répétés complique encore la configuration

La fiction est de type théâtral et les enregistrements disponibles nous en restituent une performance particulière. Mais la double énonciation théâtrale est plus complexe ici que dans le cas de l'illusion du quatrième mur³, car le sketch est explicitement destiné à un public et il est fait appel à son écoute et à ses réactions sinon à sa participation active.

Le Noir commence par un préambule à visée illocutoire double : accepter de communiquer avec sa fille d'un sujet sérieux vs se dérober comme signe de refus de dialogue. En fait la démonstration va être plutôt paradoxale par des retours ironiques. Après cette interpellation du public, l'échange monologué oppose dans l'univers de la fiction deux systèmes de représentations culturelles qui poussent l'humour à son paroxysme : l'ironie et le sarcasme. On retrouve l'écriture de l'absurde par l'ironie qui devient pivot dans l'énoncé ci-dessous («... mais ils savent... que leur fils épouse une blanche») et conduit à l'insulte et au sarcasme : « Dis-moi les parents de cet homme de couleur, ils sont noirs, eux aussi, ... mais ils le savent... que leur fils épouse une blanche... ils sont plutôt contents... tu penses !!! »

Avec *La lettre*, une relation de confiance est d'emblée instaurée avec le public auquel Muriel Robin s'adresse comme s'il était naturel qu'il soit là ; elle lui parle comme en passant de sa vie intime, interprète ses réactions. La « présence scénique » de Robin est comique, elle s'exhibe comme une parole spontanée et très naïve.

La superposition sujet parlant (acteur) locuteur (auteur) énonciateur (personnage) peut être ambiguë dans le cas de l'humoriste surtout s'il adopte une personnalité

¹ Voir A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996.

² Je me réfère aux distinctions établies par Ducrot 1984 autour du concept de *polyphonie*.

³ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

d'emprunt assez constante (c'est le cas de M. Robin) ou s'il traite ses apparitions hors scène, dans les médias par exemple, sur un mode demi-fictif.

L'interférence entre la personne de l'acteur et le personnage représenté doit être évoquée dans le sketch *Le Noir* sur le mode de la polyphonie et du dialogisme. Certes, la fille n'est pas la destinataire¹ réelle de la déclaration raciste mais la réceptrice-répétitrice qui fait l'intermédiaire. Le public peut s'y reconnaître, ou pas mais en définitive, c'est de l'amener à réfléchir sur une situation décrite qui constitue la visée illocutoire de ce type de discours.

2. Emboîtements discursifs et situation de communication

Les deux sketches présentent un cas d'emboîtement de discours rapporté (D1a, le texte de la fille ; D1b, le texte de la lettre) dans un discours rapportant (D2a, l'échange entre mère et fille lui-même inclus dans un échange monologal *Robin-public*; D2b, l'échange monologal *Robin-public*).² Le discours rapporté qui reprend littéralement des propos a globalement le statut de citation. Le traitement du discours rapporté montre très bakhtiniennement combien c'est là une pratique d'évaluation sur le dire de l'autre.

Dans les deux cas, le rapport affectif est le même. Dans *La lettre* comme dans *Le Noir*, la locutrice est unique et adopte différentes postures de citation et de commentaire.

Cependant, les locuteurs épousent différentes manières pour s'adresser au public : si dans *La lettre* Muriel Robin s'adresse de façon simulée à différents interlocuteurs (elle-même, le public, son fiancé); en témoignent, outre la mimique et la gestuelle, l'intonation là encore, mais aussi le jeu des pronoms (déictiques et anaphoriques), elle incarnera dans *Le Noir* deux personnages (le sien et celui de sa fille). Cette mise en scène réussit à représenter le thème du mariage mixte (d'un noir et d'une blanche) comme un drame et une fin tragique.

Le discours des locuteurs est habité de manière différente par la polyphonie : polyphonie intégrante lorsque Muriel Robin « porte » deux voix (la sienne, celle de l'auteur de la lettre)³, polyphonie disjonctive lorsque l'auteur dans le personnage de la mère s'oppose à sa fille. Deux discours, deux tutelles énonciatives qui montrent la difficulté de transmettre le dire comme un tout homogène.

L'hétérogénéité compositionnelle des discours humoristiques de Muriel Robin se caractérise par la présence d'un tiers par rapport à une relation discursive d'intimité. La présence du public est liée à la circonstance du spectacle, mais comme on l'a vu c'est une donnée qui est intégrée aux sketches. Dans *La lettre*, le tiers entre les deux fiancés supposés, c'est Muriel Robin, la destinataire elle-même, devenant émetteur qui se distancie par la lecture publique et le commentaire; la violence ici est plus forte car elle intervient à l'intérieur de la relation de communication intime.

¹ Cf. les distinctions de Goffman 1987 entre *destinataire* et *auditeur*.

² Sur ces questions cf. Bakhtine 1977, Peytard 1982.

³ Il faut démultiplier ici en relations fictives de personnages du sketch et relations intertextuelles d'auteurs Robin-Brel.

3. Rythme et prosodie

Dans *Le Noir* les intonations de Muriel Robin s'accroissent au point où son discours bafoue et devient inaudible ; ses cris et sa gestuelle masquent son désarroi. Elle tente à plusieurs fois d'arrêter le dialogue et à chaque fois, sa fille souhaite lui donner une information supplémentaire ; se plaçant plusieurs fois dos au public pour exprimer son malaise : « Tu peux me rappeler où est ma cuisine. » Ici, les rôles mère/fille sont inversés au point où la situation devient burlesque. Parallèlement, sa lecture sans pauses dans *La lettre* (les occurrences successives du refrain « ne me quitte pas ») affecte fortement le sémantisme. Des données intonatives subtiles permettent de faire la différence entre le discours rapporté de D1b et le discours propre de Muriel Robin.

La valeur affective et la valeur pragmatique de l'intonation sont également très frappantes si on écoute deux enregistrements différents du même sketch. Les agitations et l'effondrement de la mère dans *Le Noir* soulignent l'excès du désarroi. Figure hyperbolique qui ponctue les moments intenses du discours humoristique.

On pourrait évoquer la vulnérabilité du texte écrit, liée au fait qu'il est détaché de son producteur, des circonstances originelles de l'énonciation, de la possibilité de l'échange direct.¹ Détachement et vulnérabilité sont particulièrement nets quand intervient comme ici une nouvelle appropriation orale. L'écrit vulnérable peut aussi être un écrit fétiche et la lettre d'amour en est l'exemple le plus traditionnel. C'est cette sacralisation potentielle de la lettre d'amour qui est renversée dans le sketch de Muriel Robin.

Muriel Robin éclaire à sa manière le mystère de la réception d'une lettre, expérience courante et émouvante à la fois. Quelle est la contre-réponse intérieure ou partiellement verbalisée vers l'extérieur suscite une lettre? Comment retentit le texte livré à un destinataire, texte dont l'auteur expose sa « face », particulièrement dans le cas d'une lettre d'amour ? La réception à haute voix de Muriel Robin restitue les mouvements d'un discours mental Elle démontre aussi ironiquement à quel point le message amoureux est peu dissociable de la voix qui le porte , de la personne qui le profère et qui accomplit un don de soi à travers un tel message.

4. Littéralité et altérations

Dans *La lettre*, le texte de la chanson de Brel *Ne me quitte pas* est dit dans son intégralité, mais Muriel Robin introduit, d'une part, quelques ajouts et beaucoup de commentaires qu'elle intercale et, d'autre part, produit une interprétation (aux deux sens du terme) très nouvelle d'un texte célèbre.

La chanson est mise en contexte, narrativisée, de même que les autres fragments, citations ou allusions issus de chansons. Muriel Robin donne une charge biographique au texte de Brel, suggère des scénarios, des circonstances qui illustrent notamment la dégradation des relations amoureuses. L'ancrage dans le quotidien se fait par exemple par les prénoms des personnages Emile et Madeleine dont le second révèle aussi une allusion intertextuelle² Muriel Robin incarne un

¹ Voir J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

² On peut aussi penser à l'expression « pleurer comme une madeleine ».

personnage qui refuse d'être dupe parce qu'elle l'a déjà été ; elle se présente comme quelqu'un d'averti qui peut se réclamer d'une expérience.

Le texte de la lettre est mis à distance. Elle se place délibérément à l'extérieur : en prenant à témoin le public tiers, en donnant des informations négatives sur le supposé auteur de la lettre, en faisant référence à l'expérience amère qu'elle a vécue, en adoptant une attitude didactique comme si elle entreprenait une explication de texte. Elle ramène systématiquement l'envolée lyrique à la réalité concrète observable. En même temps elle se présente comme incapable de différencier les deux, d'admettre un mode littéraire d'expression.

Muriel Robin feint-elle de commettre un contre-sens sur la lettre ? Elle démontre en fait qu'elle (humoriste et/ ou personnage, c'est difficile de trancher) la comprend très bien pragmatiquement. *Ne me quitte pas* est un texte qui porte en lui-même son échec perlocutoire. On peut dire que c'est une chanson de solitaire, non seulement sur la base de la connaissance intertextuelle de Brel, mais en raison du texte qui associe l'adresse intime, la supplication, à un développement poétique sublime qui semble se poursuivre pour lui-même, déjà soliloque malgré le futur de la promesse. L'assertion « eh ben si, je te quitte » formulée en réponse par Muriel Robin constitue à la fois un décalage par rapport à l'émotion du texte et une confirmation qui atteste une lecture en finesse : on prévoyait que ça finirait mal !

Comme le texte de la lettre est tronçonné et interrompu par des commentaires, des « traductions » sans cependant que son ordre soit modifié, le discours monologue dans *Le Noir* est fragmenté et parasité par les demandes de précision, caractérisations, références aux codes sémiotiques relatifs aux univers de représentation, culturelles et linguistique. Le texte de la lettre n'est jamais lu d'une seule traite dans sa continuité. La littéralité linguistique entre en conflit avec les données paralinguistiques de prosodie démontrant que ce ne sont pas uniquement le lexique et la syntaxe qui constituent l'identité sémantique.

5. Interdiscursivité et intertextualité

Les deux sketches exploitent en les décalquant ou en s'en décalant les conventions de la communication amoureuse. Ils jouent de l'appartenance à certains genres du discours¹ du quotidien et se situent dans une interdiscursivité déterminante pour la compréhension des sketches et pour la production du comique. La stéréotypie sociale des comportements va permettre à Muriel Robin de faire allusion à des scénarios connus de la vie de couple. L'implicite culturel est très présent.

Sur le mode du faisceau d'actes de langage, les textes D1a et D1b sont des déclarations d'amour. Dans les deux cas on a bien exprimé le macro acte de langage² « je t'aime », assertion qui revient à demander « aime-moi aussi ».

Le mariage de la fille de Robin avec un Noir africain est un message qui suscite le rire mais surtout qui pousse le public à remettre en cause ses préjugés et certaines images stéréotypées de l'Autre. L'altérité en tant que thème tente de

¹ Voir M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1978.

² Voir C. Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation ou de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.

modifier les attitudes et les représentations.

Dans *La lettre*, les implicites n'œuvrent pas nécessairement sur l'idéologie du discours. L'humour emploie la répétition et la dénotation pour maintenir intact l'effet du rire. Robin ajoute au début « ma chérie » et une entrée en matière et introduise une signature, mais celle-ci à un autre niveau énonciatif). Considérer la chanson comme une lettre c'est exploiter une virtualité du texte. L'humoriste s'infiltré dans une possibilité pragmatique autorisée par l'appartenance au genre du discours *lettre* que suggère l'impératif.

Dans le cas de *La lettre*, se trouve mobilisée également une intertextualité caractérisée. La pratique intertextuelle qui donne naissance au sketch et qu'il est indispensable de reconnaître pour le saisir est de type parodie ou travestissement par trivialisation de l'hypotexte¹ de Brel. On reconnaît au passage des chansons célèbres à peu près contemporaines qui décrivent toutes directement ou non soit un malaise existentiel (*Amsterdam* de Brel, *Je suis malade* de Serge Lama) soit une action positive mais sur le mode de l'irréel ou de l'annulé (*Les bonbons*, *Madeleine* de Brel, *Si j'avais un marteau* de Claude François). La saturation est moins destinée à identifier qu'à saluer. Tout se passe comme si le sketch ne se fixait pas seulement comme objectif d'enchaîner ensemble narrativement plusieurs chansons mais de faire comprendre sans jamais l'énoncer qu'il n'est constitué que de chansons. Par intertexte de chansonniers interposés l'humoriste rend hommage au chanteur Brel, mais c'est aussi une manière de s'appropriier le poète.

La désignation à peine voilée de Brel comme poète se fait à la faveur du prénom qui lui est commun avec Prévert et d'une proximité acoustique des deux noms. Muriel Robin joue avec l'attente du public d'une attribution de paternité : on entend la musique de *Ne me quitte pas*, faisant mine de chercher elle prononce un prénom, « Jacques », qui vaut signature et qui fait attendre le nom de Brel comme confirmation. Or, c'est Prévert qui vient. Le décalage entre Brel et Prévert, c'est l'espace de sa signature à elle. C'est aussi une ultime ressource comique, car ainsi on ne finit pas sur l'attendrissement, ni sur l'hommage direct.

6. Dépoétisation comique

Le commentaire de Muriel Robin sur la lettre reçue vient aussi interrompre la coulée poétique et affective du texte. Le comique s'appuie sur cette dépoétisation. Certes, ce n'est pas que le texte de *La lettre* qui fait les frais du comique. Le personnage de Muriel Robin y contribue. Une certaine ambivalence caractérise sa réception du texte ; au début du sketch elle semble heureuse de recevoir une lettre de son fiancé et cela la met en situation de force. Elle rejette cependant l'aspect flatteur de la lettre comme un piège. Le jugement plus ou moins négatif sur la lettre et sur son auteur fluctue. En fait, le discours poétique de la lettre ne trouve pas de réception adéquate. Il est récusé dans son obliquité, son mensonge, et Muriel Robin se livre à une traduction en clair, voire en trivial lorsque par exemple elle substitue

¹ Voir G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

à la métaphore du cœur et du brasier une expression proverbiale qui repose sur une connivence populaire « c'est dans les vieux pots qu'on fait la meilleure soupe » et qu'elle reconstruit ainsi un implicite injurieux

Elle dénonce aussi la rhétorique quand elle signale la répétition des « Ne me quitte pas » comme un « paquet de quatre ». Elle soupçonne le délire, le non-sens. Elle revendique une aspiration à la simplicité de l'expression comme à simplicité du comportement (« j'ai pas le mode d'emploi de ce type-là »). L'humoriste exploite le stéréotype du poète être compliqué et tourmenté et du discours poétique nié dans sa spécificité.

Conclusion

La « désacralisation » comique est étroitement liée dans ces sketches au phénomène du discours rapporté et au respect de la littéralité qui se révèle un leurre.

Ces sketches illustrent un aspect dissolvant du dialogisme et démontrent l'interaction étroite du pragmatique et du sémantique. Le discours comique ici propose le spectacle de la parole intime livrée à autrui. Ce sont les aléas de l'interprétation qui sont mis en scène pour les personnages en cause dans les sketches mais aussi pour l'auditeur ou le spectateur qui s'inscrit dans le relais des destinataires.

BIBLIOGRAPHIE

- Bakhtine, M., *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1978
- Bakhtine, M., *Marxisme et philosophie du langage* Paris, Minuit, 1977
- Bergson, H., *Le rire*, Paris, PUF, 1983
- Derrida, J., *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967
- Ducrot, O., *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984
- Escarpit, R., *L'humour*, 2^e éd., Paris, PUF, 1980
- Fourastié, J., *Le rire*, Denoël-Gonthier, 1983
- Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1928
- Genette, G., *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982
- Goffman, E., *Façons de parler*, Paris, Minuit, 1987
- Goffman, E., *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974
- Kerbrat-Orecchioni, C., *L'énonciation ou de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980
- Pavis, P., *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996
- Peytard, J., *Littérature et classe de langue*, Paris, Hatier, 1982
- Ubersfeld, A., *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996