

*Revue des Sciences Humaines*



rsh

# Nouveaux savoirs francophones

*Textes réunis par jean-marc MOURA  
et adelaide RUSSO*

**330**

2/2018

**Septentrion**  
PRESSES UNIVERSITAIRES DIFFUSION



# Sommaire

Jean-Marc MOURA, Adelaïde RUSSO  
Introduction

## *Littératures et cultures : points de repères*

Jean-Marc MOURA

Nouveaux savoirs francophones : entre histoire et géopolitique des lettres de langue française

Didier COSTE

Pour une lecture métèque

Yves CLAVARON

Pour une approche écocritique et postcoloniale de quelques romans africains francophones

Étienne ACHILLE et Lydie MOUDILENO

Retrouvailles avec Barthes :

Mythologies postcoloniales contemporaines

## *Pensées océaniques et archipeliques*

Edwige TAMALET TALBAYEV

Méditerranéiser les études francophones

Emmanuel Bruno JEAN-FRANÇOIS

Les récits mauriciens contemporains et la « nouvelle thalassologie » :  
transversalités mineures,  
fraternités océaniques et géographies-mondes

## *Itinéraires pour faire et défaire le savoir : Bruxelles, Beyrouth, Baton Rouge*

† Anne BEGENAT-NEUSCHÄFER

Stéphane Lambert, le passeur du vécu

Livio BELLOÏ et Fabrice LEROY

Mimer le savoir pour mieux le miner :  
le pseudo-encyclopédisme de Pierre La Police

Carla CALARGÉ

Quand la littérature fait le point sur le confessionnalisme :  
*Tribulations d'un bâtarde à Beyrouth* de Ramy Zein

## *Livres reçus*

Rebecca Legrand



*LIVIO BELLOÏ, FABRICE LEROY*

---

## Mimer le savoir pour mieux le miner : le pseudo-encyclopédisme de Pierre La Police

Abondante, protéiforme, l'œuvre du dessinateur français Pierre La Police n'a jusqu'à présent suscité que fort peu de commentaires<sup>1</sup>. S'il peut faire question, un tel silence n'est pourtant pas complètement inexplicable. Sans doute tient-il à la « posture du cancre »<sup>2</sup> résolument adoptée par cet auteur. Comme nous aurons l'occasion de l'observer, l'œuvre de Pierre La Police cultive en effet, pour une large part, une véritable esthétique du bâclage, qui est comme sa marque de fabrique. Sur un plan graphique, le trait se fait volontiers approximatif, grossier, malhabile, entretenant un rapport plus que problématique avec la notion même de *mimesis*. Au registre verbal, complémentairement, le langage se veut fruste,

---

1. — Les auteurs du présent article ont sans doute été parmi les premiers, en contexte académique, à donner un coup de projecteur sur l'univers de Pierre La Police et, en particulier, sur la parodie de la communication médiatique, problématique inscrite au cœur d'une série de quatre volumes intitulés *Véridique !* (voir Fabrice Leroy et Livio Belloï, « The Cartoonist as Iconoclast : Flaubertian Irony and Media Parody in Pierre La Police's Comics », dans *International Journal of Comic Art*, vol. 6, n°2, hiver 2004, p. 222-237). Par la suite, Fabrice Leroy a poursuivi ses réflexions sur le sujet dans deux articles complémentaires consacrés à cette même série : « “C'est tout mal fait, pardon”. The Rhetoric of Politics in Pierre La Police's Comics », dans *Belphegor. Littérature Populaire et Culture Médiatique*, vol. 5 : 1, décembre 2005 ; « Le scandale Papon en images : l'exception de Pierre La Police ou l'art de l'anti-caricature », dans *Contemporary French and Francophone Studies/Sites*, numéros 12.3 & 4, août 2008, p. 341-348.

2. — Nous empruntons cette expression à Thierry Groensteen (*Parodies. La bande dessinée au second degré*, Paris, Skira/Flammarion, 2010, p. 234). Dans cette posture, Groensteen croit pouvoir identifier l'essence même de la parodie.

régressif, presque infantile, criblé de maladresses aussi bien en matière d'orthographe que de syntaxe élémentaire.

Ce faisceau de traits contribue sans doute à faire de l'œuvre de Pierre La Police un « mauvais objet » : au pire, une sorte d'injure faite au 9<sup>e</sup> Art et à ses canons esthétiques ; au mieux, une manière d'anti-bande dessinée qui découragerait d'emblée toute tentative d'exégèse (comment – et, dans le fond, pourquoi – prendre au sérieux une œuvre qui se plaît tant à se ridiculiser et à se gausser d'elle-même?).

Aborder ce *corpus*, c'est aussi faire l'expérience, légèrement inconfortable, d'un certain nombre de manques sur un plan conceptuel. Si le vocabulaire courant de l'esthétique regorge de termes pour dire la beauté, l'harmonie ou le sublime, il s'avère beaucoup moins riche dès lors qu'il s'agit de désigner avec rigueur, et sans le moindre jugement de valeur, des phénomènes relevant de l'approximation, de la malfaçon, du dysfonctionnement, tant sur un plan verbal que sur un plan iconique<sup>3</sup>. Tel est du reste le paradoxe premier auquel nous expose l'œuvre de Pierre La Police. Indigente à maints égards, savamment bâclée, « volontairement débile »<sup>4</sup>, elle oblige pourtant – telle n'est pas la moindre de ses facéties – à redoubler d'efforts en matière d'inventivité conceptuelle.

Pour tenter de résoudre cette déficience conceptuelle, il s'avérait nécessaire de forger quelques outils théoriques qui s'accordent avec les spécificités de cette œuvre si singulière. Pour avoir longtemps et assidûment fréquenté l'univers de Pierre La Police, il nous a semblé que s'en dégageait, en première analyse, une impression de *cacophonie généralisée*. Le problème majeur tenait bien évidemment à ce que le terme de « cacophonie » renvoie, dans son sens strict comme dans son sens large, à la dimension sonore, dans le champ de laquelle il signifie la dissonance : quelque chose de peu agréable, non pour l'œil, mais pour l'oreille, ce qui ne semblait guère convenir à une œuvre relevant d'un art notoirement silencieux. Mais, dans ce vocable, tout n'était peut-être pas à jeter. Si la notion de *phôné* nous semblait inappropriée en la circonstance, le préfixe grec *kakos* (« mauvais ») nous paraissait au contraire

3. — C'est là une dimension à laquelle Pierre La Police, très conscient des forces en présence, fait plus d'une fois référence à l'intérieur même de ses planches. Il la désigne lui-même, en un geste réflexif et dans un vocabulaire à son tour infantile, comme relevant du « mal fait ».

4. — Thierry Groensteen, *op. cit.*, p. 235. Sous cette même bannière, l'auteur place également des auteurs comme Placid, Charlie Schlingo ou encore Kamagurka.

offrir bien des perspectives, tout particulièrement pour ce qui était d'étudier, sous toutes ses coutures, une esthétique de la malfaçon.

À quelles données élémentaires de la bande dessinée la notion de *kakos* pourrait-elle bien s'appliquer ? En premier lieu, nous parlerons de *cacographie*<sup>5</sup> pour désigner toute malfaçon, tout *vice de forme* affectant l'écriture, non seulement sous l'angle de l'orthographe et de la grammaire, mais aussi sous celui, plus latéral, de la ponctuation et de la typographie. Au dossier de la *cacomorphie*<sup>6</sup>, nous versons en toute logique les dysfonctionnements divers qui affectent le registre iconique dans les représentations du monde que Pierre La Police nous livre planche après planche. Par *cacosémie*<sup>7</sup>, nous entendons pointer, dans le même élan conceptuel, toute forme de déficience en matière de sémantique élémentaire. Nous parlerons enfin de *cacochromie*<sup>8</sup> pour désigner un usage déviant ou dysharmonieux de la gamme des couleurs.

Pour se donner une chance de bien comprendre les mécanismes du burlesque selon Pierre La Police, il importe d'opérer un bref détour vers « une figure de style – si c'en est une – » que Thierry Groensteen ne nomme pas vraiment, mais qu'il inscrit sous le double signe de l'effraction et de l'écart<sup>9</sup>. Dans un article particulièrement intéressant pour notre propos, l'auteur du *Système de la bande dessinée* s'attache ainsi à étudier une procédure qu'il tient pour « aussi ancienne que la narration dessinée » et qui consiste à introduire « le temps d'une image ou d'une séquence, des dessins naïfs ou malhabiles voire, expressément, des dessins d'enfants (parfois vrais, généralement apocryphes), qui, rompant avec l'esthétique de l'auteur, introduisent un contrepoint “indigne” du niveau attendu d'un professionnel »<sup>10</sup>. Puisant ses exemples un peu partout dans l'histoire de la bande dessinée (de Caran d'Ache à Lewis Trondheim, en passant par Winsor McCay, Hergé, Greg, etc.), Groensteen s'emploie à objectiver un dérèglement de l'appareil énonciatif suivant lequel l'auteur de bande dessinée, sous des motifs divers, fait provisoirement mine de ne plus maîtriser les

5. — « Cacographie » est un vocable attesté chez Gide et également utilisé, dans un contexte plus strictement théorisant, par Jean Ricardou. Comme l'on sait, le préfixe « *kakos* » entre dans la composition d'autres substantifs dans la langue française, tels que « *cacochyme* », « *cacologie* » ou encore « *cacosmie* » (« perception d'une odeur fétide, soit réelle, soit inexistante [hallucination olfactive] » selon le *Grand Robert*).

6. — Du grec *morphe*, « forme ».

7. — Du grec *sêmeion*, « signe ».

8. — Du grec *khrôma*, « couleur ».

9. — Thierry Groensteen, « L'Enfance de l'art », dans *Neuvième Art*, n°9, octobre 2003, p. 72-83.

10. — Thierry Groensteen, *ibid.*, p. 72.

traits caractéristiques de son style et, plus radicalement encore, feint de négliger les codes attachés à sa pratique, que ce soit sur un plan linguistique ou iconique. Parfaitement congruent avec la notion de *kakos*, ce laisser-aller temporaire, dont la vocation est le plus souvent burlesque, introduit non seulement une « rupture de style », mais aussi une « rupture de contrat » : « l'artiste, en quelque sorte, gâche son talent et se paye la tête du public en feignant l'incapacité »<sup>11</sup>. Encore cette double rupture ne s'avère-t-elle, de façon générale, qu'épisodique. Comme l'observe Groensteen, « le dessin grossier est acceptable à titre de clin d'œil, il ne le serait plus s'il se substituait durablement à l'habile facture coutumière à l'auteur »<sup>12</sup>. Qu'il soit justifié (notamment par le recours ponctuel à un « imagier délégué »<sup>13</sup>) ou non, un tel écart – cacomorphie, cacographie, cacosémie, cacochromie, séparément ou en combinaison – n'est que momentané et tout finit généralement par rentrer dans l'ordre.

C'est à la lumière de ces malfaçons caractérisées que l'on prend mieux la mesure du coup de force opéré par Pierre La Police tout au long de son œuvre. Chez les auteurs évoqués par Groensteen, l'épisode régressif a ceci de caractéristique qu'il n'est précisément qu'un épisode, une sorte d'interlude, théâtre d'un écart stylistique plus ou moins brutal. Dans le cas de Pierre La Police, l'écart, loin de représenter un *moment d'égarement* sur un plan énonciatif, devient en quelque sorte la norme : la régression s'érige en système et la malfaçon s'institue à la fois comme clé de voûte et comme moteur de l'œuvre. Les effets s'en révèlent d'autant plus cocasses que le lecteur n'est pas dupe : il sait en effet que l'individu qui fait œuvre sous le pseudonyme curieux de Pierre La Police a la pleine maîtrise des codes et des moyens liés à son art. C'est pour cette raison, très précisément, qu'il peut s'amuser – et nous amuser, par la même occasion – à en jouer, n'hésitant pas à leur infliger les pires outrages.

\*

L'art burlesque de Pierre La Police relève, pour une large part, de la parodie de genre, telle que la définit Thierry Groensteen. Ce type de parodie, que Groensteen croit pouvoir repérer dès les premières œuvres de Rodolphe Töppfer, se singularise en ce qu'elle vise, non des « œuvres précises », mais des « classes ou

11. — *Ibid.*, p. 76.

12. — *Id.* L'auteur parle en l'occurrence de Gustave Doré.

13. — *Ibid.*, p. 75-78.

[des] catégories d'œuvres »<sup>14</sup>. En fait de parodie, Pierre La Police s'est principalement intéressé au genre médiatique : c'est bien ce discours qui innervé les quatre volumes de la série *Véridique !*, parus aux Éditions Cornélius entre 1999 et 2002 – et c'est ce même discours, dans sa double dimension verbale et iconique, qui forme l'horizon de volumes récemment édités ou réédités, comme *Top Télé Maximum*<sup>15</sup> ou encore *Science Foot*<sup>16</sup>, dévolu à la presse sportive.

Cette inclination récurrente à l'endroit du genre médiatique ne doit pas pour autant occulter les autres territoires à l'intérieur desquels l'auteur trouve à exercer sa verve parodique et que nos précédentes tentatives d'exégèse n'ont pas encore abordés. Ainsi, en marge du genre médiatique, Pierre La Police a également fait porter son travail sur le discours à caractère encyclopédique ou didactique, comme en témoignent exemplairement aussi bien *Nos meilleurs amis et l'acte interdit*<sup>17</sup> que *Les Demoiselles de Vienne*<sup>18</sup>, les deux objets sur lesquels portera la présente réflexion. Dans ces deux ouvrages en effet, toutes les mutations opérées par La Police détournent tant la posture d'expertise propre au traité de savoir que les traditions iconographiques qui s'y associent, selon un nivellement systématique par le bas où l'on reconnaîtra non seulement les figures déjà évoquées de la *cacosémie* (mauvais sens, déficience sémantique) et de la *cacomorphie* (mauvais dessin ou mauvaise photographie, déficience iconique), mais encore celle de la *cacodoxie* (mauvais savoir, déficience didactique ou cognitive).

Comme le signifie d'emblée l'illustration de couverture, *Nos meilleurs amis* s'offre, selon toute apparence, comme un guide pratique consacré au « meilleur ami de l'homme », à savoir le chien<sup>19</sup>. Investissant le discours didactique, Pierre La Police n'ignore pas que ce dernier obéit à quelques conventions fondamentales. Dans le fond, qu'est-ce qu'un lecteur est en droit d'attendre d'un discours de type didactique ou encyclopédique ? Quelle serait, en somme, la « règle du jeu » en pareille configuration discursive ? D'un guide pratique, le lecteur est en droit d'attendre, d'une façon générale, des informations fiables, un propos descriptif, neutre et univoque, une écrivance en somme, idéalement agrémentée, sur un plan iconique, de quelques images vouées à illustrer l'objet ou

14. — Thierry Groensteen, *Parodies*, *op. cit.*, p. 23.

15. — Paris, Cornélius, 2011 (troisième édition).

16. — Paris, Cornélius, 2012.

17. — Paris, Cornélius, 2011 (quatrième édition).

18. — Paris, Cornélius, 2008 (deuxième édition).

19. — Pour être tout à fait complets, précisons que *Nos meilleurs amis* comprend également deux brefs interludes, l'un consacré à l'éléphant de mer, l'autre aux oiseaux.

le phénomène dont il est question. Tous ces traits sont bel et bien mobilisés dans *Nos meilleurs amis*, mais, l'on s'en doute, sous des espèces détournées ou dévoyées.

En termes de structure, l'ouvrage se subdivise en sept chapitres (de A à G) arborant chacun un intitulé spécifique. C'est là une façon, pour Pierre La Police, de produire les apparences d'un savoir hiérarchisé, de donner l'illusion d'une rigueur dans l'exposition des données. Mais, à mieux y regarder, cet ordonnancement par chapitres se révèle pour le moins boiteux, et cela pour deux raisons au moins. D'une part, les subdivisions sur lesquelles il repose s'avèrent à la fois arbitraires et totalement hétéroclites. À titre d'exemple, alors que le chapitre C s'intitule « SON TERRITOIRE et les médicaments indispensables », le chapitre E porte quant à lui sur « La récompense d'une bonne alimentation », cependant que le chapitre F prend pour thème l'« envie de tuer ». Par ailleurs, l'ensemble est affecté de diverses défaillances sur le plan verbal, lesquelles se manifestent d'entrée de jeu, puisque le premier chapitre s'intitule : « MIEUX CONNAÎTRE LES CHIENS et ses petits ». C'est bien un rapport de connaissance qui se trouve mis en exergue – et donc, en amont, un rapport au savoir – mais un rapport qui se voit ici compromis, fragilisé par un fait de cacographie (faute d'accord commise à l'endroit de l'adjectif possessif : « *ses* petits »).

Du discours encyclopédique, Pierre La Police s'emploie également à railler trois caractéristiques, que nous dénommerons respectivement : la propension taxinomique, la prescription et l'aspiration à l'universalité. Par définition, tout discours de type didactique ou encyclopédique se donne pour vocation de distinguer, de faire le tri, de classer les individus et les espèces. C'est à cette fonction que se destine la première planche de *Nos meilleurs amis* : « Le chien est un mammifère ».



Si pareil énoncé prête à rire ou à sourire, c'est à l'évidence en raison de son caractère lacunaire. Dire du chien qu'il est un mammifère n'est certes pas faux, mais, sous cet angle, rien ne le distingue alors de la panthère, de l'hippopotame ou du pangolin ; rien ne le différencie des autres animaux appartenant à la même catégorie. Au moment même où un énoncé à caractère taxinomique prétend se formuler, il échoue comiquement à spécifier l'objet même qu'il ambitionne de désigner. Sur la planche suivante, l'aspiration taxinomique se manifeste à nouveau, mais cette fois sous la forme d'une dichotomie : « Il en existe des petits et des grands ». Le gag tient ici, non seulement au caractère pour le moins sommaire de cette opposition, mais aussi à une relative inadéquation entre l'énoncé et l'illustration qui lui fait escorte. Puisqu'il est question d'une opposition en termes de proportion, le lecteur aurait été en droit d'attendre un dessin qui la signifie explicitement (par exemple, en prenant soin de figurer deux chiens appartenant chacun à l'une des catégories désignées). Rien de tout cela dans cette planche : en vertu d'une manière de paresse iconique, La Police se borne à dessiner un seul chien, relativement informe, sans qu'il soit loisible au lecteur de déterminer si ce dernier ressortit à la catégorie du « petit » ou à plutôt à celle du « grand », ce qui tend d'ailleurs à brouiller, voire à saper, l'opposition que le discours taxinomique s'ingéniait, tant bien que mal, à mettre en place.



Le discours encyclopédique que *Nos meilleurs amis* prend en ligne de mire peut également revêtir des aspects plus pratiques. S'inscrivant dans un rapport de supériorité implicite vis-à-vis du sujet traité, l'énonciateur joue à être *celui qui sait* : il se pose et s'impose en détenteur du savoir, plus qu'un autre autorisé à prodiguer des avertissements et à multiplier, en direction de son lecteur, divers conseils pratiques. Le faux traité animalier élaboré par Pierre La Police recourt en effet à de tels procédés, mais les applique de façon particulièrement grossière – et d'ailleurs tout aussi grossièrement révélatrice.

S'agissant de l'univers canin, tout savoir semble devoir se réduire, selon La Police, à une dichotomie, à une binarité élémentaire. Les conseils distribués dans ce volume se partagent de la sorte entre injonctions (toujours exprimées par la même et invariable formule : « Il faut ») et interdictions (elles aussi manifestées par une et une seule expression : « Il ne faut pas »). Ainsi, au début du volume, peut-on lire l'injonction suivante : « Quand on a touché à des chiens, après il faut bien se laver les mains ». En premier lieu, se laisse reconnaître là ce qu'il faudra bien se résoudre à nommer le *comique hygiéniste* de Pierre La Police. Sur l'ensemble de son œuvre en effet, la peur feinte des microbes et de toute forme de contamination constitue un ressort burlesque assez récurrent<sup>20</sup>. Mais c'est

20. — Voir par exemple, dans *Top Télé Maximum* (*op. cit.*, non paginé), le sommaire parodique de l'émission *Santé à la Une* : « Bien se laver les mains : un geste simple et hygiénique pour éviter toutes les maladies. Un grand reportage spécial pour apprendre à bien se laver les mains quand on a touché à une bête ou bien à des légumes sales, quand on a des microbes sur les doigts et des petites

aussi la dimension cacographique du propos qui frappe en la circonstance : imprécision dans l'usage du verbe (« toucher » en lieu et place du verbe « caresser »), expression maladroite de la conséquence entre deux actions (« quand »/« après »). Un tel énoncé semble relever moins d'un discours d'autorité assumé comme tel que d'un conseil livré oralement, par exemple à l'attention d'un enfant.

Du côté des interdictions, la tendance et les tonalités sont les mêmes, ce qui, à tout le moins, témoigne d'une cohérence à cet égard. Quelques pages plus loin, une planche représentant un chien étrangement colorié en bleu s'agrémente de la légende suivante : « Il y a des chiens pleins de maladies ceux.la (*sic*) il ne faut pas les caresser ». Si pareil énoncé, par opposition au précédent, fait usage du verbe adéquat (« caresser » cette fois en lieu et place de « toucher »), il n'en reste pas moins traversé par de multiples traits de cacographie : absence totale de ponctuation, confusion typographique du point et du tiret (« ceux.la »), confusion entre l'article défini et la particule attachée au pronom démonstratif. Et lorsque cette phrase se montre davantage conforme aux règles de grammaire les plus élémentaires, elle opte, de manière méthodique, pour la solution la plus pauvre stylistiquement parlant. Ainsi de l'emploi, inaugural, de la formule constative « il y a » : impossible, en l'occurrence, de trouver tournure plus minimalist pour ce qui est de désigner la présence d'une chose plutôt que son absence. Ainsi, dans le même registre, de l'expression « pleins de maladies », qui évoque moins un discours à caractère didactique qu'un babillage enfantin. Ainsi du démonstratif « ceux.la » et du fort effet de redondance qu'il introduit dans l'énoncé. Et c'est encore sans compter que les « maladies » imputées au chien représenté semblent d'ordre essentiellement graphique : ce chien souffre d'abord d'une malfaçon ou d'une malformation iconique – corps trop petit, ramassé sur lui-même, atrophie des membres inférieurs et supérieurs ; une cacomorphie dont l'énonciateur est en fait – et ironiquement – le seul responsable.

Outre la propension taxinomique et la visée prescriptive, le discours à caractère encyclopédique ou didactique se laisse volontiers caractériser par ses prétentions à l'universalité. Ce qu'il énonce relève le plus souvent de la vérité générale, valable partout et de tous temps. C'est là un autre trait auquel Pierre La Police entend s'attaquer. L'ouvrage qui nous occupe est de la sorte ponctué par toute une série de propositions doxiques tendues vers le général, le commun, le communément admis. La première proposition de cet ordre intervient au début du volume. Elle nous indique, sur

---

saletés sous les ongles ».

un ton faussement simple, que « tous les teckels peuvent jouer ». Chose qui a de quoi surprendre : il s'agit là de la seule mention d'une race canine dans ce volume. À cette exception près, il n'y a pas, dans *Nos meilleurs amis*, de race canine à proprement parler : l'animal visé au fil de ces pages, ou bien relève de l'espèce (le « chien » en général, voire les « chiens » au pluriel), ou bien se trouve positionné comme représentant singulier de cette espèce (auquel cas l'animal se voit attribué un nom ou un surnom, à défaut d'une race déterminée). Au sein de cette première proposition, une race canine ne se trouve désignée et singularisée que pour produire un puissant effet d'incongruité. De prime abord, un tel énoncé tend à l'universalité et à l'unanimité, notions toutes deux suggérées par l'adjectif inaugural (« *tous* les teckels »), mais, dans le même temps, il programme implicitement une exclusion majeure, affectant tous les autres représentants de l'espèce. Si tous les teckels peuvent jouer, en effet, comme le veut cette proposition, cela conduit à inférer qu'aux yeux de l'énonciateur, tous les chiens appartenant aux autres races n'y sont, malheureusement pour eux, pas autorisés.

Pour énoncer ces généralités, Pierre La Police recourt systématiquement à l'adverbe « toujours », marqueur d'une stabilité, voire d'une immuabilité, ce qui, en définitive, donnera des propositions telles que : « Un chien aura toujours peur qu'on lui touche à ses affaires » ou encore « Le chien mange toujours la viande ». Dans cette dernière phrase, se laisse déceler une manière de degré zéro en matière de formulation, mais aussi une distension en regard de la notion même de « généralité ». En l'occurrence, l'énoncé se veut à ce point général qu'il finit par basculer dans une forme d'insignifiance à la fois étrange et facétieuse. Une même remarque peut s'appliquer à des propositions comme « Les chiens aiment toujours son père » (avec une nouvelle et classique faute d'accord quant à l'adjectif possessif) ou « Le chien fidèle obéit toujours au père », énoncés qui désignent le propriétaire de l'animal dans un langage plus que familier et comiquement déplacé en pareil contexte.

L'autre effet comique exploité en la matière par Pierre La Police tient à l'orchestration de véritables collisions entre le général et le particulier. À plus d'une reprise en effet, l'auteur s'emploie à juxtaposer des propositions tellement générales qu'elles en deviennent insignifiantes avec des cas très spécifiques en vertu desquels le canidé n'est plus considéré comme une espèce, mais comme un individu singulier. De là que s'élabore, en marge du discours encyclopédique parodié, une petite galerie de portraits canins tous empreints d'une inquiétante étrangeté. Ainsi apprenons-nous, à la fin du chapitre B, que « Kizir est très malade » et que « son maître

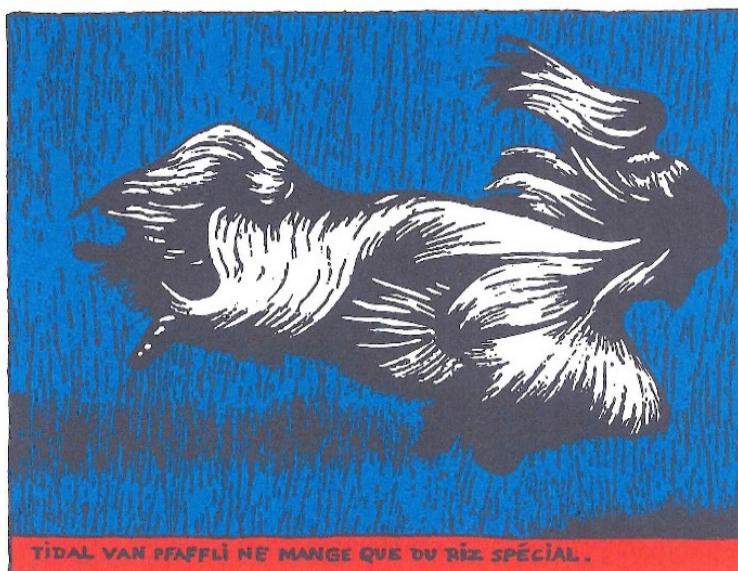
ne fait rien du tout ». Cette légende tient lieu de point d’ancrage à l’image d’un chien figuré en gros plan, à qui un œil et une partie de la gueule semblent avoir été arrachés (confusion logique entre maladie et maltraitance).



Plus loin, dans un registre analogue, le lecteur est informé du fait que « Tidal Van Pfaffli ne mange que du riz spécial ». L’air de ne pas y toucher, Pierre La Police met en place, dans ce simple énoncé, un triple effet de singularisation : singularité de l’individu (non le chien en général, mais un chien en particulier et dûment nommé), singularité de ses habitudes alimentaires (emblématisée par la tournure restrictive « ne... que »), singularité, enfin, de la denrée en question (non simplement « du riz », mais du « riz spécial »). Le singleton ainsi désigné se figure sous les espèces d’un amas hirsute de poils en suspension, dépourvu d’une gueule clairement identifiable, en telle sorte qu’il est impossible pour le lecteur de déterminer le *sens* de cet animal, ici livré dans un état de grande cacomorphie. Dernier exemple situé plutôt en fin de volume : « Rongongonfre a le droit d’aller sur la chaise ». Si ces planches suscitent généralement l’hilarité, c’est non seulement en raison de l’inventivité verbale dont l’énonciateur fait preuve pour ce qui est de nommer ces individus canins, tous affublés de patronymes plus grotesques les uns que les autres<sup>21</sup>, mais aussi parce

21. — Dans le signifiant « Rongongonfre », on reconnaîtra – déformée jusqu’à l’absurde – la propension à dupliquer les syllabes dans les patronymes canins (« Rintintin », « Rantanplan », etc.), ainsi que la notion de « goinfrerie », caractéristique récurrente du comportement canin tout au long du volume.

que ces considérations, en elles-mêmes relativement incongrues, font tache au sein d'un ouvrage qui se veut encyclopédique ou didactique. Elles font tache parce qu'elles marquent l'intrusion du singulier – et un singulier singulièrement dérisoire – dans la trame du général ; elles font écart, plus encore, en ce qu'elles véhiculent explicitement un non-savoir.



Dans ces planches, on l'aura compris, Pierre La Police met à l'épreuve un *seuil de généralité* en matière de transmission du savoir. À l'endroit de ce seuil, l'auteur déploie une logique de la distension, mise en œuvre dans les deux sens : distension par le haut, d'un côté, aboutissant à une hyper-généralisation et, par-delà, à une dilution du propos dans le non-sens ; et, complémentairement, distension par le bas débouchant à l'inverse sur une hyper-singularisation et sur une régression du propos dans le dérisoire. Dans son attitude face au savoir, Pierre La Police semble creuser le sillon ouvert par Gustave Flaubert à l'occasion de son fameux et corrosif *Dictionnaire des idées reçues* où, à l'article « Chien », on peut d'ailleurs lire ceci : « Spécialement créé pour sauver la vie de son maître. Le chien est l'ami de l'homme »<sup>22</sup>. Comme chez La Police, frappe,

22. — Gustave Flaubert, *Œuvres, Bouvard et Pécuchet*, (éd. A. Thibaudet et R. Dumesnil), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1952, p. 1004. Dans un article antérieur, nous explorions déjà les possibles homologies, dans des registres différents, entre Flaubert et La Police. À ce sujet, voir Fabrice

dans le *Dictionnaire* flaubertien, la récurrence de l'adjectif « tous » et de l'adverbe « toujours ». Relisons à cet égard quelques-unes des entrées du dictionnaire flaubertien :

- Anglais : Tous riches... (p. 1000)  
Architectes : Oublient toujours l'escalier des maisons. (loc. cit.)  
Artistes : Tous farceurs [...]. (loc. cit.)  
Boursiers : Tous voleurs. (p. 1002)  
Bretons : Tous braves gens, mais entêtés. (loc. cit.)  
Calvitie : Toujours précoce [...]. (loc. cit.)  
Canards : Viennent tous de Rouen. (loc. cit.)  
Confiseurs : Tous les Rouennais sont confiseurs. (p. 1004)  
Entr'acte : Toujours trop long ! (p. 1008)  
Estomac : Toutes les maladies viennent de l'estomac. (p. 1009)  
Facture : Toujours trop élevée. (loc. cit.)  
Innovation : Toujours dangereuse. (p. 1014)  
Italiens : Tous musiciens, traîtres. (p. 1015)  
Philosophie : Il faut toujours en ricaner. (p. 1020)

Chez Flaubert comme chez La Police, s'affirme ainsi la volonté de dynamiter les clichés en les prenant à leur propre jeu. De part et d'autre, il s'agit bel et bien de mimer le savoir pour mieux le miner.

De tels modes d'énonciation et de mise en image sont pareillement à l'œuvre dans *Les Demoiselles de Vienne*, volume que Pierre La Police a réalisé en collaboration avec J. Carreyn. Ce petit traité parodique, qui se présente quant à lui sous la forme d'un livre de cuisine et incorpore par ailleurs, sans justification ostensible, quelques dessins d'un érotisme naïf ou malhabile, transgresse en effet le format attendu du manuel de cuisine selon un ensemble de procédés visuels ou rhétoriques récurrents.

De prime abord, *Les Demoiselles de Vienne* se fondent sur une parataxe discordante, en ce qu'elle juxtapose sans raison apparente deux régimes iconiques (celui de la photographie et celui du dessin) et deux champs sémantiques (la nourriture et l'érotisme). Sans trop nous attarder sur les dessins naïfs placés arbitrairement en regard des illustrations culinaires, notons d'emblée que leur dimension cacomorphique (infantilisme, extrême maladresse du trait) annule paradoxalement tout effet érotique et produit au contraire une sorte de gêne à la fois esthétique et cognitive chez le lecteur. À l'instar des croquis d'enfants ou de certaines formes d'art brut, ces images apparaissent en effet comme déficientes tant sur le plan technique (mauvaises proportions corporelles, mauvaises

---

Leroy et Livio Belloï, art. cité.

couleurs, mauvais instruments de dessin<sup>23</sup>, etc.) que sur le plan conceptuel (elles ne captent qu'un minimum de leur référent et demeurent en deçà d'une cognition satisfaisante).

Parmi les images incongrues de cet érotisme de cuisine, on trouve par exemple de petits tableaux disgracieux représentant quatre personnages en sous-vêtements blancs affublés d'oreilles de chien ou de cochon<sup>24</sup>, juxtaposés à un salami dont une tranche a été coupée, qu'ils regardent les yeux grands ouverts ; un homme à moustache debout à côté d'une femme nue, assise à une table de cuisine ; un couple consommant du fromage et du vin rouge tout en regardant une femme agenouillée, occupée à se verser une bouteille de vin sur la tête ; une femme en bikini ou sous-vêtements et bottes à haut talons offrant un plateau de cubes de fromage à un homme, etc. Cette adjonction saugrenue de dessins « érotiques » force le lecteur à tenter de réduire l'écart conceptuel qui les sépare de la figuration culinaire et à rechercher une compatibilité sémique qui réduirait cette hétérogénéité, par exemple en supposant que les auteurs établissent ici une connexion implicite entre appétit sexuel (ou libido) et appétit tout court. Une autre hypothèse conduirait à supposer que le titre *Les Demoiselles de Vienne* joue à la fois sur le concept de « viennoiserie » et sur des intitulés de nature picturale (*Les Demoiselles d'Avignon*) ou cinématographique (*Les Demoiselles de Rochefort*). Le commentaire « Il y en a qui ne se privent de rien », désignant à la fois le plaisir sexuel et le plaisir gustatif sur le mode elliptique de la litote, de l'euphémisme ou du sermon, semble en effet relier les deux notions.

---

23. — L'amateurisme de certains dessins, qui rappelle par ailleurs certaines formes d'art brut ou naïf, tient en particulier à ce qu'ils émanent d'instruments de traçage propres aux enfants : stylos billes, crayons de couleur, etc.

24. — Etrange animalisation féтиque qui évoque les « Playboy Bunnies » (aux oreilles de lapin) ou suggère un glissement de sens entre l'imagerie « cochonne » et la nourriture.



Cette analogie est déclinée à de multiples reprises, notamment dans un dessin représentant un jardin où poussent des laitues et des jeunes femmes nues jusqu'aux épaules, ou encore dans celui qui montre une femme nue allongée à proximité d'un jambon suspendu. Lorsque l'image dépeint une femme partiellement dénudée en costume de soubrette, actualisation d'un fétichisme stéréotypé, la représentation érotique s'invalidise immédiatement, non seulement en raison de son amateurisme graphique flagrant, mais surtout par son excès de littéralité : les auteurs prennent paradoxalement la figure au pied de la lettre et attribuent à la bonne en tablier une fonction domestique plutôt que sexuelle (elle sert des tranches de fromage à un homme). Par ailleurs, ce ne sont pas seulement les codes érotiques qui se trouvent ici parodiés par un surplus calculé de maladresse graphique et une caricature volontairement manquée des gestes de séduction, mais aussi l'esthétique publicitaire qui tend à utiliser le corps féminin pour susciter le désir d'un produit connexe.

Quant au deuxième type d'image – les photographies de plats, qui nous intéressent davantage –, l'on remarquera d'emblée que La Police et son comparses opèrent également en ce domaine un sabotage iconique permanent. En effet, si, conformément aux codes visuels du livre ou du magazine de cuisine, les descriptions textuelles des plats photographiés font souvent référence à la notion d'appétit – « Tout un univers de gourmandise apparaît », « Des farandins qui ne demandent qu'à être mangés », etc. –, les images tendent au contraire à susciter un *désappétit* systématique, en contraste flagrant avec la monstration apéritive de l'aliment

en vigueur dans l'iconographie culinaire, qui tend à en accentuer les caractéristiques alléchantes. Par exemple, si l'énoncé affirme que « les pizzas Luigi Borzoni ouvrent le bal de l'appétit » (expression métaphorique ou synesthétique combinant deux octosyllabes rimés), ces dernières apparaissent, dans leur corrélat photographique, soit calcinées, soit moisies. Par une série de modifications récurrentes infligées aux images – notamment par une décoloration systématique (cacochromie) –, les auteurs *défamiliarisent* le familier ; ils introduisent une disjonction cognitive dans notre rapport avec la réalité la plus usuelle, au point d'inverser notre désir de consommer cette matière.



Partant d'un stock de photographies préexistantes, tirées de vieux livres ou magazines de cuisine, La Police et Carreyn en ont altéré la palette chromatique afin que tout y apparaisse brunâtre, grisâtre ou verdâtre, couleurs qui évoquent la moisissure ou l'excrément, soit l'opposé conceptuel du « frais ». Plus largement, ces photos aux tons sépia dérèglent notre rapport au monde sensible en convoquant les textures et consistances les moins appétissantes : le moisi, le gluant, le gélatineux, le pâteux, le spongieux, le flasque, le bourouflé, le larvaire, le fécal, etc. C'est — sans trop vouloir y insister — une véritable scatographie quasi infantile qui s'expose ici

avec récurrence, avec une préférence affichée pour les substances molles, comme la mayonnaise, ou les viandes désagrégées comme le pâté (le « merlouf », par exemple, ou « l'éigmatique gâteau de foie »). C'est ce que La Police et Carreyn nomment ironiquement « une certaine idée du pâté ».

Si, dans la plupart des cas, l'objet demeure partiellement reconnaissable en tant qu'aliment et continue d'évoquer une catégorie alimentaire (dessert, apéritif, hors d'œuvre, salade, etc.), il n'est plus complètement identifiable, non seulement en raison de cette déformation plastique qui le prive de certains traits distinctifs, mais également suite à une accumulation de contradictions sémiques. Par exemple, on reconnaît dans le « fourré à la mayo » la forme d'un gâteau à étages, mais dont l'ingrédient central (la mayonnaise) contredit cette appartenance à la catégorie des desserts et inverse la fonction habituelle de ce condiment (qui se met sur et non à l'intérieur des plats). Dans le sens inverse, c'est-à-dire du salé vers le sucré, les « farandins qui ne demandent qu'à être mangés » ressemblent bizarrement à des artichauts saupoudrés de sucre. Les combinaisons biscornues d'aliments – comme le « sandwich-patate » et le « sandwich-riz », qui déplacent et dénaturent le rôle habituel du féculent – ainsi que les inversions de la géométrie culinaire (du dehors et du dedans, du dessous et du dessus, du centre et de la périphérie, etc.) participent de cette même perturbation de la typologie gustative. Placer des cervelles sur des toasts ou des steaks hachés sur un lit d'épinards produit une composition visuelle inhabituelle et intrigante qui *dépayse* l'objet, au sens surréaliste, et produit un choc perceptif et conceptuel qui bouleverse notre entendement du réel (mais, à l'inverse du collage surréaliste, sans que cet insolite suscite une ouverture sur l'inconscient ou le merveilleux).



Un ensemble de procédés similaires affecte l'expression textuelle au sein des *Demoiselles de Vienne*. Seul exemple de recette complète figurant dans ce livre, le texte placé en rabat de la première de couverture présente en détail les étapes et les ingrédients nécessaires à la préparation des « animaux bouillis » et se conforme en apparence au format discursif particulier de la recette de cuisine en ce qu'il énumère, sur le mode impératif du conseil, un ensemble d'actions et de gestes adéquats à réaliser en séquence :

*Les animaux bouillis* : Faire dégorger une langue de porc dans un cornet. Couper un faisan en deux et en aplatiser les extrémités. Faire bouillir trois litres de sirop de tête dans lequel on aura placé du papoule ainsi que des lamelles qu'on aura pris soin d'éponger et de déporer soigneusement. Éplucher les légumes sans faire de problèmes.

Le lendemain, enrôler 200 grammes de beurre dans un torchon propre et cogner. Humecter le bord supérieur du faisan dans la préparation. Filtrer le sirop de tête en évitant qu'il coagule ou donne une impression de flan à cause des impuretés.

Tapisser le fond d'un moule avec des garcons et verser la préparation en laissant dépasser la demie tête de faisan préalablement tamponnée avec un quart de clémentine. Plier une serviette jusqu'à ce que le jus change de couleur et faites glisser vos mains sur du papier beurré en ajoutant le parmesan (ne tentez pas d'étuver les farandins : vous iriez à la catastrophe). Mettre le plat dans un four préchauffé à thermostat 250 et le retirer aussitôt. Retourner la langue de porc comme un chausson et décorer l'ensemble avec les légumes. Poser le plat sur la table.

Deux postures réciproques importent ici : comme dans *Nos meilleurs amis*, la posture d'expertise propre à l'énonciateur, fondée à

la fois sur un savoir supérieur et une transmission didactique de ce savoir, et la posture d'inexpérience du récepteur, qui, en apprenti-cuisinier, suit à la lettre et en toute confiance un ensemble de directives à caractère pratique. La nature séquentielle de l'énoncé culinaire présente en outre cette particularité qu'elle interdit au récepteur de concevoir d'emblée le produit fini, dans la mesure où chaque étape est interrompue par le geste qui y correspond. Ce jeu herméneutique dilatoire renforce l'aveuglement du lecteur de recette et en fait un récepteur singulièrement naïf et vulnérable face à la doxa gastronomique. Comme dans l'ensemble de son œuvre, La Police détourne et parodie ici une forme d'expression verbale surcodée et typiquement consommée avec passivité par un récepteur qui tend à ne plus questionner ses stéréotypes et ses réductions sémantiques ou conceptuelles (le discours médiatique, le savoir ou la sagesse populaires, la carte postale, la publicité, etc.). C'est donc tant l'encodage stéréotypé ou niais du discours de masse que sa consommation aveugle et acritique que l'auteur pastiche, ici comme ailleurs, notamment en soulignant leur dimension tautologique : « Quand on a faim, on a faim ».

Par ailleurs, cette recette des « animaux bouillis » transgresse d'emblée deux normes implicites du discours culinaire : d'une part, l'indistinction propre à la désignation globale et générique des « animaux » enfreint instantanément toute attente présumable de spécificité ou d'originalité ; de l'autre, la combinaison d'un terme imprécis (« les animaux ») et d'un mode de cuisson qui connote – du moins dans l'espace culturel français – l'absence de goût, d'imagination et de sophistication invalide à nouveau ce principe de raffinement tout en y ajoutant une importante dose de *désappétit*, notion qui domine dans ce livre et dont nous avons déjà abordé la nature visuelle. Si « faire bouillir » une viande correspond à la manipulation la plus simpliste que l'on puisse faire subir à un aliment donné, cette préparation s'accompagne d'un ensemble d'opérations absurdes et de métalogismes<sup>25</sup> systématiques, parmi lesquels :

- une imprécision générique constante (« des lamelles », « éplucher les légumes », « décorer avec les légumes », etc.) ; cette même indétermination affecte nombre d'énoncés au fil du volume,

25. — Nous empruntons la notion de « métalogisme » – toute opération rhétorique faisant écart aux normes de la pensée logique – à la *Rhétorique générale* du Groupe μ (Paris, Larousse, 1970). Sur l'usage des métalogismes chez Pierre la Police, voir Fabrice Leroy, « “C'est tout mal fait, pardon”. The Rhetoric of Politics in Pierre La Police's Comics », art. cité.

notamment le dernier conseil prodigué par les auteurs: « Il faut boire le jus ».

- une inadéquation récurrente des ustensiles vis-à-vis de leurs objets (« Faites dégorger une langue de porc dans un *cornet* »), parfois énoncée sous forme d'oxymore (« enruler 200 grammes de beurre frais dans un *torchon propre* »).

- la mention d'ingrédients biscornus (« trois litres de sirop de tête »), voire inventés (« du papoule », « des garons », « les farandins », etc.), qui pastichent la recherche de l'ingrédient rare ou exotique, et rappellent l'inventivité lexicale parodique à l'œuvre dans les textes pseudo-ethnographiques d'Henri Michaux, par exemple<sup>26</sup>. Outre les trois vocables déjà cités, voici un inventaire complet des aliments inexistants mentionnés dans *Les Demoiselles de Vienne*: le « ventripion », le « pain patracien », le « merlouf », les « safronnofs à la madrilène », les « madriens aux jets de foire polonais », le « girpköekke au mohol », les « appiats » et les « poupards ». On notera que, comme le patronyme « Rongongonfre » dans *Nos meilleurs amis*, ces termes sont formés à partir de lexèmes reconnaissables et partiellement altérés (« safran » pour « safranoffs », « ventripotent » pour « ventripion », « patracien » et « batracien » pour « patracien », etc.). En cela, La Police fait subir au signifiant une déformation (cacographie) similaire à celle qu'il introduit sur le plan des illustrations (cacomorphie). Qu'il soit verbal ou iconique, le signifiant se trouve ici manipulé de façon à préserver la possibilité d'une identification sémiique minimale, tout en apparaissant saugrenu et déconcertant. Ce qui est en outre parodié ici à travers ces ingrédients improbables, c'est le surplus de sophistification de certains énoncés culinaires tels qu'ils ont cours dans la sphère de la haute restauration.

- l'insistance sur la précaution extrême dans le traitement de l'aliment, souvent formulée avec redondance (« des lamelles qu'on aura pris soin d'éponger et de déposer soigneusement », « en évitant qu'il coagule », « en évitant qu'il donne une impression de flan », etc.), empiétant parfois sur la sphère morale (par exemple lorsqu'on demande à l'apprenti-cuisinier d'« éplucher des légumes sans faire de problèmes »), ou encore proférée sous la forme d'interdictions diverses qui mettent en garde contre les conséquences désastreuses du *geste manqué* (« ne tentez pas d'étauer les farandins : vous iriez à la catastrophe »).

- des gestes absurdes, sans appartenance logique au domaine culinaire, déconnectés de toute cohérence causale ou séquentielle

---

26. — *Voyage en Grande Garabagne* (1936), *Au pays de la magie* (1941) et *Ici Podrema* (1946), textes réunis dans le volume *Ailleurs* (Paris, Gallimard, 1986).

et impliquant souvent des objets non comestibles et non reliés à la préparation des aliments, qui introduisent en cela une disjonction conceptuelle dans la chaîne des actions (« le lendemain, enrouler 200 grammes de beurre frais dans un torchon propre et cogner », « plier une serviette jusqu'à ce que le jus change de couleur et faites glisser vos mains sur du papier beurré en ajoutant le parmesan », « mettre le plat dans un four préchauffé à thermostat 250 et le retirer aussitôt »). Ce pastiche de l'ordonnancement séquentiel des préparatifs de cuisine constitue un dispositif récurrent au fil de ce traité (« Doit-on vider les animaux vivant en liberté avant ou après ? »).

- des précisions géométriques farfelues (« humecter le bord supérieur du faisan ») ou des comparaisons formelles inadéquates (« retourner la langue de porc comme un chausson »).
- l'affirmation d'évidences déplacées, d'autant plus paradoxale qu'elle énonce explicitement ce qui va de soi, alors que la recette multiplie par ailleurs les carences cognitives (cf. « des lamelles »), et qui culmine dans une phrase finale superflue : « Poser le plat sur la table ».

Si les images s'avèrent aliénantes au possible et si les propositions verbales sont minées d'illogismes, le rapport texte/image semble lui aussi sujet à une incohérence systématique et à diverses formes de disjonctions conceptuelles. Par exemple, la légende nominale « Un petit air de fête », placée sous la photo d'un gâteau verdâtre surmonté de crème blanche, de fruits ou de fleurs rouges non identifiables et de billes métalliques, ne se contente pas de combiner deux mécanismes déjà abordés : la relation connotative entre aliments et poncifs de société, et la répugnance inspirée par la décoloration d'un objet informe et défraîchi. Par son asyndète conceptuelle, elle contribue en effet à un dépaysement supplémentaire de l'objet. Un énoncé tel que « Seules les saveurs des grandes traditions des tartiniers d'antan peuvent créer, par leur qualité, l'unanimité des gastronomes » multiplie les contradictions internes, à commencer par l'opposition entre la tradition culinaire (associée aux grands noms de la gastronomie) et la notion de « tartinier », qui renvoie non seulement à une profession inexistante de spécialiste de la « tartine », mais encore à une composition fruste et simpliste, qui ne demande aucune sophistication ni compétence. L'image correspondante (une table couverte d'aliments hétéroclites) ajoute une contradiction supplémentaire, dans la mesure où ces aliments ne sont pas « tartinables » et ne présentent aucun rapport avec le concept ou le format de la tartine.

Parfois, c'est paradoxalement d'une redondance dans le rapport entre texte et image que La Police tire un effet d'absurde et d'étran-

geté : dans le cas du « gâteau jaune », l'article défini renvoie à un objet distinct et supposément reconnu mais qui n'est précisément pas – ou pas complètement – reconnaissable, en vertu de son qualificatif générique « jaune » qui en renforce l'indistinction, et de la forme peu spécifique de ce bloc monochrome et d'ailleurs plus griséâtre que jaune, qui ne se différencie guère d'une pièce de viande.

Par ailleurs, dans le but d'accentuer l'effet pseudo-didactique de son traité, *La Police* tend à insérer au sein du discours culinaire des énoncés de sagesse commune, autres formes simplistes de doxa ou d'« idées reçues », pour reprendre l'expression cynique de Flaubert. En corrélant de cette manière les poncifs alimentaires aux truismes sociaux<sup>27</sup>, *La Police* ne cesse de manifester la pauvreté conceptuelle de la communication de masse. Par exemple, « Le dîner reste bien souvent pour la famille moderne la seule façon de communiquer » véhicule une désapprobation nostalgique ou réactionnaire des mwœurs contemporaines – quoique l'illogisme du rapport texte-image sape immédiatement ce principe édifiant, puisque la photo qui correspondant à cet énoncé montre une table dressée, mais sans présence humaine.

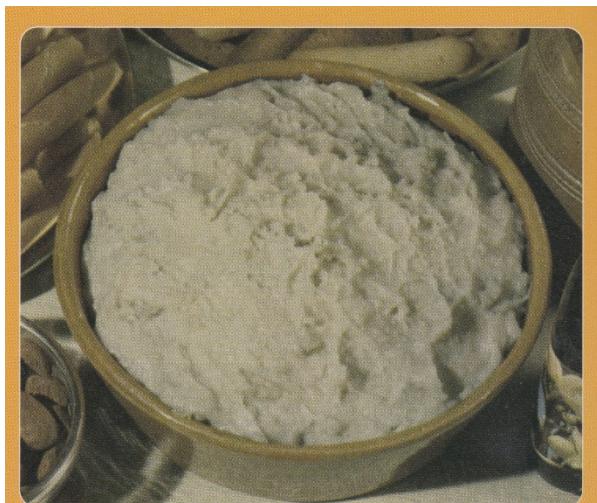
En héritier apparent des célèbres *Mythologies* de Roland Barthes, *La Police* continue de mettre en évidence, au travers de ces dispositifs parodiques, le système de valeurs sociales et de connotations culturelles qui se greffe sur le sens premier de l'aliment. À reproduire certains principes de l'opinion commune – par exemple en rappelant que « les plaisirs simples sont souvent les meilleurs » –, *La Police* ne se réfère à la sagesse populaire que pour en saper les fondements sémantiques et idéologiques. Contrairement à ce que suggère l'énoncé doxique, il n'y a rien en effet de « simple » ou d'agréable dans l'image d'une étrange salade de champignons rouges et blancs à taches jaunes, mais apparemment réalisée à partir d'œufs surmontés de tomates, dans la mesure où elle est minée par une double contradiction sémiotique : le plat n'est pas simple mais factice et artificiel, et il n'est pas non plus agréable, puisqu'il fait songer à des champignons toxiques.

De surcroît, *La Police* et Carreyn ne cessent de parodier cette dimension axiologique de l'aliment par une personnification outrancière et pérémptoire qui lui attribue un ensemble de caractéristiques morales ou physiques étranges, par exemple « Une tourte qui dissimule bien son secret », « Sec et nerveux, le cake », « ne vous fiez pas à l'apparente bonhomie des cornichons », « La charcuterie permet de nombreuses astuces », « Les fromages suisses ont

---

27. — Autre exemple de proposition doxique : « Il peut être parfois difficile de ne pas franchir la limite qui sépare la simple gourmandise de la groinferie ».

toujours raison », « qui a dit que les sauces devaient être tristes », ou encore « La purée n'a pas dit son dernier mot ».



La purée n'a pas dit  
son dernier mot.

Pour conclure, l'on pourrait dire que ce qui se donne dans ce traité comme une cacographie ou une cacomorphie désinvolte cultive davantage que la simple laideur ou la provocation visuelle. Au-delà de cette *mimesis* consciemment bâclée, qui nous aliène de son référent, l'on pourrait de même affirmer qu'en sabotant systématiquement les mécanismes de sens et en truffant la communication verbale d'illogismes de toutes sortes, donc en enchaînant les disjonctions cacosémiques, les auteurs ne se contentent pas de parodier le langage stéréotypé du livre de cuisine ou du menu de restaurant. Comme dans *Nos meilleurs amis*, voire comme dans le *Dictionnaire des idées reçues* de Gustave Flaubert, c'est plus largement une posture de savoir et l'asservissement parallèle du consommateur à ces truismes didactiques que La Police et Carreyn prennent pour cible et tournent en dérision.

