

La rhétorique, la sémiotique et le comique

Jean-Marc DEFAYS
FNRS, Université de Liège

Notre intention dans cet article n'est pas d'opposer ou de départager la rhétorique et la sémiotique sur le plan strictement théorique, mais de les mettre l'une et l'autre à l'épreuve du comique, singulier phénomène — envisagé ici seulement dans ses manifestations verbales — dont on mésestime généralement l'intérêt scientifique, et dont l'étude pose toute une série de difficultés d'ordre épistémologique et méthodologique. C'est justement en raison de ces deux handicaps qu'il nous paraît opportun de comparer les services que peuvent rendre la rhétorique et/ou la sémiotique à qui cherche non pas à élucider (rêve naïf et obstiné de plusieurs générations de psychologues, de philosophes, de sociologues, de littéraires), mais à comprendre et à mettre en valeur le comique. Si notre point de vue est instrumentaliste, on pourra tout de même proposer quelques considérations plus générales en cours et en fin d'analyse.

L'étude du discours comique est tellement problématique que ce seul intitulé de "discours comique" prête déjà à discussion. Pourtant moins compromettante que celles de "littérature", de "genre" ou de "style" comiques, la désignation de "discours" ne peut complètement satisfaire, car ne la justifient ni des caractéristiques internes propres (cf. le discours romantique), ni des coordonnées énonciatives distinctes (cf. le discours journalistique), ni un statut socioculturel identifiable (cf. le discours politique). Seule la particularité des intentions et/ou des effets des paroles pour (faire) rire pourrait leur valoir un traitement à part. Mais l'adjectif "comique" mérite aussi que l'on s'interroge à son propos, car il résume difficilement ces effets (du sourire intérieur aux rires à gorge déployée) qui ne sont pas moins variés ni variables que les causes — apparentes ou réelles, principales ou secondaires, directes et indirectes — qui les ont provoqués (du calembour anodin à l'agressivité satirique). Lui substituer des termes plus précis, du type de "humoristique", "grotesque", "ironique", même si cela réduit les risques, n'est pas moins contestable ni plus utile¹.

Vu son étendue, sa complexité, sa diversité, son indétermination, son instabilité, sa relativité, son ambiguïté et surtout son caractère paradoxal, il est inutile — au départ, en tout cas — de tenter de définir à tout prix le discours comique, établir sa "comicité", sous peine de tomber dans la même impasse où avait entraîné naguère la question de la littérarité. Sans ignorer les simplifications et les objections que cela provoque, et dont il n'est pas possible de discuter ici, nous admettrons de manière axiomatique — quitte à commettre une péti-tion de principe — qu'il existe un discours comique dont la spécificité est attestée par la singularité de sa finalité. On se fera donc, pour identifier ce discours, au critère du rire², phénomène que l'on considérera comme unique, discret et universel, mais auquel on ne fera référence qu'avec précaution de façon à éviter le cercle vicieux où s'enferme souvent les commentaires sur le comique ("c'est comique parce que ça fait rire, ça fait rire parce que c'est comique"³). Ce critère fixé, on peut aborder le discours comique de deux manières opposées : soit on en déduit une version sérieuse correspondante et on se demande quelles modifications ont été apportées à cette dernière pour qu'elle devienne comique, soit on considère le comique tel quel dans son contexte et on se demande quelles sont les conditions de sa réussite. La première recherche se pose en termes d'écarts, la seconde en termes de stratégies : deux approches rhétoriques distinctes qui apportent chacune leur contribution à la compréhension du comique, et qui occupent des positions diamétralement opposées par rapport à la sémiotique. Nous verrons que celle-ci sert alors de relais, prolongeant la première rhétorique et préparant le terrain à la seconde.

1. La rhétorique au service de la sémiotique

La première position consiste à considérer, comme le veut la tradition, d'Aristote jusqu'à Perelman, la "rhétorique comme le deuxième chapitre (après la linguistique) d'une sémiotique générale", même si, "étudiée des siècles d'avance, elle fournira des outils à la discipline qui maintenant l'encadre" (Eco 1972: 19). Cette conception, qui réduit la rhétorique à l'*élocutio*, met avant tout l'accent sur l'utilisation particulière que le discours fait de la langue, sur les propriétés linguistiques d'un énoncé donné. Nous ne discuterons pas cette perspective, ni le principe d'écart qui en découle, mais envisagerons seulement quel peut être son rôle dans l'étude du discours comique.

1.1. L'écart comique

La plupart des études consacrées au comique traitent peu ou prou de ses procédés stylistiques, ne serait-ce qu'à propos des calembours, mots-valises et autres jeux de langage⁴. Le bilan, dans son

ensemble décevant, peut être résumé par la constatation que le comique, sous cet aspect, se situe entre les accidents fortuits du langage (l'ambiguïté, le lapsus, le pataqués), reproduits intentionnellement, et les figures du discours littéraire (l'allitération, la métaphore, la litote, l'ironie), qui valorisent la fonction expressive du langage au détriment de la communication pure et simple. Le procédé comique relève tantôt de la "distraction du langage" (Bergson 1978 [1940]: 92), tantôt de sa maîtrise parfaite, sans que l'on puisse trancher. Le comique trouverait-il dans cette ambiguïté un indispensable alibi : trop de maladresse serait aussi préjudiciable au rire que trop de virtuosité ? En tout cas, si la plupart des auteurs s'entendent sur la notion d'écart (l'incongruité, le dysfonctionnement, le contraste) concernant le comique, peu tentent d'approfondir la question de sa spécificité pour surmonter l'obstacle des contre-exemples sérieux — poétiques ou maladroits — que l'on peut sans peine trouver aux procédés comiques canoniques tels la répétition, l'exagération, l'opposition, etc.

1.1.1. Commentons par l'aspect fautif par lequel plusieurs, délibérément ou non, abordent le comique, notamment Freud, dont on ne doit pas rappeler la célèbre analyse du lapsus "famillionnaire" (1969 [1930]: 25 et s.), et Bergson (1978 [1940]), pour qui le comique provient toujours d'une maladresse, linguistique ou autre, que le rire de supériorité sanctionne. Publié plus récemment, *Le comique du discours* de Lucie Olbrechts-Tyteca (1974) intéresse davantage notre propos, car il porte plus précisément sur la structure du discours comique. Bien que l'analyse soit rigoureusement menée et fort instructive, elle vise surtout à prouver par l'absurde les principes du *Traité de l'argumentation* (1970) que la même auteure avait écrit quelques années auparavant avec Chaim Perelman. Perelman prévient d'ailleurs le lecteur dans sa préface au livre de sa collègue :

À plusieurs reprises, dans notre *Traité de l'argumentation*, nous avons mentionné des raisonnements qui font rire en caricaturant des argumentations sérieuses, ce que nous avons qualifié de *comique de la rhétorique*. [...] Le comique du discours attire notre attention sur ce que l'on pourrait considérer comme une pathologie, qui permet de mieux cerner les limites de l'usage normal et sérieux du langage. [...] Le présent travail constitue ainsi un prolongement du *Traité de l'argumentation*, [...] (Olbrechts-Tyteca 1974: 5).

Ainsi présenté, le discours comique apparaît finalement comme une version dégradée du discours sérieux, sans que l'on sache pour quoi ses "erreurs" — qui sont simulées, puisque intentionnelles, et qui, sous d'autres formes ou dans d'autres circonstances, auraient plutôt tendance à irriter — ne sont pas jugées comme telles et ont au contraire la propriété de déclencher la sympathie, le rire. De la sorte, on ne peut pas non plus savoir s'il n'existe pas des procédés propres au comique qui ne soient pas des utilisations détournées, parodiques ou pathologiques de procédés sérieux. Peut-être conviendrait-il de questionner davantage les principes d'une linguistique des fautes avant de tirer d'autres conclusions à partir de ce point de vue.

1.1.2. Aussi est-il préférable d'évaluer les procédés comiques en référence aux procédés de style, d'autant que comique et poétique répondent par ailleurs aux mêmes critères d'opacité, de ludicité, de créativité et de surcodage, par opposition au langage transparent, transparent, créatif, conformiste et univoque des communications "standard" (c'est-à-dire non comiques et non esthétiques). En outre, la particularité du comique peut se manifester sur d'autres petites unités que celles que manipule le langage poétique: la modification, la répétition d'un son (fantaisie verbale), la connotation, l'ambiguïté d'un vocable (mot d'esprit). Aussi la comparaison, maintes fois entreprise, sera-t-elle mieux justifiable et plus précise. Pour être complète, cette analyse devrait porter *primo* sur la structure de l'écart, *secundo* sur sa réduction.

1.1.2.a) Un consensus se dégage des études sur le comique qui le décrivent comme issu de la "concomitance d'éléments incompatibles" (Freud, Bergson, Koestler, Noguez, etc.) (voir Grojnowski 1990: 466), mais Todorov n'a pas tort de rappeler qu'il s'agit d'une "structure commune à tout symbolisme linguistique" (1978: 283). À l'examen, on doit finalement se rendre à l'évidence que le comique peut affecter les mêmes aspects du langage (métaplasmes, métataxes, métasèmes, métalogrammes) et de la même manière (adjonction, suppression, remplacement, permutation) que le discours poétique. Il ne reste donc guère d'espoir d'isoler un jour un mécanisme ou un type de mécanisme qui, dans l'absolu, serait propre au comique, c'est-à-dire qui aurait la propriété de provoquer le rire alors que d'autres susciteraient l'admiration, la compassion, l'effroi, etc. Le Groupe μ avait d'ailleurs souligné la "large indépendance des figures et de leurs valeurs possibles" (1970: 149). Le comique a donc recours à des figures de rhétorique, au même titre que d'autres discours, mais pour une utilisation et une finalité particulières.

Outre ce rapport d'utilisation que l'humour entretient avec la rhétorique, Noguez (1969: 42) envisage brièvement dans une note deux autres types de rapport, celui d'analogie et celui de parodie, dont il faut aussi discuter. On ne peut admettre que l'humour "est toujours en son entier comme une immense figure de rhétorique" (Noguez 1969: 42), qu'il "est un trope et rien d'autre" (Riffaterre 1979: 163), qu'en donnant un sens tellement large au trope (une macro-structure), qu'on quitte alors le champ rhétorique à proprement parler et que l'analyse perde de sa pertinence. Quant au rapport de parodie, c'est-à-dire de réutilisation, la tentation est effectivement grande de faire du discours comique un discours parasite, second⁵, un méta-discours que générerait et qui régénérerait le discours en général ou chaque discours en particulier, à certains moments de son développement, entre les phases d'innovation et de sclérose. Cependant, depuis Bakhtine (1970), on sait que l'intertextualité est inévitable, quel que soit le discours, même ou surtout le plus original; la particularité du comique ne serait donc pas de la pratiquer, mais de l'exposer.

Si le comique ne se définit ni *comme* une figure ni *par* une figure, on peut tout de même se demander s'il n'existe pas des figures privilégiées qui, au même titre que la métonymie pour le réalisme et la métaphore pour le romantisme, permettraient de mieux rendre compte du comique, ou du moins de ses orientations. Plutôt que de s'obstiner à découvrir l'improbable spécificité linguistique d'un discours aussi protéiforme que le comique, on préférera, en effet, dans son étude rhétorique, en formaliser la typologie, quitte à en redéfinir la nomenclature à partir de critères cohérents. Ainsi est-il possible, sur la base des opérations fondamentales retenues par le Groupe μ pour sa *Rhétorique générale* (1970) [suppression (S), adjonction (A), suppression-adjonction (S-A), permutation (P)], d'esquisser ce tableau général des métaboles comiques primaires:

A: L'HYPERBOLE ----->-----<----- S: LA LITOTE

Le burlesque: répétition, redondance, exagération, énumération, explétion...
[cf. le baroque]

L'humour: ellipse, condensation (+ S-A: transpositions métaphoriques, métonymiques)

[cf. le secret, la poésie symboliste]

S-A: L'IRONIE ----->-----<----- P: L'INVERSION

L'ironie: euphémisme, antiphrase, (pseudo-)simulation...

L'absurde: chiasme, paradoxes, paralogisme...

[cf. le mensonge, le persiflage]
[cf. la faute de logique, d'usage...]

Ce diagramme n'envisage que les tendances cardinales du comique, lesquelles tendances existent également sous d'autres formes non comiques (exemples entre crochets). Il serait aussi possible de compléter le tableau en en combinant les pôles pour y incorporer des types de comiques secondaires, dont il faudrait aussi revoir les définitions habituelles: la dérision pourrait se situer entre l'humour et l'absurde, l'humour noir entre l'absurde et l'ironie, la parodie entre l'ironie et le burlesque, le grotesque entre le burlesque et l'absurde, tandis que le burlesque et l'humour n'admettraient aucun intermédiaire. Cette typologie pourrait être alors complétée et corrigée par d'autres approches.

1.1.2.b) C'est surtout au niveau du traitement de l'écart, de sa réduction, que la comparaison entre le comique et le poétique est la plus fructueuse dans la compréhension des deux phénomènes. Les auteurs sont généralement d'accord pour reconnaître que le comique — comme toute figure de rhétorique, mais de manière plus radicale, semblerait-il — fonctionne en deux temps : le premier consistant à créer / à percevoir l'incongruité, l'écart ; le second à l'interpréter, à le réduire. Ce mouvement "sidération et lumière" ou "sens dans le non-sens" requiert de la part du récepteur, dont l'attention a été attirée par l'anomalie, la contradiction, un travail de symbolisation qui consiste à induire, à partir du premier sens (superficiel, décevant, incohérent), un sens second plus satisfaisant (Todorov 1978 : 284-287). L'absurde, réfractaire à toute interprétation, ne ferait pas exception à cette règle dans la mesure où l'extravagance apparemment irréductible trouverait tout de même une justification à un autre point de vue (générique, esthétique, culturel).

Pour plusieurs, ce n'est qu'à ce second stade que l'on peut déterminer la spécificité de la figure du comique par rapport à d'autres discours. Pour distinguer le poétique des autres catégories esthétiques, le Groupe μ utilise les deux critères d'opposition (contradiction textuelle qui renvoie à l'opposition fondamentale "anthropos vs cosmos", c'est-à-dire homme vs nature) et de médiation (de cette opposition par le verbe, le "logos") (1990 : 122). Il envisage aussi la situation du comique (129), qui peut figurer sur le même tableau :

	opposition homme/nature	absence d'opposition
présence de médiation	poétique	rhétorique non poétique
absence de médiation	tragique	neutre ("prosaïque")
médiation ratée, incomplète	le poème médiocre	
... involontairement	certaines mots d'esprit, calembours, propos humoristiques	
... délibérément		

Le Groupe μ , à propos de la parenté entre le jeu de mots et la métaphore, ajoute que la médiation n'est pas la même (1990 : 226). Si la métaphore recherche l'analogie dans la différence, le jeu de mots souligne surtout la différence dans l'analogie. Le Groupe μ , qui finit par se demander si les jeux de mots visent bien la médiation, oublie peut-être qu'il en existe de multiples types. Guiraud, qui leur a con-

sacré un ouvrage, remarque que les rapports, les "médiations", entre ludant et ludé peuvent varier de degrés d'un calembour à un autre (1976 : 104 et s.). D'une manière générale, la médiation comique est tantôt plus systématique (avec UNE "solution" : le sous-entendu d'un mot d'esprit, le dénouement d'une histoire drôle énigmatique) que la médiation poétique (plurielle, relative, instable) ; tantôt plus incertaine, quand le comique "se résout en rien" (Kant, Bergson, etc.), reste indécidable (Grojnowski 1990 : 462).

On le voit, l'explication par la médiation défectueuse ou refusée pose problème. On peut toujours soutenir que l'incongruité du comique ne relève pas de la dysorthographe, de l'illogisme, de la contradiction, mais d'une expression, d'une logique, d'une cohérence d'un autre ordre. Cohen reprend pourtant cette théorie à partir d'une base psychophysique et phénoménologique : "les deux processus de production du comique et du poétique apparaissent identiques en leur premier temps, antithétiques en leur second" (1985 : 58). Ils reposent sur la même structure oppositionnelle, mais celle-ci est abolie par le poétique, tandis qu'elle est renforcée dans le comique (verbal ou non). Le poétique a en effet la propriété de rapprocher le sujet sentant et l'objet senti ; alors que le comique nous rend au contraire (momentanément) indifférent au monde en neutralisant, dans le fonctionnement interne de la contradiction, les effets qu'il pourrait avoir sur nous. D'après Cohen, l'euphorie provient de ce bref moment d'indifférence.

Escarpit (1976) s'oppose au raisonnement des rhétoriciens dans la mesure où il défend une thèse plus humaniste concernant l'humour. Pour lui aussi, le paradoxe humoristique, invivable, appelle "un deuxième temps de l'humour qui fasse succéder l'affirmation à la négation" ; il doit "rebondir". Mais ce "deuxième temps de la dialectique de l'humour", "qui intéresse surtout la sensibilité, comporte surtout, d'après lui, un acte [...] de solidarité effective envers l'humoriste, et à travers lui, envers l'ordre du monde que son ironie vient d'ébranler" (1976 : 92).

1.2. De la rhétorique vers la sémiotique

On doit bien reconnaître que si la rhétorique ne fournit pas des critères décisifs en la matière (mais est-elle plus catégorique concernant le poétique ?), elle est indispensable pour relever et décrire sinon les conditions linguistiques suffisantes à l'apparition du comique, du moins les conditions qui lui sont nécessaires ou concourantes, et que subsume le concept de contradiction. Au risque de schématiser à outrance, on pourrait retenir que le comique intègre et cultive cette contradiction que la dialectique résout, que l'esthétique sublime et à laquelle la faute ou la médiocrité succombent. Devant cette irréductible opposition qui se dégage de l'analyse rhétorique, on se demande

à quel niveau elle s'explique ou au moins se justifie. Les conditions paradoxales du comique obligent en effet à le reconsidérer sans cesse sous un autre angle. Aussi la perspective s'élargit-elle au fur et à mesure de l'examen : c'est à partir de ce moment que l'on s'engage dans une investigation sémiotique du comique que l'on envisagera dorénavant tel un système signifiant complexe dont les facteurs et les mécanismes sont interdépendants.

Au moment d'entreprendre cette sémiotique, il faudra avant tout se garder de toute simplification ou généralisation abusives. Jean-Marie Schaeffer fait bien de rappeler que les objets sémiotiques dont nous traitons sont hétérogènes : "tout acte discursif [...] est une réalité sémiotique complexe et pluridimensionnelle ; de ce fait, la question de son identité ne saurait avoir de réponse unique" (1989 : 80) ; et variables : "l'identité sémiotique du texte est [...] indissociable de la situation historique dans laquelle ce texte est actualisé" (134).

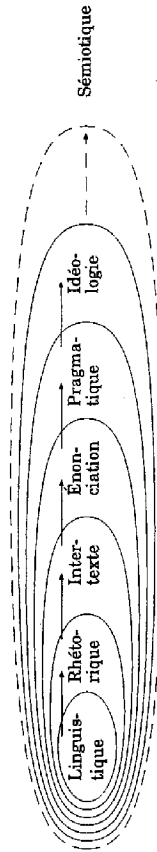
1.2.1. Du texte, on en vient d'abord à l'intertexte, auquel le comique participe aussi de manière particulière, éternellement aux prises — semblerait-il — avec deux forces antagonistes. L'une, centripète, qui préside à l'édification plus ou moins cohérente et conforme du texte comique à partir de références (l'allusion) ou de modèles extérieurs (la parodie) ; l'autre, centrifuge, qui désagrège et renvoie ce texte, ses composants, ses formes, alors vidés de leur substance, dans l'univers discursif où il s'était constitué (le carnavalesque bakhtinien). Quant à son originalité, le comique oscille aussi, entre répétition et créativité : d'un côté, il permet de consolider et de vérifier les acquis et les normes dans une communauté et chez ses membres ; de l'autre, il se permet de transformer, d'anéantir, d'innover comme on ne le tolérerait pas d'autres discours. En tout cas, le comique est plus un mouvement, jamais arrêté, qu'une structure comparable à celle des autres discours ou pratiques.

1.2.2. En prenant un nouveau recul, on passe du texte et de l'intertexte au contexte pour examiner si ce n'est pas au niveau de l'interaction énonciative entre les pôles de la communication que l'on parviendra à déterminer les conditions suffisantes qui permettraient de définir le comique, de le provoquer. Une fois encore, on constate que ces rapports sont paradoxaux, jouant — avec l'allusion, l'implicite, l'attente, etc. — tantôt le jeu de l'entente, de la connivence, de la convivialité, tantôt celui de la différence, de la provocation, de l'exclusion ; une ambiguïté que l'ironie, figure emblématique du comique⁶, pousse à son comble. La position du comique par rapport à son objet, le monde risible, n'est pas plus stable : si une certaine distance (psychologique, émotive) est indispensable, comme le pensent tous les critiques (Emelina 1991 : 29-42), il n'est pas moins vrai que ce dépaysement doit avoir lieu dans notre univers familier, notre langage, nos habitudes quotidiennes, nos évidences logiques, morales et cultu-

relles ? Devant ces exigences contradictoires, on assiste encore à un mouvement de va-et-vient du discours comique entre l'insensibilité et la sympathie vis-à-vis du monde, comme entre le défi et la complicité vis-à-vis du public.

1.2.3. Puisque l'on retrouve le paradoxe à chacun des paliers, on se demande alors s'il n'est pas inscrit dans l'acte même du "faire rire" et si ce n'est pas au niveau de la pragmatique, discipline qui permet maintenant d'envisager la communication sous ses aspects les plus cruciaux, que l'on devrait se placer pour cerner le discours comique. Bernard Sarrazin y fait d'ailleurs référence pour accorder les points de vue des philosophes et des linguistes à propos du comique : "l'attitude philosophique [à l'origine du comique] [...] relèverait aujourd'hui de ce que les linguistes appellent la pragmatique [...]" (Grojnowski et Sarrazin 1990 : 32). Nous laisserons la question de la finalité à plus tard pour livrer la constatation que le comique provient souvent, sur ce plan également, de la mise en scène d'oppositions, soit internes, quand un acte illocutoire est mis en contradiction avec lui-même, soit externes, quand cet acte illocutoire contredit un autre ou l'acte perlocutoire lui-même. On voit donc le discours comique pousser le paradoxe jusqu'à s'invalider par différentes formes d'antagonismes internes : la prétérition, l'ironie, la pseudo-simulation, la dénégation. Le comique est en quelque sorte une forme paroxystique du mécanisme "destructivo-constructif" qui, selon Julia Kristeva (1970 : 12), est à la base de toute productivité textuelle. L'espace précaire qu'il crée entre les deux mouvements contradictoires constitue une sorte de zone franche de libre circulation des mots, des formes, des idées, indépendamment de leur charge affective, significative, pragmatique et culturelle.

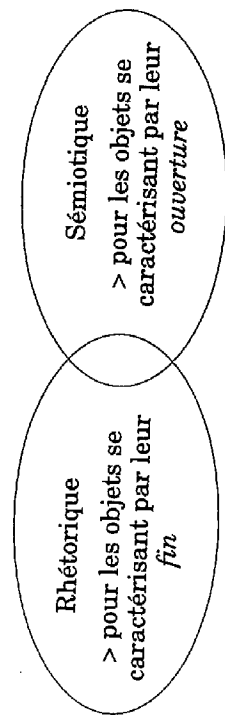
1.2.4. On pourrait poursuivre l'enquête et vérifier si cette pratique discursive ainsi décrite se vérifie sur le plan idéologique en s'interrogeant sur la place qu'occupe le comique dans l'économie générale des discours ambiants, sur le statut qui est réservé à l'auteur comique, sur les circonstances qui suscitent les manifestations du comique, sur les enjeux que le comique implique, etc. (Maineugneau 1993). Nous nous arrêterons cependant ici dans l'élargissement successif de notre perspective — qui est tout le contraire d'une "approche" :



— pour conclure qu'en procédant ainsi, on donne l'impression que la sémiotique constitue un horizon épistémologique; un objectif idéal mais inaccessible puisque l'on ne pourrait l'atteindre qu'une fois que tous les autres niveaux d'analyse qu'il comprend, des plus restreints aux plus larges, auraient livré leurs secrets. En outre, même si cette démarche exige du chercheur qu'il déplace sans arrêt son point de vue, la vision qu'il donne de son objet est trop statique. Si le discours comique, en tant qu'appareil sémiotique, fonctionne effectivement comme une machine⁸ (souvent comme une machinerie, parfois comme une machination), ses mouvements semblent trop désordonnés, imprévisibles et contradictoires pour que cette grille puisse en rendre compte.

2. Sémiotique ou / vs rhétorique

La deuxième position, qui est décrite par Kibédi-Varga (1986: 110 et s.) et que nous pourrions considérer comme intermédiaire, consiste à mettre la sémiotique et la rhétorique sur un pied d'égalité et à leur attribuer à chacune un objet distinct, de sorte qu'elles ne fassent jamais double emploi, même si leur cloisonnement n'est pas étanche. On réserverait à la sémiotique le terrain du discours narratif (Kibédi-Varga 1986: 110), les signes artistiques (111) et les produits de la culture contemporaine (117); à la rhétorique, le terrain du discours argumentatif (110), les signes idéologiques (111) et les produits de la culture classique (117). Cette répartition du champ d'investigation repose sur une typologie des discours qui reste problématique en dépit de l'effort imposant de toute une culture pour analyser et classer les formes de la parole⁹ (Barthes 1984: 16). Elle reprend surtout la traditionnelle distinction entre la rhétorique persuasive et la rhétorique esthétique dont on a montré les faiblesses et que certains aimeraient voir disparaître au profit de l'avènement d'une "rhétorique générale" (Groupe μ 1979; Klinkenberg 1990: 47-51). En attendant cette jonction, Kibédi-Varga montre qu'ainsi envisagées, sémiotique et rhétorique peuvent se compléter heureusement en se relayant en tant que théories générales de la culture, mais surtout en tant que méthodologies critiques pour l'analyse de discours aussi équivoques que le discours comique.



La sémiotique suffirait seule à l'examen de l'exemple qu'il donne, affirme Kibédi-Varga, si ce n'était le caractère humoristique de ce texte qui gêne une telle interprétation:

L'humour déconstruit; il exige qu'on se pose la question de savoir quelles ont été les véritables intentions de l'auteur: la sémiotique cède la place à la rhétorique, la complémentarité des deux disciplines fonctionne à merveille (Kibédi-Varga 1986: 112).

La double approche que propose Kibédi-Varga convient effectivement bien à l'économie du développement du discours comique. À première vue, la variété des dispositifs est grande. Le comique peut n'intervenir qu'à la fin du déroulement du texte pour le conclure, le couronner, le justifier (la chute, la pointe, la scène finale). Dans d'autres cas, il le jalonne pour maintenir l'attention et le plaisir du lecteur (successions de plaisanteries, de gags). Il arrive aussi que le comique y soit clairement circonscrit (un personnage, une scène), mis entre parenthèses sous forme d'intermède plaisant dont l'efficacité provient de l'effet de contraste avec le reste. Au contraire, l'humour peut se répandre de manière diffuse et insidieuse pour donner une tonalité particulière, mais insaisissable, à un sujet sans cela anodin. Autre possibilité: le comique fait une apparition légère et brève (une allusion, une exagération, un clin d'oeil), mais suffisamment précise pour révéler le caractère ludique, ironique, du texte dont la signification s'en trouve tout d'un coup inversée. De cette variété se dégagent cependant deux stratégies de base dont les autres ne seraient que des variantes et qui correspondent au partage proposé par Kibédi-Varga: l'une, que nous appellerons "explosive", relèverait de la rhétorique; l'autre, "implosive", illustrerait mieux la perspective sémiotique.

2.1. Les histoires drôles (ou blagues) ont fort intéressé les sémioticiens, à commencer par Greimas (1966: 70 et s.; voir aussi Morin 1966), car elles révèlent, en en prenant le contre-pied, le fonctionnement normal de tout texte. Au fur et à mesure de son déroulement, s'établissent des réseaux de signification (des isotopies) qui, plutôt que d'entrer en composition pour former un ensemble cohérent, entrent en conflit à la fin de ce texte, à la chute, au moment où le récit (ou l'argumentation) "déraille", c'est-à-dire où il passe, à la faveur d'un élément commun, de la signification plus ou moins évidente à une autre plus ou moins inattendue. Cette "dysjonction" est en fait provoquée par la figure de rhétorique qui met en présence le ludant (informations explicites) avec le ludé (informations implicites ou retenues) (Guiraud 1976: 105). À partir de cette structure de base, de nombreuses variantes sont possibles en fonction de quelques paramètres: l'homogénéité du ludant, la nature de l'interférence isotopique et la relative découverte du ludé (histoire-surprise, histoire-énigme, histoire-charade). Mais le point commun à toutes ces histoires est que l'intérêt principal, pour ne pas dire unique du texte réside à son terme, vers lequel il se précipite et auquel tous ses

éléments concurrent, avec le moins de gaspillage (de détails, d'attention) possible. À l'instar du roman policier, les histoires drôles, comme les contes, les sketches et les scènes humoristiques construits sur le même modèle, tirent le récepteur vers la chute qui, à la fois, parachèvera, résoudra, justifiera et... anéantira le texte qui explose. Comme lorsque la flamme atteint la poudre au bout de la mèche, au moment de l'explosion de la chute, il n'y a plus rien à ajouter ni à retenir. Le texte est donc presque entièrement contenu dans son déroulement linéaire (logique/chronologique), et même dans l'extrême limite de ce déroulement. Sa fin-objectif correspondant à sa fin-terme, c'est l'énoncé qui, "naturellement", met un terme à l'énonciation. Ce type de texte fortement finalisé convient bien au genre comique qui ne l'est pas moins. Le rire que déclenche ce dispositif est provoqué par la décharge de la tension psychique accumulée pendant ce déroulement.

2.2. Le déroulement "normal" du discours vers sa fin (terme et objectif), radicalisé dans les histoires drôles, est au contraire, dans d'autres textes ou scénarios comiques, contrarié et même supplanté par une série de manœuvres d'ajournement, de détournement et de diversion : les variations de style (hyperbolique, litotique), de rythme (prolixité, raccourcis), de points de vue (de l'énonciateur, de l'un ou l'autre personnage, du lecteur), de thèmes (digressions, coq-à-l'âne), d'objectifs (narratif, satirique, ludique), etc. Le lecteur a alors l'impression, comme l'énonciateur et les personnages, de ne plus savoir où cela le mènera, comment l'histoire va se terminer et si c'est vraiment une histoire. En perdant sa cohérence (chrono)logique et sa visée transitive (en faveur de l'auto-réflexivité), le texte, qui se déploie plus qu'il ne se déroule, finit par se détruire au point d'imploser, pour se reconstituer peu après et de nouveau s'autodétruire. D'où sa structure "humoresque" (décrite par Angenot [1982 : 295 et s.] qui constitue le symptôme le plus clair de l'indécision ou de la tension qui n'est pas provoquée ici par l'énoncé (la narration, l'argumentation), mais par l'énonciation qui passe sans cesse du déroulement au déploiement et vice versa. Le discours progresse en zigzaguant de son début à son terme. Contrairement au déroulement du texte, son déploiement est inépuisable et ne mène donc pas "logiquement" à une fin. C'est donc l'énonciation qui doit, dans ce cas, mettre un terme, "arbitraire", à l'énoncé qui pourrait se prolonger, s'étendre indéfiniment. Si, avec le texte explosif, l'anéantissement (de l'histoire et du rire) est attendu, mais retardé, en quelque sorte expulsé, la destruction du texte, quand il est implusif, est intégrée, répétée et surmontée. L'effet comique n'est donc plus le même : le rire que provoque le premier scénario (finalisé, utilitariste) provient d'un investissement (d'attention, de déduction, de solidarité avec l'énonciateur ou le personnage) ; le second d'un désinvestissement, de la lucidité-lucidité, d'une certaine perversion. Cette distinction corres-

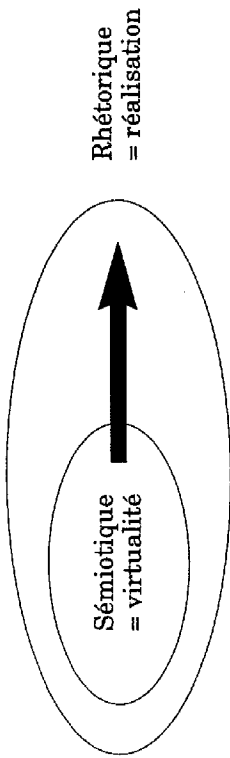
pond d'ailleurs à celle que Barthes (1984 : 44) fait entre le plaisir métonymique de la lecture (attraction jouissive due au suspense) et son plaisir métaphorique (plaisir fétichiste des mots, de certains de leurs arrangements), si ce n'est que leur différence est portée à son comble dans l'un ou l'autre type de textes comiques.

On voit que cette répartition rhétorique-sémiotique correspond à des axes fondamentaux qui sous-tendent le développement du discours comique, éventuellement en y créant des conflits, des ruptures, des vides (les fameux chapitres fantômes qu'Umberto Eco [1985 : 273 et s.] décèle chez Alphonse Allais). Il est probable que l'on pourrait décrire, même si elle est mise en œuvre de manière moins caricaturale, la même dualité dans tout autre discours et proposer une typologie en fonction de l'angle décrit à leur intersection par ces deux axes, celui du déroulement rhétorique et celui du déploiement sémiotique. Le Groupe μ (1990 : 209) suggère, dans le même ordre d'esprit, un classement des textes poétiques selon leur stratégie médiatrice, c'est-à-dire les endroits où le texte se déploie (poly-isotopie hâtive ou tardive) et se focalise plus ou moins (médiation hâtive ou tardive), et distingue ainsi le poème-énigme du poème-surprise. Le tableau ainsi dressé serait transposable à d'autres genres, en commençant par le genre comique. L'analyse serait encore plus pertinente pour des genres qui aspirent à une élucidation, un accomplissement qu'il faut sans cesse retarder, comme la littérature policière⁹, fantastique (Todorov 1970) ou érotique. La linéarité du langage, la progression de l'histoire et la persuasion du lecteur s'y trouvent chaque fois contrariées par la sémiotisation du texte (et du monde) à laquelle se livre l'individu — l'émetteur, le récepteur et, entre eux deux, le personnage — qui interprète les signes, reconnaît leur caractère trompeur et veut les dépasser. Seul l'art, d'après Kibédi-Varga (1986 : 117), permet de réconcilier la rhétorique et la sémiotique.

Cette égalité de statut entre sémiotique et rhétorique, qui permet de les rendre complémentaires et/ou concurrentes, comme nous venons de le voir, reste cependant précaire, car les critères distinctifs utilisés, l'interprétabilité et l'intentionnalité, laissent prévoir un retournement de situation.

3. La sémiotique au service de la rhétorique

C'est effectivement ce qui se passe avec la troisième position qu'envisage aussi Kibédi-Varga quand il précise que la sémiotique se consacre à l'"ouverture sémantique [des signes], leur interprétabilité", tandis que la rhétorique examine "l'interprétation effective de l'ensemble donné des signes à partir d'une intentionnalité préalablement postulée" (1986 : 111). De ce point de vue, la rhétorique précède et englobe la sémiotique dans la mesure où c'est l'intention qui anticipe l'acte comme c'est la fonction qui crée l'organe.



Or, la seule chose dont on soit relativement sûr à propos du comique concerne sa finalité, les effets caractéristiques qu'il recherche, alors que la plupart des autres discours provoquent des réactions nettement plus discrètes: "De toutes les catégories esthétiques, le comique a seul ce privilège d'induire une réaction physiologique spécifique et reconnaissable" (Cohen 1985: 49).

À ce titre, on pourrait tout de même le comparer avec les "genres" fantastique, pornographique et mélodramatique qui "vise[nt] un 'résultat' particulièrement net et visible [puisqu'] il consiste en une modification physiologique perceptible de l'état du récepteur (rires, larmes, cris d'épouvante, excitation sexuelle, 'tremblement près de la tempe' [...])" (Kerbrat-Orecchioni 1986: 60). L'analyste doit tirer parti de ce critère externe, même s'il nécessite quelques nuances et précautions. On peut en effet étudier explicitement le discours comique en termes de projet (réussi ou raté) et de stratégies, tandis que pour les types de discours moins finalisés, dont les intentions du producteur (romancier, poète, journaliste) sont moins claires, il est plus difficile d'évaluer leur efficacité et leurs moyens.

Cet effet, volontaire ou non, obtenu ou non, suffirait-il à réunir sous la même étiquette tous les propos et gestes qui ont la propriété de le déclencher et qui constitueraient ainsi ce que l'on appellerait le "genre comique"? Aristote, dès la célèbre phrase introduitrice à sa *Poétique* (1980), associe étroitement fonction ("finalité propre") et structure ("composer des histoires", "nombre et nature des parties") des espèces qu'il se propose de considérer, et ceci par souci d'efficacité ("si l'on veut que la poésie soit réussie"). Concernant la tragédie, les prescriptions de forme et de contenu qu'il en donne dépendent des effets qu'elle vise, de la catharsis (Schaeffer 1989: 14). Sans se demander encore si cette finalité est interne (exigée par le genre) ou externe (but fixé par les Hommes), il semble donc légitime, pour le comique aussi, de passer d'une approche analytique à une approche fonctionnelle.

Le Groupe μ (1970: 147) a donné une description assez précise de cette finalité qu'il désigne du nom d'"éthos" et qui regroupe approximativement l'*éthos* (le caractère de l'orateur) et le *pathos* (ce qui émeut le public) aristotéliens. Il l'envisage en effet sous la forme

d'un "état affectif suscité chez le récepteur par un message particulier", état qui ne dépend pas seulement d'une intention du destinataire (lors de l'encodage) ou d'une interprétation du récepteur (lors du décodage), mais d'une corrélation des deux sur la base d'éléments objectifs du message (les stimuli du code). Cette conception débouche sur le contrat de parole sur lequel on reviendra. Le Groupe μ décompose ensuite son "éthos" en trois éléments: la structure, la substance et le contexte. Ce n'est que lorsque ces composantes sont au complet que l'effet, jusque-là en puissance, se réalise en fait. C'est la fonction du discours qui rend ses composantes — formelles, thématiques, contextuelles, etc. — interactives et significatives.

En transposant la taxinomie de Searle (1972 [1969]) des actes discursifs élémentaires à d'autres actes plus complexes (appelés des "macro-actes de langage"), on a pu renouveler la réflexion sur les genres de discours en fonction de la valeur pragmatique donnée et reconnue à un texte. En fonction de leur valeur illocutoire, il est ainsi possible d'identifier des genres assertifs (le récit), expressifs (la poésie lyrique), directifs (la prière), déclaratifs-performatifs (la formule d'enchantement) et promissifs (le serment). Il est d'autres genres dont la spécificité relève de leur fonction perlocutoire, par exemple, la comédie et le récit érotique, mais aussi, selon Jean-Marie Schaeffer, "toute œuvre à préentions moralisantes ou propagandistiques [...] puisqu'elle se propose de changer le comportement de ses récepteurs" (1989: 103). Ceci ne signifie pas que le comique ne dépend en rien de l'illocutoire. Sans entrer dans le débat qu'a suscité la théorie des actes de langage, on peut tout de même partir du fait que si le rire-effet se situe au niveau perlocutoire, c'est au niveau de l'illocutoire que le comique-cause prend naissance: "l'effet perlocutoire [...] dépend largement du contexte institutionnel dans lequel s'actualise l'énoncé, mais aussi de ses propriétés internes, i.e. de la valeur illocutoire qui s'y trouve inscrite" (Kerbrat-Orecchioni 1986: 59). Kerbrat-Orecchioni conclut avec raison que "c'est en termes illocutoires et perlocutoires que doivent se définir d'abord certains 'genres' tels que le comique, le mélodrame, le 'porno', ou le 'film d'horreur'" (59). Néanmoins, la question reste délicate car il faut rappeler que, selon l'orthodoxie austrienne, la plaisanterie comme la poésie d'ailleurs sont des "emplois du langage [...] pas tout à fait 'normaux'" (Austin 1970: 116) qui n'ont rien à voir avec les actes illocutoires ou perlocutoires.

Cela dit, vu son caractère contradictoire, "l'humour [...] exige qu'on se pose la question de savoir quelles ont été les véritables intentions de l'auteur" (Kibédi-Varga 1986: 112). Car la finalité comique n'est ni homogène ni exclusive. Elle peut souligner, altérer, inverser, gommer les autres caractéristiques d'une œuvre, d'un texte, d'une phrase. On peut rire avant, après ou en même temps que l'on pleure, que l'on se fâche, que l'on se réjouit ou que l'on réfléchit. Aussi est-il nécessaire de décomposer la finalité comique selon deux

axes perpendiculaires : horizontalement, se présentent sous la forme d'alternatives les variétés du comique du point de vue de l'intention/réception des interlocuteurs (la tendance : agressivité, sexualité, ludicité, etc. [voir Freud 1969; Hutcheon 1981]); verticalement, on peut tenter d'ordonner la multitude d'effets associés au rire.

Car, le rire n'est-il pas aussi la cause d'autres effets? D'une part, on pourrait soutenir que le rire se suffit à lui-même, que c'est sa gratuité, justement, qui le rend possible et qui lui donne sa valeur. Pour justifier cette thèse, on invoquerait le caractère autotélique, métadiscursif et phatique du discours comique qui, à l'instar du texte poétique, ne renvoie à rien, si ce n'est à lui-même (à ses conditions, à ses fonctions, à ses protagonistes): "Le rire est suspendu, n'affirme rien, n'apaise rien" (Bataille cité in Borch-Jacobsen 1988: 22). Mais, d'autre part, il ne serait pas moins aisé de montrer qu'il existe un au-delà du rire, ou des à-côtés, de la même manière qu'il y aurait un en-deçà. Ces effets ou conséquences indirects sont multiples, enchevêtrés, instables. Certains n'apparaissent que secondairement, involontairement, inconsciemment, tandis que d'autres constituent le but principal de l'intention verbale, sous le couvert du rire qui n'a qu'une fonction stratégique. Ils sont en tout cas inévitables, à tel point que l'on doit admettre que le rire n'est finalement jamais innocent ni inoffensif.

Malgré leur complexité, on peut tenter de répertorier ces effets indirects, en commençant par ceux qui portent sur l'interaction verbale, car le comique peut servir à interrompre l'interlocuteur, à atténuer une affirmation, à provoquer une réaction, à esquiver une question, à changer la nature de l'interaction ("Mais non, ce n'est pas un ordre! Je plaisantais!") (voir Kerbrat-Orecchioni 1992). Sur le plan psychologique, le comique influence l'état d'esprit des participants, (dé)valorise leur "face" (voir Goffman 1974), modifie la tension que crée leur échange verbal (par exemple, instaurer un climat de confiance favorable à la persuasion). Sur le plan axiologique, il sert souvent à (s'auto)critiquer, à approuver, à condamner, à sanctionner, à moraliser; en quelque sorte, le comique ne peut — sur le mode ironique, satirique ou fantaisiste — s'empêcher de juger, et au premier chef, l'auditeur que l'on met ainsi à l'épreuve (bon ou mauvais public). Le comique partage forcément le monde entre ceux qui rient et ceux qui ne le font pas, ceux-ci généralement victimes de ceux-là; cette portée sociologique paraît inéluctable¹⁰. De la même manière, le comique ne peut non plus s'empêcher, sur le plan idéologique, de prendre parti, celui de la subversion ou de la réaction, sans que l'on sache vraiment jusqu'où l'humoriste peut pousser l'ambiguïté. À ces trois derniers niveaux, il semble en tout cas que la seule alternative qui s'offre à lui soit de rire "de" ou "avec".

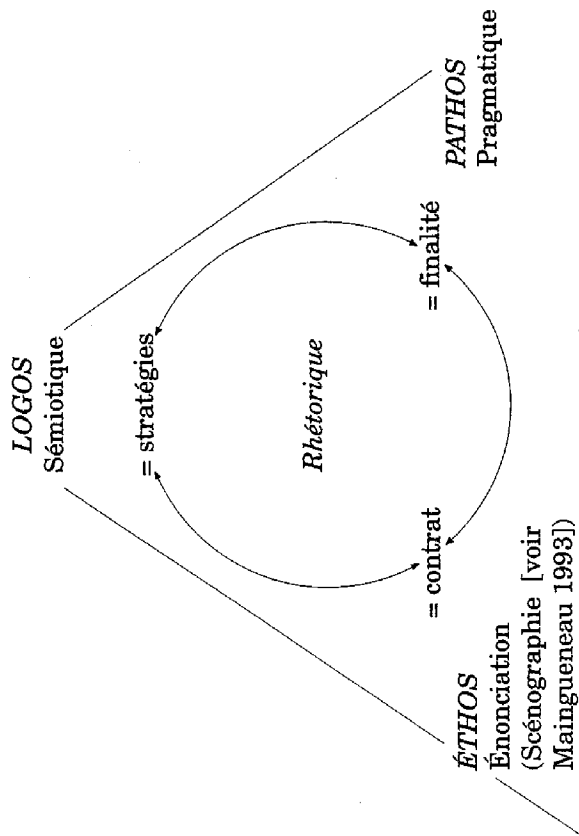
La pragmatique peut donner, sans aucun doute, un nouvel essor et une nouvelle dimension à la rhétorique, de la même manière

qu'elle a réactualisé la question de la typologie des discours. C'est cette perspective qui nous semble la mieux adaptée au comique et aux discours aussi finalisés (voire ciblés) que lui, mais également aussi instables (voire paradoxaux). Même si elles sont souvent implicites, indirectes, complexes, contradictoires, c'est d'abord en termes de stratégies que doivent être envisagés ces discours dont on juge de la réussite (ou de l'échec) avant d'invoquer les critères "vrai/faux", "bon/mauvais" ou "beau/laid". Il n'empêche que le concept d'intention, ou d'"intentionnalité", comme préférent Greimas et Courtés (1993 [1979]), demanderait à être approfondi, précisé, nuancé avant de devenir réellement opératoire. Il permettrait alors, comme le suggèrent ces auteurs, "de concevoir l'acte comme une tension qui s'inscrit entre deux modes d'existence: la virtualité et la réalisation" (1993 [1979]: 190). La sémiotique devrait pouvoir aider à préciser les modalités factitives du "faire-rire", qui relèvent à la fois de la persuasion et de la manipulation (Greimas et Courtés en appellent d'ailleurs à une véritable "sémiotique de la manipulation" [222]) et qui dépendent d'un contrat tacite ou explicite, mais en tout cas spécifique. En premier/dernier ressort, c'est ce contrat de parole qui détermine la nature de la finalité et le succès des stratégies mises en œuvre pour l'atteindre, et finalement qui confère sa légitimité à l'acte de parole. D'après Charaudeau, il "est constitué par l'ensemble des contraintes qui codifient les pratiques socio-langagières et qui résultent des conditions de production et d'interprétation (circonstances de discours) de l'acte de langage" (1983: 54). Ainsi conçu, il se situe à l'interface sociale et textuelle du discours, à l'instar des pratiques discursives de Foucault, et participe de l'économie des échanges linguistiques de Bourdieu.

4. Conclusion

Au moment de conclure, rappelons par où a conduit l'étude — ici à peine esquissée — du discours comique. Nous sommes passé de la rhétorique de l'écart, d'obédience linguistique, à une hypothétique sémiotique en élargissant progressivement la perspective de palier en palier jusqu'à finalement reconnaître la complexité de la machinerie du discours et les contradictions de la machination du comique. Dans l'espoir de mieux rendre compte des paradoxes que l'on ne pouvait réduire, on a été ensuite amené à mettre rhétorique et sémiotique en concurrence et à rendre ainsi au discours comique le mouvement chaotique et imprévisible que lui donne cette tension conflictuelle entre son déroulement et son déploiement. Enfin, en quelque sorte poussé par la force perlocutoire du discours comique, nous sommes revenu à la rhétorique, d'obédience pragmatique cette fois, qui repose sur les concepts fondamentaux de finalité, de stratégies et de contrat de parole et qui englobe alors la sémiotique.

Après ce cheminement un peu empirique, ne pourrait-on pas proposer une approche mieux équilibrée qui tiendrait compte des différents aspects du discours abordés au cours de cette rapide analyse? À notre avis, il n'est pas impossible de reconstituer une rhétorique unique qui associerait les trois pôles du discours — l'éthos (dans son acception aristotélicienne), le logos et le pathos —, qui coordonnerait les points de vue énonciatif, sémiotique et pragmatique, et qui donnerait sa cohérence à tout projet de parole.



À chacun de ces pôles correspondent des analyses spécifiques qui relèvent de disciplines plus ou moins autonomes, selon les cas, mais qui ne feraient jamais perdre de vue l'interaction que décrirait cette rhétorique conçue sous la forme d'une tension.

NOTES

- 1 "Sans doute faut-il d'abord se dépouiller des distinctions arbitraires ou abstraites qui opposent le comique, l'humour, la dérision, le grotesque : les gestes, les fictions, les paroles, les dramatisations qu'impliquent les uns et les autres s'apparentent au même parti pris, suggèrent la même connivence" (Duvignaud 1985 : 13). Robert Escarpit n'est pas moins critique à l'égard des "systèmes pleins de subtiles distinctions verbales entre l'humour, l'ironie, le comique, le burlesque, l'esprit, le ridicule, le grotesque et tous les autres mots qui, bien entendu, sont toujours prêts à accepter le contenu qu'on veut bien leur offrir" (1976 : 6).
- 2 "Si on me demande ce que c'est le comique, la seule réponse à laquelle je puisse entièrement souscrire est ce qui me fait rire" (Sareil 1984 : 10).
- 3 "La critique du comique devrait bannir la terminologie comique de ses démonstrations" (Emelina 1991 : 23).

- 4 Voir l'impressionnante bibliographie établie par Denise Jardon (1988 : 239) dont on retiendra notamment, concernant ce point, les analyses de Freud (1969 [1930]), Bergson (1978 [1940]), Eastman (1958), Noguez (1969), Milner (1972) et Sareil (1984).
- 5 "Le comique, c'est l'envers du sérieux sous toutes ses formes. S'il a toujours fait figure de genre mineur et souvent suspect, c'est qu'il est, de fait, un genre second, une attitude seconde, et qu'il vient nécessairement après" (Emelina 1991 : 170). Dans sa typologie des genres fondamentaux, Jolles envisage aussi la possibilité que le comique se borne "à répéter" une autre forme en changeant son signe ; mais il voit finalement "dans le comique [...] [se] créer des éléments nouveaux et une forme nouvelle, qui apparaît dans sa nature propre et une fonction nouvelle" (1972 : 201, 206-207).
- 6 À propos de l'ironie, voir les travaux de Kerbrat-Orecchioni (1986), Sperber et Wilson (1978), Berrindomner (1981) et Ducrot (1984).
- 7 "Le rire est une rupture [qui] doit rester dans la plus grande proximité avec cela même avec quoi il rompt" (Roustaing 1988 : 8).
- 8 À l'image de "la machine de la culture, celle-là même qui permet la manipulation des croyances, qui produit les idéologies et tiffille la fausse conscience qui permet de nourrir sans s'en apercevoir les opinions contradictoires", explique Umberto Eco (1985 : 290) au terme de sa célèbre analyse du conte *Un drame bien parisien* de l'humoriste Alphonse Allais.
- 9 La conception du récit que Jacques Dubois énonce en tête d'un article sur le genre policier décrit bien les contraintes contradictoires de ce type de récit en particulier, comme de tout récit en général : "Entre début et fin, le corps du récit est fait tout à la fois d'une progression vers la connaissance et de manœuvre de retardement [...] tel serait le paradoxe de toute histoire" (1985 : 115).
- 10 Voir la distinction entre le rire d'accueil et le rire d'exclusion proposée par Eugène Dupréel (1928).

BIBLIOGRAPHIE

- ANGENOT, Marc (1982) *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*. Paris : Payot.
- ARISTOTE (1980) *La poétique*. Paris : Seuil.
- AUSTIN, J. L. (1970) *Quand dire, c'est faire*. Paris : Seuil.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1970) *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- BARTHES, Roland (1984) *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil.
- BERGSON, Henri (1978 [1940]) *Le rire : essai sur la signification du comique*. Paris : Presses universitaires de France.
- BERRENDONNER, Alain (1981) *Éléments de pragmatique linguistique*. Paris : Minuit.
- BORCH-JACOBSEN, Mikkel (1988) "Bataille et le rire de l'être." *Critique* XLIV (488-489) : 16-40.
- CHARAUDEAU, Patrick (1983) *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique*. Paris : Hachette.
- COHEN, Jean (1985) "Comique et poétique." *Poétique* 61 : 49-61.
- DEFAYS, Jean-Marc (1982a) *Jeux et enjeux du texte comique (Stratégies discursives chez Alphonse Allais)*. Tübingen : Max Niemeyer.
- (1992b) *Raymond Devos*. Bruxelles : Labor.
- (1994) *Le texte à rire (Technique du secret et art de l'illusion chez Alphonse Allais)*. Jyväskylä, Finlande : Éditions universitaires.
- DUBOIS, Jacques (1985) "Indicialité du récit policier." In *Narration et interprétation*. Bruxelles : Publications des Facultés universitaires Saint-Louis : 115-128.
- DUCCROT, Oswald (1984) *Le dire et le dit*. Paris : Minuit.
- DUPRÉEL, Eugène (1928) "Les problèmes sociologiques du rire." *Revue philosophique de la France et de l'étranger* CVI : 213-260.

- DUVIGNAUD, Jean (1985) *Le propre de l'homme. Histoire du rire et de la dérision*. Paris: Hachette.
- EASTMAN, Max (1958) *Plaisir de rire*. Paris: Sedes.
- ECO, Umberto (1972) *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*. Paris: Mercure de France.
- (1985) *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris: Grasset.
- EMELINA, Jean (1991) *Le comique. Essai d'interprétation générale*. Paris: Sedes.
- ESCARPIT, Robert (1976) *L'humour*. Paris: Presses universitaires de France, "Que sais-je?"
- FREUD, Sigmund (1969 [1930]) *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Paris: Gallimard, "Idée"
- GOFFMAN, Erving (1974) *Les rites d'interactions*. Paris: Minuit.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1966) *Sémiotique structurale*. Paris: Larousse.
- GREIMAS, Algirdas Julien et Joseph COURTÈS (dir.) (1993 [1979]) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage I*. Paris: Hachette.
- GROJNOWSKI, Daniel (1990) "Le rire 'moderne' à la fin du XIX^e siècle." *Poétique* 84: 453-469.
- GROJNOWSKI, Daniel et Bernard SARRAZIN (1990) *L'esprit fumiste et les rires fin de siècle (Anthologie)*. Paris: Corti.
- GRUPE J (1970) *Rhétorique générale*. Paris: Larousse.
- (1979) (dir.) *Rhétoriques, sémiotiques*. Paris: Union générale d'éditions.
- (1990) *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*. Paris: Seuil.
- GUIRAUD, Pierre (1976) *Les jeux de mots*. Paris: Presses universitaires de France, "Que sais-je?"
- HUTCHESON, Linda (1981) "Ironie, Satire, Parodie." *Poétique* 46: 13-28.
- JARDON, Denise (1988) *Du comique dans le texte littéraire*. Bruxelles: De Boeck-Ducolot.
- JOLLES, André (1972) *Formes simples*. Paris: Seuil.
- KERBRAT-ORCICHIONI, Catherine (1986) *L'implicite*. Paris: Armand-Colin.
- (1992) *Les interactions verbales*. Paris: Armand-Colin.
- KIBÉDI-VARGA, Aron (1986) "Rhétorique et sémiotique." *Revue des sciences humaines* 201: 105-117.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1990) *Le sens rhétorique. Essais de sémantique littéraire*. Toronto / Bruxelles: GREFF / Les éperonniers.
- KRISTEVA, Julia (1970) *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. La Haye: Mouton.
- MAINGUENEAU, Dominique (1991) *L'analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*. Paris: Hachette.
- (1993) *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*. Paris: Dunod.
- MILNER, G. B. (1972) "Homo Ridens: Towards a Semiotic Theory of Humour and Laughter." *Semiotica* 6: 1-28.
- MORIN, Violette (1966) "L'histoire drôle." *Communications* 8: 102-119.
- NOGÈZ, Dominique (1969) "Structure du langage poétique." *Revue d'esthétique* 22: 37-54.
- OLBRECHTS-TYTECA, Lucie (1974) *Le comique du discours*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- PERELMAN, Chaïm et Lucie OLBRECHTS-TYTECA (1970) *Traité de l'argumentation*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- RIFATERRE, Michael (1979) *La production du texte*. Paris: Seuil.
- ROUSTANG, François (1988) "Comment faire rire un paranoïaque?" *Critique* 488-489: 5-15.
- SARILE, Jean (1984) *L'écriture comique*. Paris: Presses universitaires de France.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989) *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Seuil.
- SEARLE, John R. (1972 [1969]) *Les actes de langage*. Trad. H. Pauchard. Paris: Hermann.

SPERBER, Dan et Deidre WILSON (1978) "Les ironies comme mentions." *Poétique* 36: 399-412.

TODOROV, Tzvetan (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

— (1978) *Les genres du discours*. Paris: Seuil.

RÉSUMÉ

Vu sa complexité, sa diversité, sa relativité et surtout son caractère paradoxal, le discours comique pose de nombreux problèmes à l'analyste qui veut en rendre compte. Cet article examine quels services peuvent lui rendre la rhétorique et la sémiotique, et conséquemment questionne les rapports qu'entretiennent ces deux démarches.

ABSTRACT

Because of its complexity, diversity, relativity, and above all, its paradoxical character, comic discourse poses numerous problems to the analyst who attempts to explain its functioning. In this article, the author examines the ways in which rhetoric and semiotics can contribute to the analysis of comic discourse, and, in so doing, he also studies the relationships between these two disciplines.

JEAN-MARC DEFAYS est chercheur qualifié au Fonds National de la Recherche Scientifique attaché à l'Université de Liège. Son enseignement et ses recherches portent principalement sur la poétique, l'énonciation, la pragmatique et l'analyse du discours, mais aussi sur la francophonie et le français comme langue étrangère. Il a publié, entre autres, *Jeux et enjeux du texte comique (Stratégies discursives chez Alphonse Allais)* (1992, Max Niemeyer), *Raymond Devos* (1992, Labor), *Le texte à rire (Technique du secret et art de l'illusion chez Alphonse Allais)* (1994, Éditions universitaires).