UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PRENDRE L'HUMOUR AU SÉRIEUX : UNE ÉTUDE DES CONTROVERSES DANS LE STAND-UP ÉTATS-UNIEN DE 1960 À 2017

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN SCIENCE POLITIQUE

PAR
JULIE DUFORT

JUIN 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

En fouillant dans de vieilles boîtes de souvenirs chez mes parents, j'ai découvert en pleine rédaction de thèse ce qui devait être le premier livre que j'ai écrit. Vers l'âge de 13 ans, j'ai plié trois feuilles blanches et j'ai collé sur chacune d'entre elles des photos de moi, prises en noir et blanc dans un photomaton. Dans un ordre bien établi, je passe d'un air sérieux à l'esclaffement total. La première page titre à l'encre bleue : « L'évolution du rire ».

Vingt ans plus tard, je dépose cette thèse. Si j'ai toujours eu une curiosité et un intérêt pour l'humour, ce n'est qu'au début du doctorat que je l'ai conçu comme un objet de recherche. En fait, c'est grâce à plusieurs personnes qui m'ont inspirée et appuyée tout au long de mon parcours que j'ai osé écrire cette thèse. Comme il s'agit d'une réflexion sérieuse sur l'humour, permettez-moi de remercier de manière ludique ces personnes qui m'ont accompagnée.

Mes premiers remerciements sont dirigés à mes directeurs Frédérick Gagnon et Annie Gérin, professeurs aux départements de science politique et d'histoire de l'art de l'UQAM. Frédérick a été l'un des premiers à m'avoir encouragée à écrire une thèse sur l'humour en science politique. Nos réflexions sur les dessins animés ont été pour moi une révélation sur l'importance et la portée de la culture populaire états-unienne. Annie m'a quant elle introduite à toute la littérature sur le champ du risible dans un séminaire doctoral en histoire de l'art. C'est grâce à elle que j'ai pu saisir l'ampleur des Études sur l'humour pour ensuite les ramener à ma propre discipline, la science politique. Merci à vous deux; les fous rires et le plaisir que j'ai eus à travailler avec vous ont été aussi inspirants qu'à la hauteur de nos discussions théoriques et méthodologiques.

Je tiens aussi à remercier Lawrence Oliver, professeur de science politique à l'UQAM, pour m'avoir aidée à donner du sens à l'étude de l'humour en politique. Si sa porte de bureau était physiquement fermée, l'accueil a toujours été très attentionné. Son esprit critique hors catégorie m'a entraînée à pousser le mien toujours un peu plus loin et à sortir des sentiers battus.

J'aimerais également souligner l'appui de tout l'entourage de l'École nationale de l'humour et de l'Observatoire de l'humour. Un merci tout spécial à Louise Richer, « l'indécrottable » directrice de l'école, pour sa confiance et son inspiration. Je suis extrêmement reconnaissante d'enseigner et de faire partie de cette institution. Je tiens aussi à mentionner le travail sournois, mais nécessaire, d'humoristes et d'enseignants et de « mesdames » qui auront bien fait de casser mon petit côté snob de l'humour : Charles Deschamps, Émilie Dumas, Philippe-Audrey Larrue-St-Jacques, Luc Boily et Christelle Paré.

Je suis également reconnaissante de l'appui du Fonds de recherche du Québec – société et culture et du Département de science politique de l'UQAM. Sans cette aide financière, cette thèse sur l'humour politique n'aurait pu être aussi aboutie. Ces reconnaissances institutionnelles sont pour moi un signe que les temps changent. Il est de plus en plus accepter et valoriser d'étudier de manière rigoureuse et scientifique un élément du quotidien aussi banal et omniprésent que le rire.

J'aimerais aussi insister sur le support de plusieurs amis du milieu universitaire. Si la thèse est normalement un processus solitaire, je suis choyée d'avoir été aussi bien entourée. Ces années auront vu naître et solidifié plusieurs amitiés. Merci à Marc-André Anzueto, François-Xavier Charlebois, Joan Deas, Mélissa Desrochers, Lylia Khennache, Xavier Lafrance, Valérie Lapointe, Roseline Lemire-Cadieux, Andréanne Martel, Stéphanie Mayer, Anne-Marie Turcotte-Tremblay et Brandon Webb. Si la recherche est ce qui nous unit en apparence, notre complicité aura largement débordé

cette sphère. En devenant mes complices préférés de hockey, de vélo et d'événements festifs, la thèse n'aura été qu'une bonne excuse pour passer du temps avec eux.

Les gens hors du circuit académique m'ont quant à eux aidée à recharger mes batteries pendant cette aventure : Éloïse Bélanger, Noémie Bélanger, Cyndie Belhumeur, Francis Boilard, Audrey Guillemette, Louis-Benoît Jacques, Stéphane Leclerc, Hélène Mercier-Brulotte, Mathieu Roussel ainsi que l'ensemble des Héritiers Duval du Sharp à l'os. Pour reprendre un perronisme célèbre, c'est avec eux que j'ai « atteint la lumière au fond du baril ».

En terminant, j'exprime toute ma gratitude à ma famille pour leur présence et soutien moral. Claire Turcotte, Michel Dufort, Annie Dufort et Benoît Dufort, en vérité je vous le dis, je vous aime.

DÉDICACE

À Hélène, Maria et Christophe pour
leur complicité et leur audace.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES xiiiiii

LISTE DES TABLEAUX xv

LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES .....**Error! Bookmark not defined.**ii

RÉSUMÉ xix

ABSTRACT xxi

INTRODUCTION
PROBLÉMATISER LES CONTROVERSE SUR L'HUMOUR 1

CHAPITRE I
ÉTAT DES RECHERCHES SUR L'HUMOUR ET LA POLITIQUE 19

1.1 Les théories classiques des études sur l'humour 23

1.1.1 Les théories de la supériorité 24

1.1.2 Les théories de l'incongruité 25

1.1.3 Les théories de la libération 27

1.2 Les nouvelles théories sociopolitiques de l'humour 29

1.2.1 L'humour impuissant 29

1.2.2 L'humour tout puissant 30

1.2.3 Le paradoxe de l'humour 32

1.3 L'étude des controverses sur l'humour 33

1.3.1 Du rejet des blagues 34

1.3.2 L'analyse des controverses sur l'humour 36

1.4 Conclusion : vers un cadre théorique des controverses sur l'humour 37

CHAPITRE II
DÉFINIR POUR COMMENCER: LE CROISEMENT DE L'HUMOUR ET DU POLITIQUE 40

2.1 Définir les jeux de langage de l'humour et du politique 40

2.1.1 Le jeu de langage de l'humour 45
2.1.2 Le jeu de langage du politique 55
2.2 Les croisements de l'humour et du politique 60
2.2.1 L'humour politique 61
2.2.2 Le politique humoristique 67
2.3 Conclusion : faire de l'humour sérieusement 73
CHAPITRE III
« C'EST JUSTE UNE BLAGUE » : LE CADRE THÉORIQUE DES CONTROVERSES SUR L'HUMOUR DANS LE STAND-UP 75
3.1 Le stand-up et le sens de l'humour états-unien 76
3.1.1 L'histoire du stand-up aux États-Unis 78
3.1.2 Les particularités du stand-up 81
3.2 Les cadres théoriques pour analyser les controverses en sciences sociales 90
3.2.1 La controverse comme objet d'étude 91
3.2.2 Le modèle de Heinich : l'étude des « récits d'excentricité » 94
3.3 Le cadre théorique pour analyser les controverses sur l'humour dans le stand-up 99
3.3.1 La transgression 100
3.3.2 Les réactions 108
3.3.3 L'après-coup 112
3.4 Conclusion : étudier les tendances et particularités du stand-up 113
CHAPITRE IV
« ... IS IT SOMETHING I SAID? » : RICHARD PRYOR ET LA CONTROVERSE ENTOURANT LE N-WORD 115
4.1 Transgression : la répétition du n-word 117
4.1.1 L'analyse textuelle : l'exemple de Super Nigger 118
4.1.2 L'analyse contextuelle : de la répétition du n-word 127
4.2 Réactions : un débat polarisé 143
4.2.1 La sphère professionnelle : de la censure à la commercialisation 144
4.2.2 La sphère publique : un débat centré sur l'éthique 148

4.3 Après-coup : de nouvelles controverses 160
4.3.1 Pryor renonce au n-word 161
4.3.2 Pryor inspire de nouveaux débats dans la sphère publique : les exemples de la rectitude politique et du hip-hop 163
4.3.3 L'ère post-Pryor et la poursuite des controverses entourant le n-word en humour 166
4.4 Conclusion : la controverse de Pryor comme jalon de l'histoire du n-word 173
CHAPITRE V
RACONTER DES BLAGUES DANS LES « UNITED STATES OF ADVERTISING » : BILL HICKS ET LA CONTROVERSE ENTOURANT LES GUERRES CULTURELLES 179
5.1 Transgression : rire des enjeux des guerres culturelles 180
5.1.1 L'analyse textuelle : le sketch au Late Show with David Letterman 181
5.1.2 L'analyse contextuelle : des guerres culturelles aux impératifs des cotes d'écoute et des revenus publicitaires 190
5.2 Réactions : un débat polarisé 208
5.2.1 La sphère professionnelle : des impératifs économiques 209
5.2.2 La sphère publique : du rejet à la célébrité 212
5.3 Après-coup : un succès posthume 222
5.3.1 La notoriété et la postérité 223
5.3.2 Letterman s'excuse 230
5.3.3 Le climat politique dans l'ère post-Hicks 231
5.4 Conclusion : la controverse par conviction 235
CHAPITRE VI
SAUVER LE MONDE UNE PERSONNE AYANT UNE DÉFICIENCE INTELLECTUELLE À LA FOIS: SARAH SILVERMAN ET LA CONTROVERSE SUR LE CAPACITISME 239
6.1 Transgression : le rire et la déficience intellectuelle 242
6.1.1 L'analyse textuelle : le TED Talk de Silverman 242
6.1.2 L'analyse contextuelle : l'emploi du r-word 247
6.2 Réactions : un débat toujours actif à l'ère des médias sociaux 262
6.2.1 La guerre sur Twitter 263

6.2.2 Les réactions polarisées dans la sphère publique 266
6.2.3 Un deuxième souffle de réactions : une fuite rend la conférence disponible sur YouTube 271
6.3 Après-coup : une blague toujours rejetée dans l'espace public 272
6.3.1 Un nouveau contexte politique d'interprétation : le r-word est de moins en moins accepté socialement 274
6.3.2 Capacitisme et humour : une prise de conscience 276
6.3.3 Silverman cesse d'employer le r-word dans son humour 279
6.3.4 Anderson refuse toujours de diffuser la conférence de Silverman 281
6.4 Conclusion : la controverse comme « moment effervescent » 284
CONCLUSION
DÉBOULONNER LES MYTHES DE L'HUMOUR PAR L'ÉTUDE DES CONTROVERSES 289
RÉFÉRENCES 307

LISTE DES FIGURES

Figure Page

2.1 Les chevauchements des jeux de langage de l'humour et du politique.....45
2.2 Les phases du stand-up aux États-Unis.....79

LISTE DES TABLEAUX

Tableau Page

3.1 Paramètres pour l'analyse textuelle du stand-up....105

3.2 Paramètres pour l'analyse contextuelle du stand-up....107

3.3 Les registres évaluatifs en humour....110

3.4 Méthode de l'analyse des controverses sur l'humour....114

4.1 Comparaison des introductions de Superman et Super Nigger....120

4.2 Nombre d'occurrences du n-word dans les albums de Pryor distribués par Warner Bros. entre 1968 et 1983....140

4.3 Fréquence d'occurrence du n-word dans les albums de Pryor distribués par Warner Bros. entre 1968 et 1982....141

5.1 Évolution des opinions sur l'importance de la religion dans la vie des États-Uniens....196

5.2 Tendance des opinions sur la question pro-vie/pro-choix....198

5.3 Évolution des opinions sur l'avortement....198

5.4 Évolution des opinions sur les unions entre personnes de même sexe....200

5.5 Évolution des personnes s'identifiant comme pro-vie et pro-choix aux États-Unis entre 1995 et 2016....232

5.6 L'avortement devrait être....232

6.1 Sommités présentes lors de la conférence TED intitulée « What the World Needs Now »....259

6.2 Les gestes posés et les réactions spontanées lorsqu'une personne entend le r-word....275

LISTE DES ABBRIVIATIONS

AHSA	American Humor Studies Association
ASA	American Studies Association
ALENA	Accord de libre-échange nord-américain
DOMA	Defense of Marriage Act
ÉNH	École nationale de l'humour
FCC	Federal Communication Commission
GTVH	General Theory of Verbal Humor
IMDb	Internet Movie Database
ISHS	Association International Society of Humour Studies
LGBTQ	Lesbienne, gaie, bisexuelle, transsexuelle, transgenre et queer
NAACP	National Association for the Advancement of Colored People
PC	Political Correctness ou Politically Correct
OMS	Organisation mondiale de la santé
ONU	Organisation des Nations unies
SNL	Saturday Night Live
TED	Technology, Entertainment and Design
WHCD	White House Correspondents' Dinner

RÉSUMÉ

Même si l'humour devient un objet d'étude de plus en plus répandu dans les sciences sociales, il n'est que très rarement analysé sous l'angle du rejet et de la controverse. Cette thèse vise à étudier les controverses sur l'humour dans le contexte des États-Unis en les comprenant comme des « moments effervescents » aux limites entre les jeux de langage de l'humour et du politique. Nous soutenons qu'elles sont pour la société un prétexte pour *prendre l'humour au sérieux*. Dans le cadre de ces dernières, le politique surgit de deux manières : dans son contenu et ses effets. D'une part, par un geste qui semble anodin, l'humour permet d'exprimer des idées politiques. D'autre part, argumenter à propos de ce qui est acceptable en humour est une façon d'agir sur le politique. L'étude de ces phénomènes rend ainsi visibles des désaccords collectifs profonds, qui permettent de saisir le politique à un moment précis de l'histoire, c'est-à-dire [1] de connaître les sujets d'intérêt public de l'heure; [2] d'observer leur traitement dissimulé dans un texte humoristique; [3] de comprendre la manière dont le public commente les enjeux sociopolitiques en tentant de délimiter ce qui est matière à rire et ce qui ne l'est pas; et [4] de constater au fil du temps l'évolution de ces climats politiques en lien avec les controverses sur l'humour.

Afin de soutenir cette thèse, nous appréhendons l'humour et le politique comme des jeux de langage et avons développé un cadre théorique pour analyser les trois phases d'une controverse : la transgression, les réactions et l'après-coup. La première partie trouve son inspiration dans les écrits de Ludwig Wittgenstein (1986 [1961]) et nous permet de définir les règles qui régissent les jeux de langage de l'humour et du politique. La deuxième partie s'inspire du modèle élaboré par Nathalie Heinich (1997; 1998; 2010; 2014) pour étudier les controverses dans le milieu de l'art contemporain et expose notre analyse empirique des limites entre ces jeux de langage. Pour opérationnaliser ce cadre théorique, nous avons retenu trois études de cas tirés de la tradition du stand-up aux États-Unis entre 1960 à 2017, soit des débuts du stand-up jusqu'à aujourd'hui. La première s'est développée autour de la réappropriation du *n-word* par Richard Pryor (1967-2017); la seconde est provoquée par des blagues de Bill Hicks (1993-2017) ciblant la position conservatrice sur les enjeux des guerres culturelles; et la dernière s'est déclenchée avec l'usage du *r-word* par Sarah Silverman (2010-2017) et les enjeux liés au capacitisme qu'elle a soulevés. Nous adoptons une approche historique interprétative en observant en profondeur l'interaction entre un grand nombre de facteurs, rendant ainsi justice à la complexité des controverses sur l'humour. Par une analyse holiste, chaque étude de cas est

conduite de manière à illustrer le fonctionnement des controverses. Nous étudions les éléments textuels inclus dans les blagues qui ébranlent les conventions sociales et morales (analyse textuelle); les contextes personnels, sociopolitiques et de réception où la controverse sur l'humour émerge (analyse contextuelle); le processus par lequel la blague devient controversée et les réactions qu'elle suscite dans la sphère publique (analyse de réception); et la réinterprétation de cette controverse avec le temps (analyse de recodage).

En bâtissant des ponts entre la science politique, les Études sur l'humour (*Humor Studies*) et la sociologie de l'art, cette recherche contribue à défaire l'étiquette du « manque de sérieux » souvent attribuée à l'étude de l'humour. Elle met en valeur l'analyse des discours humoristiques et populaires en science politique en approfondissant de manière empirique les processus entourant les controverses et en démontrant comment le politique se présente dans des endroits aussi banals que les salles de spectacle de stand-up. En étudiant la controverse dans ses tendances et particularités, nous plaçons le politique au cœur de notre thèse, c'est-à-dire autant dans les discours des humoristes, dans le climat social que dans les réactions de rejet. Parce que les controverses sont des « moments effervescents » qui pointent l'exceptionnel, elles permettent d'accéder et de raconter autrement l'histoire sociopolitique des États-Unis.

Mots-clés : humour; humour politique; satire; rire; controverses; jeux de langage; États-Unis; stand-up; mouvement pour les droits civiques; guerres culturelles; racisme; capacitisme; Études sur l'humour; Ludwig Wittgenstein; Nathalie Heinich; Richard Pryor; Bill Hicks; Sarah Silverman

ABSTRACT

Although humor has become an increasingly popular research topic in the social sciences and humanities, it is rarely analyzed through the lenses of rejection and controversy. This thesis addresses this scholarly gap by studying humor controversies in contemporary American political culture and taking these debates as "effervescent moments" that appear at the boundaries between the language games of humor and politics. This research argues that humor controversies are for society an excuse to *take humor seriously*. During these "effervescent moments", politics arises in two ways: in its content and its effects. In the first instance, humor expresses political ideas through gestures that often seem innocuous. Its effects can be seen in how debating the acceptable limits of humor expression is itself a political act. Studying these phenomena reveals profound collective disagreements, which allows us to see how politics are being defined at a precise moment in history. This research will [1] investigate the main subjects of public interest; [2] observe their hidden treatment in humorous texts; [3] understand how the public comments these sociopolitical issues and delineates what is laughable and what is not; and [4] observe the evolution of political climate in the United States in connection with humor controversies.

To demonstrate this thesis, we view humor and politics as language games and have developed a theoretical framework to analyze the three phases of a humor controversy: the transgression, the reaction and the aftermath. The first part of our approach is inspired by the concept of "language games" by Ludwig Wittgenstein (1986 [1961]). This framework allows us to define the rules that govern the language games of humor and politics as well as studying their limits and where they intersect. The second section is inspired by a model developed by Nathalie Heinich (1997, 1998, 2010, 2014) that is used to study controversies in the contemporary art world. To operationalize our theoretical framework, we selected three case studies in American stand-up comedy between 1960 and 2017. The first case study concerns the reappropriation of the *n-word* by Richard Pryor (1967-2017); the second one analyzes jokes by Bill Hicks that targeted the conservative position in cultural wars (1993-2017); and the last one focuses on Sarah Silverman's use of the *r-word* and the ableist issues it raised (2010-2017). In these case studies, we take an interpretative historical approach that contextualizes these humor controversies and relates them to larger social and cultural forces. Each case study uses a holistic approach that illustrates how humor controversies operate. We analyze joke texts that undermine social and

moral conventions (textual analysis); the personal, sociopolitical and receiving contexts where the humor controversy emerges (contextual analysis); the processes by which the joke becomes controversial as well as the diversity of responses it provokes in the public sphere (audience analysis); and the reinterpretations of the controversy over time (recoding analysis).

By building a bridge between Political Science, Humor Studies and Sociology of Art, this research dispels the notion that humor is a trivial subject matter and betrays a "lack of seriousness" in its communication methods. This research also shows how the study of humorous and popular discourses are relevant to the discipline of Political Science by empirically deepening the processes surrounding humor controversies and demonstrating how politics occurs in places as banal as stand-up comedy clubs. By studying controversies' tendencies and peculiarities, we place politics at the heart of our research by looking at the interactions between humorous texts, the social climate and the reactions of rejection. Because humor controversies are "effervescent moments", they allow us to capture ephemeral moments in American political culture that are often fleeting but important in shaping the nation's political discourse and climate.

Keywords: humor; political humor; satire; laughter; controversies; language games; American political culture; United States, stand-up comedy; civil rights movement; culture wars; racism; ableism; Humor Studies; Ludwig Wittgenstein; Nathalie Heinich; Richard Pryor; Bill Hicks; Sarah Silverman;

INTRODUCTION: PROBLÉMATISER LES CONTROVERSES SUR L'HUMOUR

Style is the answer to everything.
A fresh way to approach a dull
or dangerous thing.
To do a dull thing with style is preferable
to doing a dangerous thing without it.
To do a dangerous thing with style
is what I call art.
Charles Bukowski, 1972 (cité dans Clements, 2013)

L'humour est en train de mourir[1]. Du moins, c'est la thèse avancée par plusieurs humoristes comme Jerry Seinfeld, Chris Rock, Larry the Cable Guy, Bill Maher et Denis Miller (Healy, 2016; Pandya, 2016; Silman, 2015). Ces derniers considèrent que la rectitude politique qui plane actuellement sur la société états-unienne tue leur métier, car elle les contraint dans leur art et leur liberté d'expression. Ils militent aussi pour que la scène du stand-up soit un lieu exempt d'interdits[2]. Récemment parti en croisade contre la culture du « politiquement correct », Seinfeld – qui n'est pas

[1] Le terme « humour » est contesté. Nous reviendrons sur ses différentes utilisations possibles dans le premier et deuxième chapitre. D'entrée de jeu, nous souhaitons tout de même affirmer que nous considérerons l'humour et le rire comme des termes ombrelles qui incluent tous les modes d'expression plus spécifiques comme la parodie, la satire, l'ironie ou encore le grotesque.

[2] L'Office québécois de la langue française traduit le terme « *stand-up comedy* » par « monologue comique ». Pourtant, cette traduction n'exprime pas tout à fait ce que peut inclure le stand-up : un monologue est un discours où un acteur livre ses pensées sur un seul sujet tandis qu'un spectacle de stand-up peut être entièrement constitué de courtes anecdotes sur des thèmes divers. Bien que le terme « stand-up » soit un anglicisme, il est largement admis dans le milieu. Nous l'utiliserons sans guillemet pour faciliter la lecture, mais aussi parce qu'il reflète mieux la réalité de cet art.

reconnu comme un humoriste polémique – juge que le champ de l'acceptable en humour ne cesse de se rétrécir[3]. D'autres, dont Rock, refusent même de se produire en spectacle sur les campus universitaires, devenus les lieux de prédilection d'une lutte pour déterminer les frontières entre les jeux de langage de l'humour et du politique. Certes, les exigences imposées aux humoristes s'avèrent multiples : ils doivent faire rire et surprendre, mais aussi tester les limites de l'acceptable et être prêts à s'excuser s'ils abordent maladroitement certains tabous.

Depuis 2012, les médias annoncent une nouvelle ère en humour. Le problème est pris au sérieux : les États-Uniens vivent une « guerre à la comédie » (*war on comedy)* (Foster, 2015; Obeidallah, 2012; Schwarz, 2015); ils traversent une « crise de l'humour » (*humor crisis*) (Scott, 2015); ou ils assistent carrément à la « mort de la comédie » (*death of comedy*) (Jaworski, 2015). Cette crise s'articule autour de nombreuses disputes autour de blagues jugées comiques par les uns, mais racistes, sexistes, capacitistes ou homophobes par les autres[4]. Elles génèrent une foule de questionnements éthiques et politiques dans l'espace public[5] : peut-on rire de tout?

---

[3] Le terme « politiquement correct » constitue un anglicisme, mais il sera utilisé dans le cadre de cette thèse pour référer à ce débat précis aux États-Unis portant sur la rectitude politique (*political correctness* ou PC). Quelques auteurs se sont penchés sur l'histoire de ce terme (Dupuis-Déri, 2001; Feldstein, 1997; Wilson, 1995). D'autres ont étudié l'éthique de l'humour en commentant le débat sur le « politiquement correct » (Saper, 1995; Lewis, 1997; LaFollette et Shank, 1993).

[4] Le terme capacitisme est encore peu connu. Il se fonde sur des idées et pratiques (conscientes ou non) qui hiérarchisent les personnes vivant et ne vivant pas en situation d'handicap. De ce point de vue, être sans handicap constitue la norme. Tout individu ne s'y conformant pas est immédiatement considéré comme inférieur. Nous reviendrons plus en détail sur ce terme dans le sixième chapitre où une étude de cas porte sur le sujet.

[5] Dans le cadre de cette thèse, nous utilisons l'expression « espace public » pour décrire les personnes qui discutent des questions d'intérêt général. Elle se rapproche de la définition de Jürgen Habermas au sens où nous sommes critique face à l'idée qu'il s'agisse d'une discussion réellement ouverte à tous (Habermas, [1986] 1962). Les conditions sociales, économiques et politiques orientent la formation de l'opinion publique. Nous employons l'expression « sphère publique » de manière identique.

De qui peut-on se moquer? Qui peut rire de quoi? Quelles intentions se cachent derrière une plaisanterie fondée sur des stéréotypes de race ou de genre? Rire d'une boutade revient-il à cautionner certains préjugés? Est-il possible d'effectuer une analyse politique d'un propos humoristique, ou peut-on clore une discussion en prononçant l'excuse « c'est juste une blague »?

Si la période suivant les attentats du 11 septembre 2001 est souvent décrite comme l'âge d'or de la satire (Gournelos et Green, 2011), nous pourrions affirmer que, depuis 2012, l'ère est maintenant aux controverses sur l'humour[6]. D'une part, l'humour est plus présent que jamais au sein de la société états-unienne : il est grandement valorisé dans les relations interpersonnelles; il se manifeste à profusion dans les produits de la culture populaire et les politiciens n'hésitent plus à l'utiliser dans leurs discours officiels. Alors que les frontières entre l'information et le divertissement tendent à s'effriter, les politiciens reconnaissent de plus en plus les apports bénéfiques de l'humour dans leur art oratoire. Ce mode rhétorique peut les aider à connecter avec leurs électeurs; distraire ou attirer l'attention sur un enjeu; projeter une image positive et accessible ou encore discréditer un adversaire. Parmi les formes d'humour qui gagnent en popularité, le stand-up, une forme d'art inventée aux États-Unis, fait bonne figure. Non seulement génère-t-il des revenus annuels de

---

[6] Dans son édition du 24 septembre 2001, le magazine *Time* titre que les événements du 11 septembre marquent « la fin de l'ironie » (Rosenblatt, 2001, non-paginée). Cette prophétie s'avère finalement fausse. Si cet attentat terroriste génère un sentiment de patriotisme fort et un climat social où il est impossible de rire de la présidence Bush, il entraîne aussi un ressac dans les années suivantes. Au lendemain des attentats, le journal satirique *The Onion* et plusieurs émissions d'infodivertissement tels que le *Tonight Show* et le *Late Show* cessent d'être diffusés pendant plusieurs jours. Le 10 octobre 2001, lors de la première émission de la saison de SNL, le maire de New York, Rudolph Giuliani, prononce un discours sérieux et, à la fin, redonne aux États-Uniens la « permission » de recommencer à rire. Lentement, les humoristes recommencent à faire des blagues à un point tel que plusieurs n'hésitent pas à qualifier les années qui suivront le 11 septembre d'âge d'or de la satire politique états-unienne. L'humour a été une manière de raviver l'esprit critique dans l'ère post-11 septembre (Gournelos et Greene, 2011).

plus de 300 millions de dollars (Waddell, 2014, non paginée)[7], mais les politiciens s'en inspirent même pour réinventer leur art oratoire[8]. Par exemple, les présidents se transforment annuellement en humoristes de stand-up depuis 1983 dans le cadre des célèbres *White House Correspondents' Dinner* (WHCD)[9]. D'autre part, les humoristes sont de plus en plus la cible d'attaques dans l'espace public (Zinoman, 2015). Les frontières entre l'humour et le politique sont davantage testées, contestées, repoussées et réaffirmées. Tous les jours, à la télévision, sur les réseaux sociaux ou dans les discours politiques, des blagues sont la cible de jugements de toutes sortes. Certains pouffent de rire et acclament l'esprit tordu des humoristes, tandis que d'autres critiquent et s'indignent des propos sous-entendus.

---

[7] Le même constat s'impose au Québec. Par exemple, 25% des personnes qui assistent à un spectacle des arts de la scène (6 798 593 spectateurs) choisissent un spectacle d'humour (1 685 989 spectateurs) (Fortier, 2015, p. 7). La demande est enracinée et tendrait même à augmenter (Paré, 2016, p. 4). Notre thèse ne porte pas sur le cas québécois. Cela dit, ce même paradoxe existe aussi au Québec : l'humour est extrêmement populaire au sein de la société, mais largement sous-étudié dans les recherches universitaires. Pour comprendre les difficultés de l'institutionnalisation des études sur l'humour au Québec, voir Dufort (2016a).

[8] Les chercheurs qui se penchent sur l'évolution de l'art oratoire aux États-Unis constatent que les discours politiques se veulent de plus en plus conversationnels (Witmer, 2006). Raconter des blagues fait notamment partie des stratégies de communication employées pour rendre leurs discours interactifs. Depuis la présidence de Gérald Ford, les politiciens embauchent systématiquement des humoristes pour les aider à rédiger leurs allocutions (Wickberg, 1998). Dans son livre *Humor in the White House: The Wit of Five American Presidents*, Arthur Sloane (2001) nous rappelle toutefois que l'utilisation de l'humour par les politiciens est plus ancienne. Abraham Lincoln, Calvin Coolidge, Franklin D. Roosevelt, John F. Kennedy et Ronald Reagan auraient été les plus enclins à utiliser l'humour dans leurs discours politiques (Sloane, 2001).

[9] Ce souper annuel est organisé depuis 1924 par la *White House Correspondents' Association*, une association regroupant les journalistes qui couvrent l'actualité du président. Depuis 1983, soit depuis la présidence de Ronald Reagan, le divertissement de ces soirées est assuré par un humoriste de renom qui offre un bien-cuit (*roast*) au président, c'est-à-dire un discours humoristique dans lequel il relate ses « bons et mauvais coups », et ce, en alternant les moqueries et les hommages. Le président se transforme par la suite en humoriste de stand-up pour offrir un bien-cuit à la presse et aux politiciens. À l'exception de Donald Trump, tous les présidents ont depuis offert un numéro de stand-up.

Loin de saisir toutes les causes et conséquences de cette « crise de l'humour », nous ne croyons pas qu'il soit nécessaire de rédiger tout de suite la notice nécrologique du rire[10]. Cette prolifération des controverses sur l'humour, que nous pourrions définir comme des désaccords et négociations dans l'espace public sur les limites entre les jeux de langage de l'humour et du politique, ne fait pas perdre les emplois aux humoristes[11]. Au contraire, les carrières de Trevor Noah, Amy Shumer, Lena Dunham, Sarah Silverman et Stephen Colbert, qui ont tour à tour été dans l'eau chaude pour des blagues jugées discriminatoires, se portent toujours très bien. Si les controverses qui émergent aux frontières de l'humour et du politique ne tuent pas le rire, il nous apparaît clair qu'elles touchent tout de même à des enjeux qui se situent bien au-delà du débat à savoir si une boutade est drôle ou non. En adoptant une perspective historique, nous constatons également que les humoristes n'ont jamais eu d'immunité leur permettant de traiter des sujets polémiques – et même consensuels – sans craindre les représailles. Depuis l'émergence du stand-up, cette forme d'art a vécu de nombreux soubresauts. Elle a été soumise à la répression politique et morale en plus d'être censurée et débattue en Cour suprême. À l'inverse, le stand-up a été critiqué pour sa banalité, l'insuffisance de son acuité politique et sociale et son manque de créativité.

---

[10] A. O. Scott (2015) avance que l'ère des controverses n'est pas arrivée tout d'un coup et qu'il est possible de croire que l'humour était moins polémique auparavant. Jusqu'au milieu du 20^{e} siècle, les gens écoutaient des blagues dans des endroits ségrégés par la race, le genre et les classes sociales. Avec le mouvement pour les droits civiques qui engendre une plus grande mixité sociale et avec l'arrivée de la télévision, des humoristes, comme Richard Pryor ou George Carlin, sont à la fois considérés comme des artistes populaires et de la contre-culture. Récemment, les bouleversements technologiques facilitent le déclenchement et donc la multiplication des controverses. Avec l'arrivée des médias sociaux, les sketchs encensés comme polémiques peuvent devenir viraux.

[11] En ce sens, les controverses sur l'humour n'incluent pas les plagiats ou celles portant sur la vie privée des humoristes telles que les inconduites sexuelles de Louis C.K. ou encore les problèmes de drogues de Richard Pryor ou Doug Standhope.

Malgré la multiplication des controverses sur l'humour, la littérature compte peu de recherches approfondies sur le sujet (Bucaria et Barra, 2016; Lewis, 2006; Lockyer et Pickering, 2005; Goltz, 2017; Silverman, 2007). Si l'humour devient un objet d'étude de plus en plus répandu dans les sciences sociales (Attardo, 2014), il n'est que très rarement analysé sous l'angle du rejet et de la controverse. Le champ des Études sur l'humour (*Humor Studies*) comporte souvent un biais que Michael Billig (2005) nomme le « *ideological positivism* » selon lequel les analyses scientifiques portent principalement sur les bénéfices de l'humour au détriment d'autres aspects jugés négatifs[12].

Par ailleurs, si la science politique étudie les crises, scandales et affaires politiques, elle s'intéresse toutefois peu aux formes de désaccord dans le champ de l'humour[13]. Le rire semble être un phénomène si banal qu'il n'est généralement pas perçu comme un objet de recherche pertinent par les politologues (Dufort, 2016a). Pourtant, quand on s'y attarde, les liens qui unissent le politique et l'humour saisissent par leur récurrence et leur complexité. En effet, le politique se dévoile particulièrement dans les controverses sur l'humour puisque ces dissensions amènent une importante négociation publique sur les limites entre l'acceptable et l'inacceptable dans les discours humoristiques. À ce titre, ces débats vont même jusqu'à toucher le cœur de

---

[12] Billig (2001) nomme ces approches les « nice-guy theories ». Il souligne leur utopie à mettre de l'avant l'humour comme exutoire – qui élimine à tous coups les tensions non désirées – ou comme un mécanisme qui entraîne nécessairement la solidarité au sein d'un groupe.

[13] Touchant les sphères politiques, économiques, juridiques ou encore sexuelles, les exemples sur ce sujet ne manquent pas. Aux États-Unis, nous pouvons penser au scandale politique du Watergate, à l'affaire Lewinsky, à la crise économique de 2008, etc. Comme nous l'aborderons dans le troisième chapitre, il existe tout un champ lexical pour nommer ces désaccords – controverses, différends, anecdotes, incidents, affaires, scandales, litiges, crises, etc. Pour poursuivre la réflexion sur les débats terminologiques et mieux saisir les dynamiques de ces négociations publiques, voir De Blic et Lemieux (2005); Garrigou (1993) et Rayner (2007).

l'identité états-unienne en abordant des enjeux connexes à la liberté d'expression protégée par le Premier amendement de la Constitution.

Considérant la présente ère des controverses, mais aussi le manque flagrant de littérature sur le sujet en science politique et dans les Études sur l'humour, notre thèse vise à combler en partie ce vide empirique et théorique. S'il s'avère difficile d'isoler la variable « humour » pour mesurer et quantifier son influence politique, nous considérons plus fécond d'étudier la manière dont l'humour contribue aux débats sociopolitiques plutôt que de chercher où il révolutionne le monde. En effet, aucune blague n'a encore renversé un régime politique ou réduit au silence une minorité. En tant que mode rhétorique qui permet de déroger aux normes et conventions – qu'elles soient linguistiques, sociales ou morales –, l'humour a démontré qu'il peut être complice de dissidences tout comme il peut prescrire le conformisme. Cela dit, nous croyons nécessaire d'éviter d'essentialiser l'humour en lui assignant des fonctions immuables. Plusieurs auteurs ont en effet tenté de définir ses fonctions, mais n'ont regardé qu'un seul côté de la médaille : l'humour est subversif ou conservateur; il unit ou divise; il endort les foules ou engendre un engagement social. Dans cette thèse, nous souhaitons éviter de nous acharner à mesurer ses effets. Nous postulons que l'humour exerce, de manière paradoxale, l'ensemble de ces fonctions. Nous jugeons donc essentiel de l'étudier dans ses particularités pour comprendre son sens social et politique.

Questions de recherche et thèse

Dans le cadre de cette thèse, nous étudions les controverses déclenchées par l'humour, et plus particulièrement celles qui se sont développées dans la forme d'art du stand-up. Nous tentons d'analyser comment se croisent les jeux de langage de l'humour et du politique dans ces phénomènes. Pour ce faire, nous soutenons que les controverses sont pour la société un prétexte pour *prendre l'humour au sérieux*. En effet, dans le

cadre de ces dernières, le politique surgit de deux manières : dans son contenu et ses effets. D'une part, par un geste qui semble anodin, l'humour permet d'exprimer des idées politiques. D'autre part, argumenter à propos de ce qui est acceptable en humour est une façon d'agir sur le politique. Les controverses engendrent des discussions collectives sur la signification d'une blague et sur ce qu'elles représentent dans un contexte sociopolitique déterminé. L'étude de ces phénomènes – compris comme des « moments effervescents » – permet donc de rendre visibles des désaccords collectifs profonds pour saisir le politique à un moment précis de l'histoire c'est-à-dire [1] de connaître les sujets d'intérêt public de l'heure; [2] d'observer leur traitement dissimulé dans un texte humoristique; [3] de comprendre la manière dont les États-Uniens commentent des enjeux politiques en tentant de délimiter ce qui est matière à humour et ce qui ne l'est pas et; [4] de constater au fil du temps l'évolution de ces climats politiques et les frontières entre les jeux de langage de l'humour et du politique.

Pour démontrer comment les controverses sur l'humour impliquent le politique, nous mènerons trois études de cas. Chacune sera étudiée en rapport avec quatre axes d'analyse :

> Q1 (analyse textuelle) : Quels éléments textuels inclus dans les blagues ébranlent les conventions sociales et morales?
>
> Q2 (analyse contextuelle) : Dans quel contexte (personnel, sociopolitique et de réception) la controverse sur l'humour émerge-t-elle?
>
> Q3 (analyse de réception) : Comment la blague devient-elle controversée et quelles réactions cette controverse suscite-t-elle?
>
> Q4 (analyse du recodage) : Comment les controverses humoristiques sont-elles réinterprétées et recodées avec le temps?

Cadre théorique et méthodologie

Afin de soutenir notre thèse que les controverses dans le domaine du stand-up révèlent les enjeux politiques et agissent sur la sphère publique, nous appréhendons l'humour et le politique comme des jeux de langage et avons développé un cadre théorique pour analyser les trois phases d'une controverse : la transgression, les réactions et l'après-coup. La première partie trouve son inspiration dans les écrits de Ludwig Wittgenstein (1986 [1961]) et nous permet de définir les règles qui régissent les jeux de langage de l'humour et du politique. La deuxième partie de la thèse s'inspire du modèle développé par Nathalie Heinich (1997; 1998; 2010; 2014) pour étudier les controverses dans le milieu de l'art contemporain et expose notre analyse empirique des limites entre ces jeux de langage. Comme nous le détaillerons, le stand-up et l'art contemporain partagent certaines caractéristiques qui en font des domaines comparables quand il s'agit des controverses : tous deux provoquent volontairement l'auditoire et recherchent constamment la remise en question des règles et des codes. Nous préconisons par ailleurs une approche historique interprétative dans les études de cas présentées dans les chapitres quatre à six. Cette démarche permet d'observer en profondeur l'interaction entre un grand nombre de facteurs, rendant ainsi justice à la complexité des controverses sur l'humour.

Pour opérationnaliser ce cadre théorique, nous avons retenu trois cas de controverse issus du stand-up aux États-Unis : la première s'est développée autour de la réappropriation du *n-word* par Richard Pryor (1960-2017); la seconde est provoquée par des blagues de Bill Hicks (1993-2017) ciblant la position conservatrice sur les enjeux des guerres culturelles (*culture wars*); et la dernière s'est déclenchée avec l'usage du *r-word* par Sarah Silverman (2010-2017) dans une blague jugée capacitiste

par plusieurs[14]. Il est important de noter que l'unité d'analyse à l'intérieur de ces trois études de cas est la controverse en tant que telle et non l'humoriste lui-même. Ce choix ontologique a eu une incidence autant sur la sélection des controverses que sur la méthode d'analyse déployée. Le cœur de notre recherche n'est donc pas la carrière d'un artiste polémique, mais bien le processus entourant le rejet et l'encensement d'une de ses blagues jugées controversées dans la sphère publique.

Pour sélectionner nos études de cas, nous nous sommes d'abord limitée au stand-up. Ce choix s'explique par le côté particulièrement transgressif de cette forme d'art[15]. Il

---

[14] Aux fins de cette thèse, nous nous sommes questionnée sur notre légitimité à employer les épithètes raciste et capacitiste « *nigger* » et « *retarded* ». Le défi était le suivant : nous souhaitions rendre compte des sévices faits aux Noirs et aux personnes vivant avec une déficience intellectuelle tout en prenant en considération les visées émancipatrices de certains humoristes qui emploient ces termes. Dans le cadre précis de l'analyse des controverses sur l'humour, nous jugeons que l'usage de ces épithètes ne pouvait pas être censuré, car il témoigne non seulement d'une démarche artistique, mais aussi du rejet de ces blagues dans l'espace public. Nous avons donc choisi une option mitoyenne, c'est-à-dire de mentionner ce mot sans l'utiliser. La stratégie adoptée est celle de ne pas censurer quand nous citons des propos humoristiques ou des réactions dans la sphère publique, mais d'utiliser l'expression *n-word* ou *r-word* lorsque nous analysons les controverses. Cette nuance nous semble nécessaire de par notre position sociale en tant que femme, cisgenre, blanche, scolarisée et ne vivant pas avec une situation de handicap. Nous reviendrons plus en détail sur l'histoire respective de ces mots au quatrième et sixième chapitre. Par ailleurs, l'utilisation des termes « États-Unien » et « Noir états-unien » prennent en considération des enjeux sémantique, culturel et de traduction. D'une part, nous utilisons le gentilé « États-Unien » dans un souci de précision face au territoire, c'est-à-dire de considérer les limites géographiques entre les habitants du continent américain et ceux des États-Unis. D'autre part, nous sommes sensible au débat ayant cours pour déterminer les différences entre les noms « *African American* » et « *Black American* ». Pour certains, les premiers sont soient nés ou sont capables de retracer leur origine en Afrique tandis que les seconds habitent aux États-Unis depuis plusieurs générations et peuvent ne même pas être au courant de leurs origines précises. Durant la période de l'esclavage, ils étaient amenés aux États-Unis contre leur gré et plusieurs certificats de naissance ont été perdus ou déchirés par leurs maîtres. Qui plus est, l'emploi de l'adjectif et du nom « Noir » met l'accent sur les discriminations raciales que vivent ces populations de la période de l'esclavage à aujourd'hui.

[15] Plusieurs éléments peuvent expliquer pourquoi le stand-up jouit d'une liberté artistique tout en étant particulièrement encline à générer des controverses (Katayama, 2008). Tout d'abord, les numéros exposent souvent un récit identitaire qui porte sur des sentiments, valeurs ou expériences partagées (Brown, 1987). Ce discours au « nous » amènerait autant à unifier qu'à diviser la société. Par la suite, le stand-up offre fréquemment une critique sociale par son discours subversif qui s'inscrit en opposition à l'ordre et aux normes (Gilbert, 2004; Mintz, 1985). Finalement, il revêt un caractère direct

nous permet également de ne pas poser de jugement sur ce qui rentre dans la catégorie « humour » : nous tenons pour acquis que l'humoriste fait de l'humour, ce qui n'est pas nécessairement évident lorsqu'une personne d'un autre domaine (politicien, chroniqueur, acteur, romancier, etc.) utilise ce jeu de langage. Notre position rejoint celle de Billig (2005) qui propose d'évacuer un maximum de normativité dans l'étude de l'humour. Il affirme : « analysts should try to avoid becoming prescriptive in their definitions of humour, by claiming what they find funny to be "genuine humour" and what they find unfunny to be not properly humorous » (Billig, 2005, p. 178).

Cela dit, nous considérons que les conclusions de notre recherche ne peuvent se détacher de notre expérience comme enseignante à des humoristes à l'École nationale de l'humour (ENH) depuis 2013, mais aussi comme « rieuse » enthousiaste et « créatrice de blagues » invétérée. En effet, avec un objet de recherche comme celui-ci, il est impératif d'embrasser une certaine réflexivité. Si nous ne sommes pas humoriste de profession et bien que nous croyons qu'il existe une différence majeure entre l'humour du quotidien et celui qui émane d'une recherche artistique, le rapport à l'objectivité reste tout de même difficile à maintenir[16].

---

et violent, et ce, dès ses débuts – comme en témoignent les sketches de Lenny Bruce, Dick Gregory et Mort Sahl (McGraw et Warner, 2014). Nous reviendrons sur la nature transgressive du stand-up au troisième chapitre.

[16] Le test de William Fry (2010 [1963], p. 3-4) démontre exactement cette complexité à étudier l'humour. Ce chercheur s'est donné comme défi de qualifier et calculer ses propres sourires et rires durant une période de huit heures. Cela dit, Fry n'a jamais terminé son expérience, car il a constaté que son état de conscience biaisait ses résultats. Le fait de calculer interférait avec la nature même de l'humour qui est fondamentalement associé à la surprise. Cette expérience met l'accent sur un aspect important de la nature de l'humour. Pour être capable de l'analyser, il faut se situer à l'extérieur de sa pratique et donc utiliser un langage étranger au discours humoristique. En d'autres termes, le décalage entre le langage universitaire et celui de l'humour pose problème – au même titre que l'utilisation de mots pour décrire une image. Par exemple, un politologue ne peut pas utiliser l'humour pour rendre

Chacune de nos études de cas porte sur des controverses s'étant produites aux États-Unis entre 1960 et 2017, soit des débuts du stand-up jusqu'à aujourd'hui[17]. Pour des raisons méthodologiques, nous avons limité notre étude à des controverses générées par des humoristes états-uniens et nous concentrons l'analyse de réception sur ce même territoire. Parallèlement, nous choisissons une approche historique dans le but de mieux comprendre comment les controverses peuvent être recodées au fil du temps. Cette dimension spatiotemporelle s'avère très importante, car elle permet de tenir compte du fait que l'humour est fondamentalement lié aux codes et normes culturels tels qu'ils se manifestent à un moment historique et dans un lieu donné. Cette dimension permet également d'analyser les transformations de sens que subissent les controverses dans l'espace public avec le temps. En somme, chaque étude de cas est conduite de manière à illustrer le fonctionnement des controverses. Nous décrirons ainsi successivement les étapes de la transgression, des réactions et de l'après-coup. Chaque analyse se termine par une discussion permettant de dégager les tendances et différences entre les controverses sur l'humour à l'étude.

Mentionnons finalement que nos études de cas ont été sélectionnées en fonction de leur notoriété et de l'intensité des débats politiques qu'elles ont générés. En

---

compte de l'humour. Par convention, il doit utiliser un langage sérieux, le langage académique. Ce décalage tue non seulement la blague – expliquer une blague a pour effet de détruire son effet comique –, mais l'exercice reste problématique puisqu'une part du contenu et de la forme se perd dans l'interprétation.

[17] Les auteurs ne s'entendent pas sur l'identité du premier humoriste à faire du stand-up. Nous y reviendrons en racontant l'histoire de cette forme d'art au troisième chapitre. Précisons simplement que la période historique retenue débute avec la mort Lenny Bruce. Par son talent pour l'improvisation et son désir de liberté d'expression, il reste une référence majeure chez les humoristes états-uniens qui le considèrent comme le maître, sinon l'inventeur du stand-up.

combinant les palmarès populaires des humoristes les plus controversés, les documentaires et la littérature sur le sujet, nous avons pu sélectionner qualitativement trois importantes controverses sur l'humour[18]. Nous considérons que l'objectif d'une telle étude n'est ni l'exhaustivité, ni l'exposition des lieux peu connus. Ce sont plutôt les œuvres les plus célèbres qui doivent être mises en relief parce que leur notoriété constitue le signe de leur importance (Heinich, 1998, p. 75). Nous nous sommes ainsi assurée de choisir des controverses qui ont marqué la conscience populaire par le débat sociopolitique qu'elles ont généré sur les limites du jeu de langage de l'humour.

Organisation de la thèse

La thèse est divisée en deux sections. La première contient trois chapitres qui abordent par l'angle théorique les liens entre l'humour et le politique. Elle débute, au premier chapitre, par une revue de la documentation qui dresse les grandes tendances dans les Études sur l'humour et expose les études existantes portant sur les controverses sur l'humour. Le deuxième chapitre reprend le concept wittgensteinien des jeux de langage afin de mieux établir le champ des possibles pour analyser l'humour du point de vue de la science politique. Enfin, le troisième chapitre expose le cadre théorique et la méthodologie qui serviront à étudier, dans la deuxième partie de la thèse, les controverses dans le stand-up états-unien. En plus de caractériser cette forme d'art, nous y détaillons les trois étapes (transgression, réactions et après-coup) qui permettent d'observer les phénomènes des controverses en nous inspirant des

---

[18] Nous avons consulté une dizaine de palmarès sur des sites internet portant sur la culture populaire comme *Complex* (Ghahremani, 2017) et *Flavor Wire* (Nastasi, 2013) ainsi que des documentaires sur les réseaux *Comedy Central* et *Trio*. La documentation académique est venue compléter notre recherche. Nous avons sélectionné trois cas équitablement répartis durant la période à l'étude (1960-2017). Tout en étant reconnu dans l'espace public comme étant des controverses majeures, ces cas reflètent aussi la diversité des sujets débattus aux limites des jeux de langage de l'humour et du politique.

écrits de Nathalie Heinich (1997; 1998; 2010; 2014) qui traitent des polémiques dans le milieu de l'art contemporain.

La deuxième section contient trois études de cas qui servent collectivement à développer une compréhension empirique du processus des controverses. Le quatrième chapitre porte sur la réappropriation du *n-word* par l'humoriste noir états-unien Richard Pryor et les débats sur le racisme qu'elle a soulevés (1968-2017). Elle se situe dans la foulée du mouvement pour les droits civiques au moment même où la lutte prend un tournant plus radical avec le *Black Power*. Depuis ce jour, ce débat marque les réflexions sur l'emploi du *n-word* : plusieurs humoristes, mais aussi des rappeurs, se réfèrent à cette controverse pour réfléchir à leur propre usage du mot. Le cinquième chapitre porte sur la controverse générée par la satire de Bill Hicks (1993-2017) à propos des positions conservatrices de la droite chrétienne états-unienne sur les enjeux des guerres culturelles – avortement, religion, genre et orientation sexuelle. Ce qui devait être sa douzième prestation au *Late Show with David Letterman* est complètement censurée. Accompagné des excuses de Letterman, son sketch est finalement diffusé quinze ans plus tard. Le nom de Hicks est souvent cité dans les débats sur les limites de la liberté d'expression et de la rectitude politique. Le sixième chapitre porte sur la controverse soulevée par l'emploi du *r-word* par Sarah Silverman pour qualifier les personnes vivant avec une déficience intellectuelle (2010-2017). Alors que le Congrès s'apprête à retirer le *r-word* du langage employé dans les institutions politiques et les textes de loi, Sarah Silverman déclenche un tollé en employant cette épithète lors d'une conférence *TED Talks*. Ce cas s'avère particulièrement intéressant puisque Silverman est, à ce jour, la seule conférencière à avoir été totalement censurée pour avoir plaisanté dans le cadre de ces symposiums largement médiatisés. L'étude de l'après-coup permet également de constater qu'une prise de conscience accrue de ce que représente le capacitisme au sein de la société empêche toujours cette blague de franchir le cap de l'acceptabilité sociale. En somme,

les trois cas à l'étude rendent compte de la diversité des enjeux sociopolitiques aux États-Unis.

Objectifs de recherche

Cette thèse vise à contribuer à l'avancement des connaissances dans le champ de la science politique et des Études sur l'humour d'au moins cinq façons. Elle souhaite d'abord combler un vide théorique important dans la littérature s'intéressant aux liens entre l'humour et le politique. Elle offre l'une des rares analyses réfléchissant de manière soutenue aux controverses. En ce sens, il sera possible de reprendre et d'adapter le cadre théorique qui y est développé pour analyser d'autres croisements entre l'humour et le politique ainsi que d'autres controverses émergeant en humour – que ce soit ailleurs qu'aux États-Unis et dans d'autres formes que le stand-up.

Cette thèse vise aussi à approfondir de manière empirique les processus entourant les controverses dans le stand-up états-unien. Comparativement à la majorité des recherches sur l'humour qui centrent leur analyse sur l'humoriste, notre recherche mettra de l'avant la controverse et dégagera les tendances et particularités dans son fonctionnement. En étudiant l'événement plutôt que l'individu, nous souhaitons placer le politique au cœur de notre thèse, c'est-à-dire analyser les discours des humoristes, mais aussi le climat sociopolitique et les réactions de rejet. Parce que les controverses sont des « moments effervescents » qui pointent l'exceptionnel, elles permettent d'accéder et raconter autrement l'histoire sociale des États-Unis.

Qui plus est, cette thèse propose une démarche méthodologique plus exhaustive que ce que l'on retrouve habituellement dans la littérature. Les Études sur l'humour se basent la plupart du temps sur une seule des quatre méthodologies suivantes pour analyser la culture populaire : analyses de production, de réception, de texte et historique (Reed, 2012). Individuellement, ces approches ne mettent pas en lumière

toute la signification et la portée d'une controverse. Nous démontrerons dans cette recherche comment une méthodologie holiste, qui tient compte de ces quatre aspects, peut s'opérationnaliser par l'étude de cas.

En bâtissant des ponts entre la science politique, les Études sur l'humour et la sociologie de l'art, cette recherche contribuera également à défaire l'étiquette du « manque de sérieux » souvent attribuée aux Études sur l'humour[19]. La plupart des chercheurs, quand ils prennent connaissance de ces recherches, affichent une incrédulité[20]. L'humour semble si facile et simple qu'il n'y a pas lieu de croire qu'il puisse être scientifique. Wittgenstein souligne que « [...] les aspects des choses qui sont les plus importantes pour nous sont cachés à cause de leur simplicité (on est incapable de remarquer quelque chose – parce que ce quelque chose est toujours devant nos yeux) » (Wittgenstein, 1986 [1961], p. 129). Il y aurait aussi une tendance à ne pas étudier des phénomènes qui semblent banals (Chomsky, 2009, p. 68-69). Par sa présence dans toutes les sphères de la vie humaine, l'humour rentre exactement dans la catégorie de ces phénomènes qui semblent trop familiers et évidents pour mériter d'être étudiés. Notre thèse sera donc l'occasion de démontrer à quel point

---

[19] L'institutionnalisation des Études sur l'humour est encore plus difficile lorsque l'on comprend que les humoristes peinent à faire reconnaître leurs œuvres comme une forme d'art à part entière. Paré et Poirier (2016) abordent la réflexion sur le manque de légitimité de l'humour au Québec et la manière dont les différents lobbys tentent de remédier à cette situation.

[20] Certains auteurs l'ont compris. Pour Arthur Schopenhauer (1966 [1819]), seuls les gens sérieux savent rire. Il affirme que le rire émerge d'une incongruité et le rire authentique est celui du philosophe qui constate le non-sens de la vie et l'absurdité de l'existence humaine. Cela dit, nous sommes d'avis qu'il existe tout de même une différence entre les discours sérieux et humoristiques. Nous partageons la vision suivante soutenue par Sharon Lockyer et Michael Pickering (2005, p. 15) : « It is obvious that comic discourse operates in ways which are distinct from other forms of discourse, and it would be foolish to try to reduce it, or make it conform, to the conventions and values of those other forms. [...] We should therefore make distinctions between serious and comic forms of utterance and dialogue, but not conceive of them as, or allow them to develop into, rigid compartmental divisions ».

l'humour est complexe et pourquoi il est loin de se résumer à l'expression physique des rires.

Notre recherche souhaite finalement mettre en valeur l'étude des discours humoristiques et populaires en science politique. Elle s'avère d'autant plus originale qu'elle permet d'analyser les relations de pouvoir en alimentant la réflexion sur la variété des acteurs participant au politique. Les humoristes sont des acteurs non conventionnels et négligés dans ce champ. Même si notre corpus n'inclut pas les activités formellement et traditionnellement politiques, nous verrons comment le politique est également présent dans des endroits aussi banals que les salles de spectacle de stand-up. L'objectif global de cette recherche est ainsi de participer au champ des possibles pour étudier l'humour du point de vue de la science politique.

CHAPITRE I

ÉTAT DES RECHERCHES SUR L'HUMOUR ET LA POLITIQUE

Does political comedy change people's mind? There are two answers to that – a short one, and a slightly longer one. The short one is: no, it doesn't. The slightly longer one is: no, of course it doesn't, don't be ridiculous.
John Oliver (cité dans Zaltzman, 2005)

Pour plusieurs, étudier et théoriser l'humour contribue à sa destruction. Pour le créateur du *Petit Stewart*, Elwyn Brooks White : « L'humour peut être disséqué comme une grenouille, mais la chose meurt dans l'opération et les entrailles rebutent quiconque à l'exception du pur esprit scientifique » (White et White, 1941, p. xvii). Selon White, conceptualiser l'humour comme objet de recherche exercerait donc l'effet pervers de le mettre en péril, ou tout au moins de sacrifier son essence créative et divertissante. Ce dernier n'est pas le seul à critiquer les esprits « scientifico-meurtriers ». Cette idée hante les « humourologues » depuis longtemps. Expliquant ce point de vue, Ludovic Dugas (1902, p. 1) soutient dans la *Psychologie du rire* que l'on : « [...] serait tenté de dire avec les sceptiques qu'il faut être content de rire et de ne pas chercher à savoir pourquoi on rit, d'autant que peut-être la réflexion tue le rire, et qu'il serait alors contradictoire qu'elle en découvrît les causes ».

Pourtant, l'humour fascine les humains et plusieurs grands philosophes ont tenté de saisir les mécanismes et les effets du rire. Comme l'expliquait Henri Bergson (1912 [1900], p. 9) à l'aube du 20e siècle : « [les] plus grands penseurs, depuis Aristote, se sont attaqués à ce petit problème, qui toujours se dérobe sous l'effort, glisse, s'échappe, se redresse, impertinent défi jeté à la spéculation philosophique ». Effectivement, l'humour comme objet d'étude alimente depuis l'Antiquité de nombreuses réflexions théoriques. En lisant Platon et Aristote, on retrouve quelques remarques sur le rire : le premier soutient que les gens rient du malheur des autres tandis que le deuxième affirme que la comédie imite le ridicule humain. Plusieurs essayistes et philosophes à partir du 17e siècle ont aussi sorti leur bistouri pour analyser les côtés sombres, mais très puissants du rire. Thomas Hobbes (2006 [1640]) étudie le sentiment de supériorité qu'il génère; Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1998 [1835]) s'en méfie et veut réhabiliter le sérieux; et Friedrich Nietzsche (2011 [1891]) avance qu'il existe un rire nihiliste qui s'avère particulièrement destructeur. Avec le temps, les définitions de l'humour se sont multipliées et précisées en fonction des disciplines des sciences sociales. Arthur Schopenhauer (1966 [1819]), Emmanuel Kant (1995 [1790]), Charles Darwin (1981 [1872]), Henri Bergson (1912 [1900]) et Sigmund Freud (2007 [1905]) ont tous cherché à comprendre cet objet de recherche sans pour autant s'entendre sur un sens à lui donner.

Malgré ces fondements historiques, il faut attendre la deuxième moitié du 20e siècle pour voir les chercheurs universitaires s'attaquer plus formellement à la « boîte noire » de l'humour et l'inclure comme objet d'étude en sciences sociales. Mikhaïl Bakhtine (1970 [1968]) souligne l'importance de se pencher sur le rire puisqu'il constitue la région la moins étudiée de l'œuvre populaire[21]. Georges Elgozy (1979)

---

[21] En fait, Bakhtine a écrit ce livre au tournant des années 1940, mais n'a pas été publié avant 1968.

déclare qu'il est temps de dénoncer la vanité de l'histoire et de concevoir cette dernière sous l'angle plus humble de l'humain et de l'humour. À partir des années 1970, les Études sur l'humour commencent à s'institutionnaliser dans les universités (McGhee et Goldstein, 1983; Apte, 1988; Attardo, 2008; Boskin et Dorinson, 1985). En 1975, l'*American Humor Studies Association* (AHSA) est fondée. Le lancement d'une série de conférences internationales sur le sujet à Cardiff l'année suivante accélère le développement de ce champ (Attardo, 2014, p. xxxi). En 1977, les chercheurs bâtissent une première bibliographie exhaustive des 1100 études empiriques et non empiriques publiées en anglais portant sur l'humour (McGhee *et al.*, 1977). Depuis ce temps, il n'existe probablement pas de champ de recherche qui se développe aussi rapidement (Nilsen, 1993, p. ix)[22]. Par ailleurs, il s'avère tout aussi rare de voir émerger un champ qui rassemble autant de disciplines : psychologie, anthropologie, communication, éducation, philosophie, linguistique, sociologie, littérature, histoire, science politique, etc. L'évolution exponentielle de ce champ semble même indiquer une « tendance humoristique » en sciences sociales.

---

[22] Entre 1976 et 1988, les chercheurs sur l'humour se sont rencontrés à sept occasions, et quatre de ces conférences se sont déroulées aux États-Unis – Ohio, Maryland, Arizona et Indiana). En 1982, la *World Humor and Irony Membership* (WHIM) (1982-1987) est fondée par Don et Alleen Nilsen à l'University of Arizona. Ce regroupement organisait annuellement des conférences sur l'humour et avait également sa publication, le *WHIM Serial Yearbook*, le premier périodique des études sur l'humour aux États-Unis (1987-1989). Les lancements de l'*International Society for Humor Studies* (ISHS) en 1987 et de la revue trimestrielle *HUMOR: International Journal of Humor Research*, l'année suivante, témoignent également de l'engouement grandissant. Cette dernière regroupe des articles de toutes les disciplines qui prennent la forme d'études empiriques, de discussions théoriques et de résumés critiques de monographies. Selon le *Journal Citation Report*, *HUMOR* a un facteur d'impact moyen de 1,051. L'ISHS organise également des colloques annuels d'envergure internationale pour discuter des nouvelles recherches en humour. En alternant entre l'Amérique du Nord et le reste du monde pour ses colloques, l'ISHS tente de populariser l'humour comme sujet de recherche. Qui plus est, l'ASHA édite le journal *Studies in American Humor* depuis 1994. Finalement, l'*American Studies Association* (ASA) a également son *Humor Studies Caucus* qui s'assure d'entretenir un réseau de chercheurs qui participent aux conférences annuelles. Pour poursuivre la réflexion sur l'institutionnalisation de l'humour, voir Dufort (2016a).

Si plusieurs ouvrages ont été publiés sur l'humour et les relations de pouvoir, la science politique néglige encore cet objet de recherche. La nouvelle *Encyclopedia of Humor Studies* (Attado, 2014) ne consacre aucune entrée à la science politique alors que la plupart des autres disciplines des sciences sociales y sont représentées. Notons également que la composition du comité exécutif de l'*International Society of Humour Studies* (ISHS) en 2017 n'inclut aucun professeur ou chercheur des départements de science politique[23]. Nous arrivons au même constat en fouillant dans la plus importante revue pluridisciplinaire sur le rire, *Humor : International Journal of Humor Research*. En 2017, aucun article n'y a été publié par un politologue, et ce, même si plusieurs textes traitent d'enjeux politiques[24]. À titre d'exemple, Ivo Nieuwenhuis (2017) (département de langage et culture néerlandaise, *Radboud University*), aborde la révolte dans l'humour politique néerlandais au 18^{e} siècle. Amy B. Becker (département de communication, *Loyola University*) et Don J. Waisanen (2017) (département d'affaires internationales, *Baruch College*) analysent par des modèles mathématiques la différence de réception entre les discours présidentiels sur l'état de l'Union et lors des *White House Correspondents' Dinner*. En d'autres termes, le politique est traité dans les Études sur l'humour, mais rarement par des politologues.

Ce premier chapitre vise à présenter une revue de la documentation pluridisciplinaire autour de trois grandes thématiques. Nous décrivons d'abord les théories classiques en Études sur l'humour pour exposer leurs forces et faiblesses en lien avec l'étude du politique. Par la suite, nous explorons les recherches traitant directement de l'humour

---

[23] Plusieurs disciplines sont représentées comme la psychologie, la sociologie, la littérature, la linguistique, les arts, etc.

[24] Le volume 30 contient 4 numéros pour un total de 22 articles scientifiques. Nous avons exclu les critiques de livres.

et des relations de pouvoir. Nous traitons finalement des quelques études portant sur le rejet et les controverses sur l'humour.

1.1 Les théories classiques des études sur l'humour

De manière générale, les théories en Études sur l'humour sont rassemblées autour de trois grandes écoles de pensée : les théories de la supériorité, de l'incongruité et de la libération[25]. Présentée pour la première fois par D. H. Monro (1988 [1951]) dans *Argument of Laughter*, cette classification est maintenant partagée par bon nombre d'auteurs (Attardo, 2008; 2014; Berger, 1993; Chapman et Foot, 1976; Meyer, 2000; Morreall, 1983; Raskin, 1985). Elle reste également la principale typologie transmise aux étudiants pour les familiariser avec le champ des Études sur l'humour. Ces écoles de pensée mettent au cœur de leur analyse les expériences individuelles face au rire.

1.1.1 Les théories de la supériorité

Les théories de la supériorité s'avèrent certainement celles qui permettent le mieux l'analyse des relations de pouvoir. Elles postulent que l'humour émerge d'un

---

[25] Bien qu'il s'agissent de la typologie la plus populaire dans les Études sur l'humour, il existe d'autres typologies comme celle de Patricia Keith-Spiegel (1972, p. 4-13) qui divise les théories en huit catégories : biologique/instinct/évolution, supériorité, incongruité, surprise, ambivalence, libération, de configuration et psychanalytique. Cette autrice s'intéresse principalement aux théories développées au 19e siècle et dans la première moitié du 20e siècle. Jim Lyttle (2001) suggère une autre typologie qui regroupe les théories en trois grandes catégories : les théories fonctionnelles se penchant sur le rôle de l'humour dans nos sociétés; les théories des stimuli tentant d'expliquer ce qui fait qu'une chose est drôle en soi; et les théories d'analyse de réception étudiant les processus qui déterminent pourquoi certaines choses sont perçues comme étant plus drôles que d'autres.

sentiment de supériorité ou d'agression envers une cible. Les plaisanteries, et les rires qui s'en suivent, dénigrent nécessairement des personnes, des objets ou des idées. Déconnectées de ce que Michael Billig (2005) nomme le « *ideological positivism* », elles peuvent offrir des pistes de réflexion intéressantes sur le maintien du pouvoir et de l'ordre. Ce cadre d'analyse prend racine dans les écrits de Platon, mais son développement s'est poursuivi avec Hobbes (2006 [1640]), Bergson (1912 [1900]) et Billig (2005).

Selon Hobbes, le rire permet de se sentir momentanément supérieur à l'objet ridiculisé – qui peut même référer à soi-même par de l'autodérision. Il observe dans les blagues la malice et la cruauté des humains. Dans les *Éléments de loi*, Hobbes (2006 [1640]) soutient que :

> La passion du rire n'est rien d'autre qu'une gloire soudaine, et dans ce sentiment de gloire, il est toujours question de se glorifier par rapport à autrui, de sorte que lorsqu'on rit de vous, on se moque de vous, on triomphe de vous et on vous méprise[26].

Bergson partage cette thèse et avance que le rire doit se comprendre avant tout comme un châtiment. Le comique inclut l'automatisme et la matérialité du corps, de l'esprit, mais aussi les idées fixes et les vices. Bergson conçoit donc le ricanement comme une correction sociale qui amène les personnes à entrer dans la norme. Il soutient :

---

[26] Dans le *Léviathan*, Hobbes raffine son analyse : « La soudaine gloire est la passion qui produit ces grimaces qu'on nomme le RIRE. Elle est causée soit par quelque action soudaine dont on est content, soit par la saisie en l'autre de quelque difformité, en comparaison de laquelle on s'applaudit soudainement soi-même. Elle touche surtout ceux qui sont conscients qu'ils possèdent le moins de capacités, et qui sont obligés, pour se conserver leur propre estime, de remarquer les imperfections des autres hommes. Et donc, rire beaucoup des défauts des autres est un signe de petitesse [d'esprit]. Car l'une des tâches des grandes âmes est d'aider les autres et de les libérer du mépris, et de se comparer seulement aux plus capables » (Hobbes, 2002 [1651], tome I chap. VI).

> Mais un défaut ridicule, dès qu'il se sent ridicule, cherche à se modifier, au moins extérieurement. [...] [C]'est en ce sens, que le rire « châtie les mœurs ». Il fait que nous tâchons tout de suite de paraître ce que nous devrions être, ce que nous finirons sans doute un jour par être véritablement (Bergson, 1912 [1900], p. 15).

Le rire réprime ainsi les imperfections individuelles ou collectives par la crainte qu'il inspire.

Puisqu'il considère le ridicule au centre de la vie sociale et l'humour au cœur des rapports de pouvoir sociaux, Billig (2001; 2005) est généralement inclus dans les auteurs des théories de la supériorité. Il critique d'ailleurs les « nice-guy theories » pour leur utopie. Pour lui, il faut éviter de tenir pour acquis que l'humour constitue nécessairement un exutoire qui élimine les tensions non désirées ou un mécanisme qui entraîne la solidarité au sein d'un groupe. Dans son livre *Laughter and Ridicule : Towards a Social Critique of Humour*, il défend la thèse suivante : « Without the possibility of laughter, serious social life could not be sustained. Ans this is not necessarily a happy thought to those who only want to know of humour's joys » (Billig, 2005, p. 5).

1.1.2 Les théories de l'incongruité

Ce deuxième groupe de théories repose sur la perception et la résolution d'une incongruité. L'humour émerge de la différence entre les attentes du récepteur et ce qu'il finit par recevoir. Contrairement aux théories de la supériorité, elles n'étudient non pas les intentions de l'émetteur de la blague, mais bien les mécanismes cognitifs, linguistiques, visuels ou autres de l'humour. Un débat reste toujours en cours à savoir si le mécanisme cognitif derrière la résolution de l'incongruité est nécessaire (Ruch et al., 1993). Christian Hempelmann et Andrea Samson (2008, p. 627) nuancent la dyade incongruité/résolution en parlant d'un spectre de résolubilité :

> resolution [is] always partial, as the logic that enables it is always playful, or faulty. Thus, incongruity-resolution humor should be considered one extreme, namely one closest to but distinct from full resolution, while nonsense humor takes up the opposite extreme, closest to no resolution but at least pretending to have one.

Employées aujourd'hui par les chercheurs en psychologie, mais aussi en linguistique et en études littéraires, ces théories cognitives et perceptuelles sont façonnées au départ par des philosophes tels que Kant (1995 [1790]), Schopenhauer (1966 [1819]) et Koestler (1970 [1964]).

Pour Kant, le rire se produit lorsque la raison est prise au dépourvu. Il considère qu'il rend compte d'un phénomène psychique qui apparaît quand une personne découvre soudainement une réalité totalement différente de ce qu'elle attendait. Surprise par l'incongruité et l'absurdité, la tension psychique se décharge par le rire. Kant (1995 [1790], p. 321) explique la mécanique qui s'en dégage comme suit :

> Il faut qu'il y ait dans tout ce qui doit provoquer un rire vif et éclatant, un élément absurde (ce qui fait par conséquent que l'entendement, en soi, ne peut trouver ici aucune satisfaction). Le rire est un affect procédant de la manière dont la tension d'une attente se trouve soudain réduite à néant. Cette transformation, qui n'est certainement pas réjouissante pour l'entendement, est précisément ce qui provoque pourtant indirectement, pour un instant, une joie très vive.

Ainsi, Kant considère est positif : par le rire et la joie qu'il déclenche, il contribue à un épanouissement de l'être.

Dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Schopenhauer (1966 [1819]) avance que le rire est causé par la perception d'une incongruité entre le concret et l'abstrait. Pour lui, la nature de l'humour se cache directement dans le texte. L'auditoire existe seulement pour trouver, percevoir et résoudre l'incongruité déjà présente. Le rire émerge d'une confrontation par laquelle l'intuition triomphe de la

pensée abstraite. Pour lui, seuls les gens sérieux savent rire. Le rire authentique est celui du philosophe qui constate le non-sens de la vie et l'absurdité de l'existence humaine.

Finalement, Arthur Koestler poursuit dans cette lignée en affirmant que les conditions suffisantes pour générer l'humour sont la « biassociation » soudaine d'idées ou événements indépendants et la présence d'une composante de domination ou d'agressivité (Koestler, 1970 [1964], p. 110)[27]. Le rire indique donc une activité intellectuelle.

Si ces théories demeurent incomplètes pour analyser les aspects sociopolitiques associés au rire, elles restent un point de départ intéressant pour les politologues puisqu'elles permettent d'étudier en profondeur les mécanismes de l'humour. Nous y reviendrons plus en détail dans le prochain chapitre sur les règles qui régissent ce jeu de langage.

1.1.3 Les théories de la libération

Finalement, le dernier groupe de théories soutient que l'humour libère une énergie psychique qui permet aux individus de s'affranchir de leurs contraintes. Cette approche a été développée par Herbert Spencer, mais elle a aussi été reprise par Sigmund Freud (2007 [1905]), William Fry (2010 [1963]) et Harvey Mindess (1971).

---

[27] Même si la théorie de Koestler est classée avec celles de l'incongruité, elle cadre en partie avec les théories de la supériorité. Selon Koestler, (1970 [1964], p. 52) : « Les formes d'humour les plus sophistiquées inspirent des sentiments mitigés, et parfois même contradictoires, mais peu importe les éléments présents, elles sont toujours en présence d'un ingrédient indispensable : une impulsion d'agression ou d'appréhension – même si minimal. Cette impulsion peut se manifester sous forme de malice, de dérision, de cruauté voilée, de condescendance ou simplement comme une absence de sympathie pour la victime de la blague – "une anesthésie momentanée du cœur" comme Bergson l'a évoqué. Je propose d'appeler cet ingrédient commun la tendance agressive-défensive (agressive-defensive) ou d'auto-affirmation (self-assertive) ».

Dans *The Physiology of Laughter*, Spencer (1863) aborde la question du rire par la psychophysiologie. Selon lui, il résulte d'un réflexe qui survient lorsqu'une émotion ou une pensée est brusquement interrompue. Quand le flux nerveux d'un sentiment ne sait plus quel canal suivre, la tension se libère sous la forme d'une action involontaire. Le rire devient un exutoire.

De manière similaire, Freud (2007 [1905]) postule que les blagues ressemblent aux rêves parce qu'elles révèlent l'inconscient et donnent l'occasion aux idées oubliées de refaire surface. Dans son livre intitulé *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, le rire est considéré comme une libération de tensions et d'inhibitions générées par les contraintes sociales. Freud (2007 [1905], p. 207) soutient que : « [le] bénéfice de plaisir dû à l'humour dérive de l'épargne d'une dépense affective ». L'humour enclenche ainsi un processus de défense, car il permet de se défendre contre la névrose, la folie, l'extase, le repli sur soi-même. Freud (2007 [1905], p. 402) poursuit en avançant que l'humour :

> [...] tient évidemment au triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité du moi qui s'affirme victorieusement. Le moi se refuse à se laisser entamer, à se faire imposer la souffrance par les réalités extérieures, il se refuse à admettre que les traumatismes du monde extérieur puissent le toucher; bien plus, il fait voir qu'ils peuvent même lui devenir occasions de plaisir.

Mindess (1971) et Fry (2010 [1963]) s'inspirent de ces recherches en soulignant que le jeu de l'humour possède un pouvoir thérapeutique puisqu'il libère des contraintes sociales qu'il engendre. Il permet de vivre sa vie indirectement (Mindess, 1971, p. 38). Mindess définit l'humour en ces termes : « a frame of mind, a manner of perceiving and experiencing life... a kind of outlook, a peculiar point of view, and one which has great therapeutic power » (Mindess, 1971, p. 21). Les théories de la libération s'avèrent donc intéressantes pour comprendre ce qui est refoulé socialement. Elles permettraient de démystifier certains tabous sociaux.

1.2 Les nouvelles théories sociopolitiques de l'humour

Au-delà des grandes approches qui se penchent sur l'expérience individuelle de l'humour, nous pourrions également concevoir qu'il existe actuellement deux autres écoles de pensée pour comprendre le pouvoir de l'humour. Nous divisons ces recherches en fonction de leurs conceptions sur les effets politiques des plaisanteries.

1.2.1 L'humour impuissant

La première école de pensée stipule que le rire ne produit très peu, sinon aucun, effets politiques. Pour certains, sa seule portée consiste à générer du cynisme et du désengagement public (Purdy, 1999, p. 27). L'humour évite le politique et la taquinerie ferme carrément la porte aux discussions sérieuses (Eliasoph, 2010, p. 133-134). Selon cette logique, les comédies de situation et les émissions de fin de soirée amèneraient les citoyens à se distancier du politique pour les bercer jusqu'à une bonne nuit de sommeil (Jenkins, 1994)[28]. L'omniprésence des facéties à la télévision engendre une dépolitisation des débats sociaux en plus de restreindre les réflexions critiques. Les sujets autrefois considérés sérieux sont maintenant traités légèrement et axée sur le divertissement.

Pour d'autres, l'humour ne crée aucun ou très peu d'effet politique, car il s'agit d'un mode de communication qui « prêche pour les convertis » (Quirk, 2016). Les raisons

---

[28] Ronald Jenkins (1994) tempère ces propos en soulignant qu'il existe toujours quelques derniers vestiges d'un humour états-unien subversif qui se trouvent à l'extérieur des grandes chaines de télévision. Par exemple, le *Bread and Puppet Theater* au Vermont organise chaque année un festival nommé le *Bread and Puppet Domestic Resurrection Circus*. Sans publicité, commanditaire et frais d'admission, ce festival prend racine dans la tradition du carnaval au Moyen-Âge. Les blagues ont pour cible la politique, la société de consommation, les technologies, la pollution, etc. (Jenkins, 1994, p. 174-179). Il mentionne également le groupe des *Guerilla Girls* composé de féministes qui utilisent la « comédie guérilla » pour capter l'attention sur les discriminations envers les femmes et les groupes ethniques dans le milieu des arts (Jenkins, 1994, p. 196).

qui expliquent cette absence d'impact politique s'avèrent doubles. D'une part, les spectateurs assistent seulement à des spectacles d'humoristes avec qui ils partagent une vision du monde. D'autre part, le public n'arrive pas à prendre plaisir aux idées qu'il trouve trop subversives. Le rire reste tributaire d'un consensus (Douglas, 2002). Si Simon Critchley (2002, p. 11) accepte que la plaisanterie puisse à son meilleur défier le pouvoir, il soutient que cela ne se produit que très rarement :

> Most humour, in particular the comedy of recognition – and most humour is comedy of recognition – simply seeks to reinforce consensus and in no way seeks to criticise the established order or change the situation in which we find ourselves.

Cette impuissance de l'humour à influencer et changer les normes et valeurs trouve écho tout particulièrement dans les écrits de Bergson (1912 [1900]) que nous avons décrits précédemment. Au final, l'humour veille au conformisme.

1.2.2 L'humour tout puissant

La deuxième école de pensée affirme tout le contraire. Les modes rhétoriques comiques constituent des antidotes au cynisme alors que plusieurs artistes utilisent l'humour pour combattre l'indifférence et promouvoir le changement. Les blagues sont décrites par plusieurs chercheurs comme un outil propice à développer l'engagement politique. Dans ces études, il existe une forte propension aux analyses de type béhavioralistes qui tentent de quantifier et prédire l'impact et les effets de la consommation de produits humoristiques sur les comportements politiques (Baumgartner et Morris, 2008; Compton, 2008; Young et Tisinger, 2006; Hmielowski *et al.*, 2011; LaMarre *et al.*, 2009; Moy *et al.*, 2005). Très prisée aux États-Unis, cette approche combine la méthode scientifique, la recherche empirique et

la communication politique[29]. Moins nombreuses, d'autres recherchent mettent de l'avant le pouvoir de l'humour dans le processus progressif d'évolution des perceptions (Day, 2011; Gray, 2005). Pour ces auteurs, il faut évaluer tous les petits changements significatifs dans les débats sociopolitiques au lieu de chercher où l'humour révolutionne le monde. Il s'agit d'étudier la mécanique qui permet de changer les structures de comportements et de valeurs, ce que Carol Elizabeth Burbank (1998) appelle « *reiterative resignifying* ».

Jonathan Gray (2005) reprend aussi l'idée que l'humour prêche pour les convertis. Pour lui, une telle approche exerce toutefois une influence politique :

> Each of us has thousands of opinions, beliefs, convictions, and ideas swimming around in our heads, but they cannot all be at the surface; hence, preaching to the converted involves grabbing hold of such ideas and making them loom larger in our minds by bringing them closer to the surface (Gray, 2005, p. 158-159).

En ce sens, l'humour s'avère un point de ralliement autour d'une problématique particulière. Cette approche conçoit l'humour non seulement comme le reflet des enjeux qui animent une société, mais également comme une stratégie discursive qui s'immisce dans les luttes de pouvoir au même titre que la persuasion, les mensonges, les conseils, la flatterie et la violence (Speier, 1998, p. 1354).

---

[29] Les sondages souvent cités pour appuyer cette approche font état d'émissions d'humour comme le *Daily Show* et *Saturday Night Live* en tant que source d'information sur les campagnes électorales. Par exemple, le *Pew Research Center for the People and The Press* indiquait, durant la campagne présidentielle de 2012, que 15 % des États-Uniens âgés de moins de 30 ans regardaient des émissions d'humour comme source d'information politique. En termes de popularité pour la même tranche d'âge, ces émissions devancent les bulletins de nouvelles nationaux (12 %) et les journaux (6 %), mais se situent en deçà des chaînes de nouvelles câblées (28 %) (Pew Research Center, 2012). Un autre sondage en 2004 soulignait que 50 % des jeunes qui regardent les émissions d'humour mentionnaient apprendre *régulièrement* (23 %) ou *à l'occasion* (29 %) de nouvelles informations sur la campagne présidentielle (Pew Research Center, 2004).

1.2.3 Le paradoxe de l'humour

Malgré ce vaste champ de recherche, la majeure partie des chercheurs que nous venons de présenter omettent de prendre en considération les fonctions dualistes du rire et leur thèse aborde qu'un seul côté de la médaille. Pourtant, les controverses sur l'humour témoignent des interprétations fort différentes dont une blague peut faire l'objet au sein d'un auditoire donné. Une approche plus sensible au contexte sociopolitique et de réception s'avère essentielle, et ce, particulièrement lorsque l'on étudie les rapports entre l'humour et le pouvoir.

Ce « paradoxe de l'humour » a tout de même été relevé par quelques chercheurs (Berger, 1995; Billig, 2005; Chapman et Foot, 1976)[30]. Pour Anthony Chapman et Hugh Foot (1976, p. 4): « [t]he paradox associated with humor is almost certainly a function of its being incorrectly viewed as a unitary process. Humor plays a myriad of roles and serves a number of quite different functions ». En ce sens, les recherches de Don Nilsen (1990) ou encore celles de Owen Lynch (2002) s'avèrent intéressantes puisqu'elles mettent de l'avant cette nature dualiste de l'humour. Ce dernier résume bien cette idée en affirmant que lorsque l'humour crée quelque chose en société, il entraîne aussi son contraire. Devant ce paradoxe, Lynch (2002) propose de concevoir le rire sur deux continuums. Le premier contient à ses pôles opposés les fonctions d'identification et de différenciation. L'humour fait naître ce que Amy Carrell (1997) appelle les « communautés d'humour » (*humor communities*)[31]. Paradoxalement, ce

---

[30] Billig identifie quant à lui trois différents paradoxes de l'humour. Premièrement, l'humour est universel et particulier puisque tout le monde rit, mais pas de mêmes choses. En effet, l'humour est démocratique et change en fonction des cultures et du temps. Deuxièmement, l'humour est social et antisocial, c'est-à-dire que l'on peut rire des autres ou avec eux. Le rire peut autant unir que diviser. Finalement, l'humour est mystérieux et difficile à analyser tout en étant compréhensible et analysable (Billig, 2005, p. 176).

[31] Carrell distingue le concept de « communauté d'humour » et l'auditoire. La première est constituée d'un groupe abstrait de personnes unies par leur passion commune sur un sujet ou objet humoristique

processus de solidarité exclut certains groupes qui rejettent la blague, parce qu'ils en constituent la cible ou tout simplement parce qu'ils ne partagent pas son aspect comique. Michael Wolf (2002, p. 334) dénote qu'il y a toujours une dynamique d'inclusion/exclusion : « Where there is a joke, there is a "we" who laugh at it and a "them" at whom we laugh ». Les recherches sur l'humour ethnique et de genre citent souvent cette antinomie (Mintz, 1999). Le deuxième continuum proposé par Lynch (2002) oppose les fonctions de contrôle et de résistance. Quand les comportements marginaux sont la cible des boutades, l'humour exerce un rôle conservateur et renforce les valeurs et normes dominantes. De l'autre côté, il remplit une fonction subversive lorsque le rire défie les hiérarchies et révèle les vices. Il peut donc favoriser simultanément une expression de contrôle et de résistance des pratiques politiques et sociales. Elles peuvent générer des effets contradictoires en fonction de l'interprétation du message. En somme, la conception dualiste permet de concevoir l'humour comme un concept polysémique. Les blagues ne peuvent être perçues comme possédant un sens fixe. La multitude d'explications politiques possibles rend complexe le sujet humoristique (Weaver, 2010, p. 44). Pour pallier cette difficulté, quelques auteurs favorisent l'analyse de réception et accordent donc une place prépondérante à l'auditoire (Carrell, 1997; Fine, 1984; Hay, 2001; Norrick, 1993).

1.3 L'étude des controverses sur l'humour

Cette nature dualiste ou paradoxale de l'humour s'avère particulièrement visible dans les controverses sur l'humour. Alors que certains s'indignent des propos ou idées politiques sous-jacentes à une blague, d'autres admirent le génie et l'audace. Ce type

---

(Carrell, 1997, p. 23). L'auditoire est un groupe beaucoup plus stable qui est constitué des personnes qui consomment un produit humoristique spécifique à un moment donné (épisode, une pièce de théâtre, un spectacle d'humour, etc.).

d'humour qui génère des controverses est nommé – autant dans le langage scientifique que populaire – de plusieurs manières :

> From a terminological standpoint, this kind of comedy has been in turn referred to – among others – as "tasteless", "outrageous", "gallows", "abusive", "gross", "sick", "cruel", "edgy", "transgressive", "aggressive", "dark", "disturbing", "rude", "offensive", "politically incorrect", "quirky", "offbeat" and "explicit", to emcompass a whole range of intensity (Bucaria et Barra, 2016, p. 2).

L'éventail des terminologies démontre toutes les subtilités et l'intensité de ce type d'humour[32]. Or, malgré le fait qu'il peut déranger, provoquer et créer de la discorde, il reste que les controverses demeurent encore sous-étudiées. Pour terminer ce chapitre, nous examinons comment le rejet et la controverse sur l'humour ont été analysés dans la documentation scientifique.

1.3.1 Du rejet des blagues

Alors que la plupart des auteurs mettent l'accent sur la dimension bienheureuse de l'humour – comme son aspect plaisant, libérateur et porteur de changements – de nouvelles recherches émergent sur les « critiques de l'humour » (*critiques of humor*) (Billig, 2005; Lewis, 2006; Kuipers, 2011; Pickering et Lockyer, 2008). Ces recherches ne nient pas le côté positif de l'humour, mais dirigent leur attention vers ses facettes plus sombres. Pour eux, une théorie demeure incomplète si elle ne traite pas du potentiel d'échec de l'humour. Selon Jerry Palmer (1994, p. 147) : « [...] any theory of humor, jokes and comedy which does not have the principal of potential failure built into it, as one of its fundamental axioms, is a defective theory ».

[32] Nous préconisons l'expression « humour controversé » pour permettre une certaine neutralité dans la recherche. Contrairement aux expressions telles que « humour cruel » ou « humour grossier », l'humour controversé met l'accent sur les effets généré par une blague sur le public et non sur l'élaboration d'un jugement éthique.

L'humour peut échouer de trois façons : [1] le manque de compréhension de la part de son public; [2] une performance inadéquate; ou encore [3] une attaque envers une cible jugée inacceptable (Palmer, 1994, p. 147-174).

Ce qui nous intéresse comme politologue concerne particulièrement ce dernier type d'échec, c'est-à-dire ce point de rupture entre l'acceptation et le rejet du message véhiculé par une blague. Pour Hugh LaFollette et Niall Shanks (1993, p. 336-337), le rejet dépend du processus de hiérarchisation des valeurs :

> What we find humorous depends on what other beliefs we have and hence on what alternate belief patterns we can contemplate and between which we can flicker and these are not easily disentangled from the society and culture in which we ourselves are embedded, nor from the minority groups to which we may belong.

En fonction des situations, certaines valeurs seront mises de l'avant alors que d'autres seront reléguées à la périphérie. Notons que certaines positions morales peuvent également bloquer le consentement à une blague. En effet, comme le proposent LaFollette et Shanks (1993, p. 335):

> [...] some people may be so committed to a group of beliefs that they may be unable to achieve the requisite psychic distance, and thus, cannot flicker. For example, a person may be so blindly committed to a particular religious or political perspective that she can never get "far enough away" to see any humor related to it.

Le rejet d'une plaisanterie peut prendre plusieurs formes. Tout d'abord, le « non-rire » (*unlaughter*) provoque probablement le refus le plus instinctif, mais aussi le plus radical (Lewis, 2006; Smith et Salzman, 1995; Billig 2005; Smith 1995; 2009). Selon Billig, le non-rire se définit comme : « [...] a display of not laughing when laughter might otherwise be expected, hoped for or demanded. [...] It is itself a rhetorical presence, speaking volumes of criticism » (Billig, 2005, p. 192-93). Il

démontre un désaccord profond qui sous-entend que le rire est inapproprié, voire immoral, dans une occasion précise. Moira Smith (2009, p. 148) postule que le non-rire détient le pouvoir de délimiter les frontières sociales. Quand une blague est partagée, elle forge la solidarité. À l'opposé, lorsqu'elle ne fait pas consensus, elle favorise la division entre les groupes concernés – l'émetteur, la cible et l'auditoire (Smith, 2009, p. 150). Les plaintes ou prises de position publiques permettent aussi de rejeter une plaisanterie puisqu'elles participent à établir les limites entre le discours sérieux et humoristique. Sous toutes leurs formes (lettre d'opinion dans les journaux, plaintes à l'éditeur ou à un organisme fédéral régissant les communications comme la *Federal Communication Commission* aux États-Unis, etc.), elles peuvent servir à reconstruire les frontières du discours humoristique légitime (Lockyer et Pickering, 2001, p. 641).

1.3.2 L'analyse des controverses sur l'humour

Les « humorologues » ont récemment développé un intérêt pour l'étude des controverses (Bucaria et Barra, 2016; Goltz, 2017; Kuipers, 2011; Lewis, 2006; Lockyer et Pickering, 2001; Silverman, 2007; Smith 1995). Parmi celles-ci, la sociologue, Sharon Lockyer, et le professeur en communication et média, Michael Pickering, analysent les plaintes épistolaires dirigées vers les discours comiques en prenant comme étude le magazine satirique anglais *Private Eye*. Ils s'intéressent à la défense rhétorique pour réclamer une forme de réparation (Lockyer et Pickering, 2001). La sociologue Giselinde Kuipers (2011, p. 64) observe pour sa part à la manière dont les scandales humoristiques – des controverses publiques portant sur l'humour transgressif – grossissent et dramatisent les divisions sociales, politiques et morales. Ces controverses émergent principalement d'un traitement comique des sujets « sacrés » comme la religion ou la royauté, des thèmes immoraux comme le sexe et la nudité, ou d'un humour qui cible les groupes exclus (Kuipers, 2011, p. 68-69). Selon Kuipers :

> Humour and satire are governed by "humour regimes" : unwritten rules stipulating who can joke about what. Humour regimes can be seen as specific discursive regimes (Foucault, 1980) governing a non-serious and irreverent communicative mode that does not always obey the rules of "serious" discourse (Kuipers, 2011, p. 69).

Aux États-Unis, Moira Smith (1995) réalise une étude de cas sur l'humour vexatoire sur une dispute locale. Un aide-entraîneur de l'équipe de basketball de la *Indiana University* est pris en photo en faisant semblant de fouetter un joueur noir états-unien. Ce qui devait être une plaisanterie a débordé dans la sphère publique. Smith décrit toute la négociation de cette blague dans les médias (*Bloomington Helrald Times* et le *Indiana Daily Student*), les lettres de plaintes et les appels aux éditeurs des journaux. David Silverman (2007) de son côté compare les controverses à la télévision de 1967 à 2002. Il est surprenant de constater que l'auteur omet toutefois de considérer les théories en Études sur l'humour, même si ses quatre cas sont liés au rire – *TV Nation*, *The Smothers Brothers Comedy Hour*, *The Richard Pryor Show* et *Politically Incorrect with Bill Maher*. Paul Lewis (2006) étudie le contexte états-unien depuis 1980 et postule que les réponses à l'humour démontrent une grande division au sein de la société. Il avance que les « *Butt Wars* » – l'humour intentionnel et ses oppositions – sont devenues habituelles. À l'ère où les blagues vexatoires entrent rapidement dans la sphère publique, les humoristes (amateurs ou professionnels) ainsi que les producteurs forgent l'opinion publique. Finalement, Dustin Goltz (2017) se penche sur la performativité des humoristes de stand-up pour comprendre les liens entre l'humour, l'identité et l'offense.

1.4 Conclusion : vers un cadre théorique des controverses sur l'humour

Ces recherches de plus en plus nombreuses sur l'humour, le rejet et la controverse dégagent des pistes intéressantes pour comprendre la société états-unienne. Comme l'écrit Lewis (2006, p. 7) :

> What's new in recent humor is discernable at the margins where one is more likely to be surprised, shocked, or offended : in our response to national disasters and embarrassments; in stories about humor controversies and laughter clubs; in the deliberate use of humor in political conflicts; in on-line jokes and parodies [...].

Néanmoins, personne n'a encore élaboré une théorie qui permettrait de comprendre le processus complet derrière les controverses dans le domaine de l'humour. La plupart des recherches ne détaillent qu'un seul aspect des polémiques soit par l'étude de l'offense (avec une méthodologie axée sur l'analyse de textes) ou par l'absence de consensus au sein de l'auditoire (avec une méthodologie axée sur l'analyse de réception). Notre thèse souhaite donc s'inscrire dans ces nouveaux efforts pour théoriser les controverses sur l'humour en proposant une méthodologie holiste. Nous étudierons comment elles émergent directement aux limites entre les jeux de langage de l'humour et du politique. Notre objectif vise donc à disséquer les controverses sur l'humour du point de vue de la science politique en apportant une contribution théorique et empirique à l'écosystème du risible.

CHAPITRE II

DÉFINIR POUR COMMENCER : LE CROISEMENT DE L'HUMOUR ET DU POLITIQUE

Le dessin satirique doit remplir trois conditions :
faire rire;
si possible, donner à penser;
s'il est parfaitement réussi,
procurer un sentiment de honte à rire de cela.
Tignous, cité dans De La Porte, 2015

Comme le démontre la revue de la littérature présentée au premier chapitre, peu de recherches se sont penchées sur les liens qui unissent l'humour et le politique. Celles qui ont abordé leurs relations l'ont généralement fait d'une des deux façons suivantes. Pour certains, l'humour et le politique appartiennent à des terrains tellement éloignés l'un de l'autre qu'ils ne croisent pas; le politique anéantit toute forme d'humour par le sérieux qu'il comporte alors que l'humour ruine le politique par sa frivolité et le cynisme qu'il alimente. À l'opposé, d'autres affirment qu'ils sont inséparables, que l'humour est nécessairement politique puisqu'il détient un pouvoir de résistance.

Contrairement à ces thèses, nous démontrerons dans ce chapitre que l'humour et le politique sont des jeux de langage indépendants, mais qu'ils se croisent de plusieurs manières. En ce sens, notre objectif est d'expliquer que les controverses sur l'humour sont une des formes les plus visibles, voire même spectaculaires de leurs interactions,

et ce, même si des rapports courants – souvent difficilement perceptibles – témoignent tout autant de leurs interconnexions. Pour ce faire, nous procéderons en deux étapes. Nous débuterons en définissant l'humour et le politique en recourant au concept de « jeux de langage » au sens où Ludwig Wittgenstein l'entend dans ses *Investigations philosophiques* (1986 [1961])[33]. Cette approche nous permettra d'établir les règles à observer afin de savoir si les jeux de langage de l'humour et du politique sont employés dans des cas précis. Nous poursuivrons la réflexion en présentant les deux catégories d'interactions qui s'établissent entre ces jeux de langage : l'humour politique et la politique humoristique. À la manière du caricaturiste Charlie Bernard Verlhac, dit Tignous[34], cité en exergue à ce chapitre, nous tenterons ainsi de cerner les conditions nécessaires qui permettent de faire exister, ensemble ou séparément, l'humour et le politique.

2.1 Définir les jeux de langage de l'humour et du politique

Si Wittgenstein n'a jamais étudié directement l'humour et le politique, nous envisageons son approche des jeux de langage comme une *méthode*. Cette dernière permet notamment de mettre l'accent sur les usages et les pratiques du langage

---

[33] En étudiant les pratiques courantes du langage et le sens commun, Wittgenstein fait partie des pionniers du courant de la philosophie du langage ordinaire. Ce courant inclut également John Langshaw Austin (1970 [1962]) un auteur largement cité par chez les politologues – et plus spécifiquement par les constructivistes.

[34] Bernard Verlhac, dit Tignous, est l'un des caricaturistes morts assassinés lors de l'attentat contre Charlie Hebdo en janvier 2015.

ordinaire afin de baliser des concepts comme l'humour et le politique. Sans rentrer dans les détails, commençons par cerner ce qu'entend Wittgenstein par « jeux de langage ». Il les définit comme suit : « [j]'appellerai aussi "jeu de langage" l'ensemble formé par le langage et les activités avec lesquelles il est entrelacé » (Wittgenstein, 1986 [1961], §7). Dans ce passage, le philosophe souligne que l'usage des mots peut être envisagé sous forme de *jeux*[35]. Il illustre son propos avec plusieurs exemples :

> Représente-toi la diversité des jeux de langage à partir des exemples suivants, et d'autres encore :
> Donner des ordres, et agir d'après des ordres –
> Décrire un objet en fonction de ce qu'on en voit, ou à partir des mesures que l'on prend –
> Produire un objet d'après une description (un dessin) –
> Rapporter un événement –
> Faire des conjectures au sujet d'un événement –
> Établir une hypothèse et l'examiner –
> Représenter par des tableaux et des diagrammes les résultats d'une expérience –
> Inventer une histoire; et la lire –
> Faire du théâtre –
> Chanter des comptines –
> Résoudre des énigmes –
> *Faire une plaisanterie; la raconter* –
> Résoudre un problème d'arithmétique appliquée –
> Traduire d'une langue dans une autre –
> Solliciter, remercier, jurer, saluer, prier (Wittgenstein, 1986 [1961], §23, emphase de l'auteur).

Ces exemples servent à démontrer que le langage est organisé en fonction des usages partagés et que chaque *jeu* possède ses propres règles qui s'apprennent en les

---

[35] Il ne faut toutefois pas confondre « jeu de mots » et « jeu de langage ». Le premier fait explicitement référence au ludisme. Le second implique que le sujet suive certaines contraintes et exigences qui prennent la forme de règles.

pratiquant de façon consciente ou non. Ainsi, « faire une plaisanterie; la raconter » nécessite une forme d'apprentissage social qui permet à l'émetteur de maximiser son efficacité comique et aux récepteurs de déceler ce qui est matière à rire[36].

En étant liés aux usages en société des mots, de la grammaire et des phrases, les jeux de langage peuvent générer de multiples interprétations différentes. Pour illustrer ce propos, prenons la blague suivante[37] :

> Q : What do you call a Negro with a Ph.D.?
> A : Nigger.

Sous forme de question/réponse, cette blague entretient l'ambiguïté : elle peut être autant considérée raciste que subversive. Pour saisir son sens, Wittgenstein proposerait de réfléchir aux règles des jeux de langage de l'humour d'une manière assez flexible pour les mettre en relation avec les pratiques sociales et de circonstances spécifiques d'énonciation[38]. Il faut d'abord savoir que la blague est

---

[36] Wittgenstein souligne que cette méthode permet de faire abstraction – du moins l'instant de la réflexion – de l'histoire naturelle et biologique du langage qu'il nomme la « forme de vie » (Wittgenstein, 1986 [1961], §19).

[37] Nous ne rentrerons pas ici dans les détails de ce que représente le *n-word* en humour, car il s'agit du sujet de notre première étude de cas. Par ailleurs, la blague que nous citons ici est souvent racontée dans la littérature sur l'humour des Noirs états-uniens. Oring (cité dans Lewis, 1997, p. 461-62) en propose aussi une analyse.

[38] Cette méthode se situe entre une perspective platoniste et interprétative. Pour les tenants de la conception platoniste, la règle s'impose comme « la partie visible des rails invisibles allant vers l'infini » (Wittgenstein, 1986 [1961], §218). Elle contient son propre mode d'action avant même d'avoir été employée – son futur est toujours tracé d'avance. Pour ceux qui priorisent la perspective interprétative, la règle et le contexte socioculturel sont inséparables – ses applications requièrent immanquablement une interprétation en fonction de la pratique (Laugier, 2009, p. 133). Si les principes de la « règle/rails » et de la « règle/interprétation » s'affrontent, notons toutefois que ces deux visions se ressemblent en ce qu'elles visent à imposer une conception très ferme du fonctionnement des règles (Laugier, 2009, p. 140). Wittgenstein met en relief ce paradoxe et remet en question la ridigité du « tout nous guide » et du « tout est affaire d'interprétation ».

racontée dans les années 1960 par Malcolm X, un militant noir états-unien des droits de la personne. Cela dit, il faut éviter de simplement regarder les intentions potentielles de l'auteur. Wittgenstein souligne : « [...] suivre la règle est une pratique. *Croire* que l'on suit la règle n'est pas la suivre » (Wittgenstein, 1986 [1961], §202). En d'autres termes, il faut étudier la réception de cette blague dans différentes communautés – dont principalement les communautés noires états-uniennes – pour comprendre sa signification. De par ses usages collectifs, le langage ne peut être privé (Wittgenstein, 1986 [1961], §246). À cela, il faut ajouter une dimension spatiotemporelle, car la relation entre les règles et les usages change constamment – les jeux de langage peuvent naître, s'altérer et mourir en fonction des groupes sociaux et au fil du temps. Pour Wittgenstein, les règles ne peuvent être figées, puisqu'elles sont fondamentalement liées aux activités humaines[39]. Ainsi, dans l'exemple cité plus haut, il faut prendre conscience que l'utilisation du *n-word* aux États-Unis revêt des connotations fort différentes d'une époque et d'un groupe à l'autre. Utilisé à la base comme épithète dérogatoire et oppressive, ce terme a également été réapproprié par la communauté noire états-unienne à partir de la fin des années 1960. Des humoristes comme Richard Pryor, mais aussi Dave Chapelle et Chris Rock, l'ont ainsi tour à tour employé dans un esprit contestataire. En ce sens, Wittgenstein rappelle la nécessité de demeurer critique par rapport à ceux qui croient que « parler des choses » ne révèle qu'un seul sens. Cet énoncé humoristique/politique reste donc ambigu principalement parce qu'il emploie un terme hautement connoté, qui deviendra polysémique avec le temps et qui oblige à revenir à son usage pour permettre de comprendre sa

---

[39] Il poursuit cette réflexion dans la deuxième partie des *Recherches philosophiques* (Wittgenstein, 1986 [1961], section 2, XI) en parlant du « voir-comme », c'est-à-dire en rappelant que le réel s'avère complexe et que la saillance est quelque chose qui peut changer dépendamment de l'angle de vue. Il analyse le contraste qui surgit à partir d'un concept qui peut se donner différemment selon les expériences.

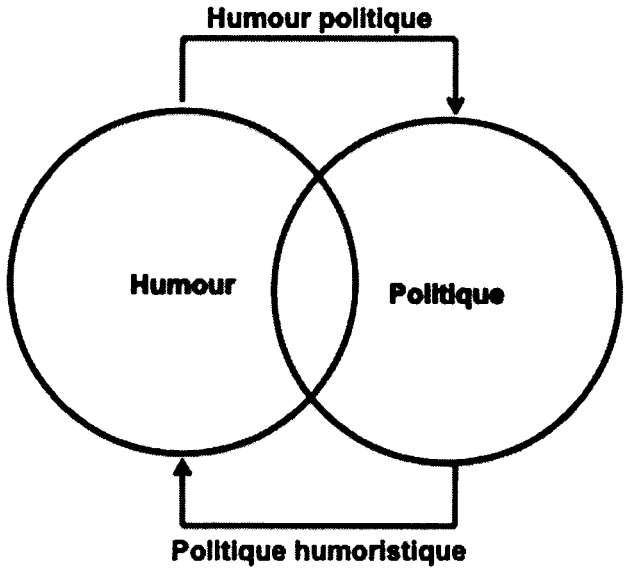
signification culturelle. Il faut jauger entre les structures textuelle et contextuelle du comique et du politique pour donner du sens à ce mot.

Certains pourraient nous reprocher de créer des catégories trop larges en parlant des jeux de langage de l'humour et du politique. Les chercheurs du domaine de l'humour pourraient par exemple nous questionner sur la pertinence d'utiliser le mot humour plutôt que de préciser ses formes en évoquant l'ironie, la satire ou encore la parodie. Les politologues pourraient quant à eux estimer que nous manquons de nuance en parlant du politique comme un tout plutôt qu'en établissant les subtilités reliées aux relations de pouvoir. Pour Wittgenstein, des catégories génériques s'avèrent nécessaires dans des contextes de réflexion intellectuelle précis. Pour expliquer son point de vue, il développe la notion d'« air de famille » qui permet de regrouper certains mots et concepts, non pas en fonction d'une essence commune, mais selon certaines pratiques qui permettent de les considérer de façon similaire dans un cadre d'analyse. Il affirme :

> Je ne saurais mieux caractériser ces ressemblances que par l'expression d'« air de famille »; car c'est de cette façon-là que les différentes ressemblances existant entre les membres d'une même famille (taille, traits du visage, couleur des yeux, démarche, tempérament, etc.) se chevauchent et s'entrecroisent. Je dirais donc que les jeux forment une famille (Wittgenstein, 1986 [1961], §67).

Suivant la méthode de Wittgenstein, il nous est donc possible, en créant des « airs de famille », de restreindre notre réflexion à deux jeux de langage. Cette approche nous aidera à mettre l'accent sur ce qui les oppose et les rapproche. Aux fins de cette thèse, nous les considérons comme des termes ombrelles qui se croisent de la manière suivante :

Figure 2.1 Le chevauchement des jeux de langage de l'humour et du politique



Ce diagramme de Venn démontre que ces jeux de langage peuvent autant être indépendants que se chevaucher. Il illustre par ailleurs que l'humour et le politique peuvent s'influencer mutuellement en investissant le jeu de langage de l'autre. Quand ils s'additionnent, ils deviennent de l'humour politique ou de la politique humoristique. Avec cette conception wittgensteinienne en tête, nous pouvons maintenant définir les jeux de langage de l'humour et du politique.

2.1.1 Le jeu de langage de l'humour

L'humour est essentiellement une affaire de langage (Charaudeau, 2015, p. 7). Cela dit, ce ne sont pas tous les chercheurs du domaine de l'humour qui le considèrent

comme un jeu de langage à part entière[40]. Defays (1999) rappelle que les définitions qui lui sont appliquées se classent généralement en deux grandes catégories. La première approche conçoit que le comique au sens large n'existe pas en tant que tel. Il faut étudier séparément la satire, la parodie, la comédie, le grotesque, la moquerie, l'ironie, la dérision, la raillerie, etc. Pourtant, même si nous séparons toutes les sous-catégories du comique, il reste que nous avons l'intuition qu'elles sont connectées et qu'elles participent à la même pratique d'expressions (Defays, 1999, p. 15), voire qu'elles affichent un « air de famille ». La deuxième approche envisage une perspective selon laquelle il est possible de concevoir l'humour au singulier, c'est-à-dire d'inclure sous une seule définition ses nombreuses formes puisqu'elles suggèrent une connivence. Plusieurs auteurs se sont toutefois perdus dans cet exercice de définition. Comment unir les différentes formes d'humour en un seul et même jeu? Avant de ranger l'humour dans le domaine de l'insaisissable comme il est courant de le faire, nous tenterons de dégager quelques-unes de ses règles qui, d'une certaine façon, l'opposent au politique. Si nous acceptons que l'humour soit un jeu de langage, il faut tout d'abord démontrer qu'il s'agit d'un système indépendant, complet et reconnu socialement. Nous retenons trois règles fondamentales : [a] l'humour recherche le rire; [b] il émane d'une ambiguïté entre la congruité et l'incongruité; et [c] il constitue une entorse à la norme qui entraîne de multiples effets paradoxaux.

---

[40] Comme nous l'avons mentionné précédemment, Wittgenstein considère l'humour comme un jeu de langage à part entière (Wittgenstein, 1986 [1961], §23). Cela dit, il demeure imprécis dans sa définition. Il emploie également le terme *Witz*, au sens de mot d'esprit ou de plaisanterie, pour dresser le parallèle avec la philosophie, mais aussi au sens de l'intérêt, de l'importance et de la raison d'être de quelque chose. Pour comprendre toutes les subtilités du terme *Witz*, voir Rigal (2008). Les jeux de langage de Wittgenstein ont déjà fait l'objet d'analyses visant à comprendre l'humour dans une perspective théorique (Olivier, 2016b; Roy, 2016).

a) L'humour recherche généralement le rire

La première règle du jeu de langage de l'humour est certainement son effet *généralement* recherché : le rire. Si l'humour et le rire sont reliés, il va sans dire que ce dernier peut revêtir diverses formes : il peut être jaune ou noir, amer ou gras, en coin ou préenregistré. Il en existe même un qui rend fou et un autre qui suppose un plus faible degré d'intensité : le (sous)rire. Il peut être pouffé, pissé et l'on pourrait en mourir.

Le rire agit avant tout comme un réflexe, une réaction automatique et involontaire à ce qui est considéré comme drôle. Il en résulte une manifestation extérieure flagrante : les muscles faciaux se contractent et le corps est agité par des spasmes respiratoires. Le rire déclenche une réaction physique (effet) à une activité mentale particulière, l'humour (cause). Koestler avance que : « [l]'humour est le seul domaine de l'activité créatrice dans lequel un stimulus d'un niveau de complexité très élevé produit une réaction massive et bien définie au niveau des réflexes physiologiques » (Koestler, 1970 [1964], p. 17). Il ferait donc partie des rares jeux de langage qui génèrent un réflexe.

Même si le rire suscite une réaction physique, plusieurs auteurs comme Rabelais (1996 [1574]) ou Bergson (1912 [1900]) rappellent qu'il est le propre de l'humain et que son milieu naturel est la société. Bergson affirme que le rire a besoin d'un écho. Ce dernier possède un caractère collectif double : il nécessite une complicité avec d'autres rieurs et il influe sur les mœurs. Cependant, la possession d'un corps humain ne garantit en rien le rire. Rabelais invente même le néologisme « agélastes » pour désigner ceux qui ne savent pas se bidonner[41]. Par exemple, Isaac Newton était

[41] Du grec, « a » comme préfixe privatif et « gelos » pour le rire. Il existe tout un champ de recherche sur la gélotophobie, c'est-à-dire la phobie qui consiste à avoir peur que quelqu'un se moque de soi. Ces

reconnu pour son manque de sens de l'humour. Un de ses proches racontait qu'il ne le vit rire qu'une seule fois, quand quelqu'un lui demanda son point de vue sur l'utilité du vieux manuscrit des *Éléments* d'Euclide.

Ce lien biologique et social que l'humour entretient avec le rire est formulé dès les premières définitions encyclopédiques. Incapable de définir le terme « humour », la première édition de l'Encyclopédie Britannica en 1771 suggère de consulter les mots « *fluid* » et « *wit* ». La première entrée réfère à la physiologie en associant l'humour aux « humeurs » – c'est-à-dire tous les fluides corporels (sang, bile, etc.) qui, à l'époque, étaient considérés comme influant sur le comportement humain. La deuxième renvoie au phénomène de « l'esprit » et donc au produit d'une réflexion mentale critique – l'expression *avoir de l'esprit* en est un dérivé.

Cependant, le lien de causalité entre humour et rire ne se révèle pas aussi juste qu'il le semble a priori. Les études qui se concentrent uniquement sur les esclaffements peuvent mener à des conclusions trompeuses. En effet, il en existe qui ne relèvent pas du tout de l'humour. Les chatouilles, la gêne, la folie, l'esprit de revanche et la nervosité peuvent générer le même phénomène. Le rire nerveux par exemple éclate dans des situations embarrassantes et dont la seule issue semble être les ricanements. Il sous-tend un désir intense de voir disparaître la réalité. Le protoxyde d'azote, que l'on appelle communément le gaz hilarant, provoque aussi de l'euphorie et des sensations de rires incontrôlés. Cependant, Koestler (1970 [1964], p. 16) dénote une différence entre les rires forcés et les rires spontanés :

---

personnes sont incapables de concevoir le rire comme un plaisir avec une dimension positive. Voir par exemple Ruch et Proyer (2008) ou Titze (2009).

> L'état d'âme superpose aussi mon masque au rire, qui peut être gai, ou amer, ou lascif. Enfin, un sourire ou un rire forcé peuvent servir de langage convenu pour signifier plaisir, gêne, amitié, dérision… Toutefois, il ne s'agira ici que du rire spontané, réaction spécifique au comique, à propos duquel on peut conclure avec le docteur Johnson que « les hommes ont été sages de bien des manières, mais qu'ils ont toujours ri de la même façon.

À l'inverse, il existe aussi des formes d'humour qui ne génèrent pas automatiquement une manifestation explicite de rires. Leur absence ne signifie pas nécessairement un désaccord face à l'humour. Que penser du pince-sans-rire qui cache sa gaieté pour tirer le meilleur parti de sa bouffonnerie? Il existe en effet différentes stratégies pour exprimer son accord envers l'humour, dont renchérir avec une autre blague ou encore sympathiser avec quelqu'un qui manie l'autodérision. Similairement, Samuel Beckett (1968, p. 48-49) affirme que l'appui à un énoncé humoristique peut se présenter comme un rire silencieux :

> L'amer, le jaune et – ha! – sans joie. Le rire amer rit de ce qui n'est pas bon, c'est le rire éthique. Le rire jaune rit de ce qui n'est pas vrai, c'est le rire judiciaire. Pas bon! Pas vrai! Enfin! Mais le rire sans joie est le rire noétique, par le groin – ha! – comme ça, c'est le rire des rires, le *risus purus*, le rire qui rit du rire hommage ébahi à la plaisanterie suprême, bref le rire qui rit – silence s'il vous plaît – de ce qui est malheureux.

Même si le rire et l'humour ne forment pas un duo inséparable, force est de constater qu'ils entretiennent une relation très étroite. Cette relation apparaît encore plus fusionnelle lorsque l'on observe une situation où le rire est attendu, mais qu'il ne se produit pas. Pour plusieurs auteurs, le non-rire provoque probablement le rejet le plus instinctif, mais aussi le plus radical (Lewis, 2006; Smith et Salzman, 1995; Billig 2005; Smith 1995; 2009). Selon Billig (2005, p. 192-93), le non-rire se définit comme suit : « a display of not laughing when laughter might otherwise be expected, hoped for or demanded. […] It is itself a rhetorical presence, speaking volumes of criticism ». Dans ce cas précis, le silence démontre un désaccord profond qui sous-

entend que le rire semble inapproprié, voire immoral. Moira Smith (2009, p. 148-150) postule d'ailleurs que le non-rire détient le pouvoir de délimiter les frontières sociales. Quand le rire est partagé, il forge la solidarité. À l'opposé, lorsqu'une blague échoue, elle peut favoriser l'exclusion de certains groupes concernés. Le non-rire s'avère donc une façon de rejeter une plaisanterie. En considérant que les règles du jeu de langage de l'humour ne restent pas fixes, étudier la limite entre ce qui fait rire et ce qui ne fait pas rire – d'une époque ou d'une communauté à l'autre – permet de comprendre les normes et valeurs partagées en société.

En somme, la convention du jeu de langage de l'humour n'oblige pas le rire, mais certainement quelque chose qui s'en rapproche très fréquemment. Loin d'être un phénomène superficiel qui s'explique par l'intensité des esclaffements, il est un des rares jeux de langage qui dévoilent un résultat aussi perceptible. Pour avoir assisté à des répétitions de sketch par des étudiants de l'ÉNH, nous avons remarqué que les rires y sont enseignés comme gages de succès. Le rire est le « contrat » entre l'humoriste et son public : le premier cherche à générer des éclats involontaires chez le deuxième. Plusieurs philosophes contemporains partagent cet avis. Comme l'établit la section « *Humor* » de l'Encyclopédie de philosophie de *Routledge* :

> It is clear that humorousness must be elucidated in terms of the characteristic response to humor, namely humorous amusement, or mirth. It is plausible to define humor in this way: for something to be humorous is for it to be disposed to elicit mirth in appropriate people through their awareness or cognition of it, and not for ulterior reasons (Levinson, 1998, non paginée).

Même s'il existe des considérations importantes à ne pas envisager rire et humour comme allant nécessairement de pair, force est de constater qu'ils viennent souvent ensemble. Notre première règle du jeu de langage de l'humour est donc la suivante : le rire reste l'effet *généralement* recherché – la réponse normale et désirable à un événement humoristique.

b) L'ambiguïté : entre la résolution de l'incongruité et la congruité

La deuxième règle du jeu de langage de l'humour consiste à générer de l'ambiguïté entre l'incongruité et la congruité d'un propos humoristique. Tel que décrit dans la revue de la documentation, les auteurs de la théorie de l'incongruité postulent que l'humour provient d'un effet de surprise – produit par la perception que quelque chose ne se conforme pas aux normes ou attentes par rapport à une situation – et du plaisir tiré du jeu mental qui s'en suit pour tenter de résoudre, à différents degrés possible, l'incongruité. Il émerge donc d'un choc entre ce qui est attendu et finalement reçu (Koestler, 1970 [1964]). L'effet de surprise peut se produire de différentes façons. En effet, il est souvent possible de prédire un gag avant sa chute. Les mots employés, l'intonation ou encore le contexte permettent de déceler la présence du jeu de langage de l'humour. C'est exactement ce qui se produit dans la plupart des blagues standardisées. Qu'elles commencent par « toc toc toc » ou « quelle est la différence entre… », la chute n'est pas toujours totalement inattendue. Le format de ces blagues révèle une intention humoristique très tôt dans la séquence du langage. La même chose se produit quand on assiste à un spectacle d'humour. L'auditoire est prédisposé à rire, sachant pertinemment que la personne qui se présentera sur scène aura comme but d'essayer de les faire s'esclaffer. L'effet de surprise est attendu, mais c'est la manière spécifique par laquelle le renversement sera opéré qui est inattendue. Ainsi, la part d'incongruité n'est pas seulement dans la surprise, mais également dans le travail intellectuel ludique qu'il faut effectuer pour concilier, toujours imparfaitement, les propositions incongrues. Le jeu de langage de l'humour peut donc être totalement inattendu, mais il est aussi souvent « l'attendu inattendu ».

De plus, il faut préciser que l'humour comporte aussi sa part de congruité. L'humour est circonscrit par certaines règles qui doivent être respectées pour produire un effet d'hilarité[42]. À l'ÉNH, les étudiants apprennent la mécanique des blagues avec des cours de création humoristique. Ces cours visent à les familiariser avec la construction d'une blague en trois étapes : [1] la configuration (*set-up*) énonce tous les éléments nécessaires à la compréhension du gag (Qui? Quoi? Où?); [2] la prémisse sert de rampe de lancement; et [3] le punch permet de susciter le rire. Ces trois éléments peuvent évidemment être structurés de façons fort différentes. En effet, il existe douze procédés humoristiques enseignés comme des outils pour générer l'hilarité : la comparaison, la transposition/« bisociation », la personnification, la règle de trois, l'arroseur arrosé, le renversement, le rieur aveugle, la réification de l'abstrait, l'exagération, l'incompatibilité logique, le calambour et le jeu de mots (Avard et Boily, 2015).

C'est donc dans cet espace entre la congruité et la résolution de l'incongruité que s'installe une forme d'ambiguïté sur le monde. Pendant un bref instant, l'humour donne une illusion d'irréalité. Cet espace d'ambiguïté est au cœur du jeu de langage de l'humour. Comparativement au langage sérieux du politique, une blague ne peut être expliquée sans que l'on perde quelque chose – par exemple l'effet de surprise ou l'indétermination productrice de sens. Les explications sont impossibles en humour puisqu'elles viennent briser son propre jeu. Comme le résume Mulkay (1988, p. 28) :

> [...] unlike serious discourse, humor actively creates and fosters ambiguity, and uses it to generate incongruity and interpretative contrast. Whereas ambiguity is often treated as a problem in serious discourse, where interpretative work is routinely carried out to reduce it, in humour

---

[42] Même l'humour absurde, à qui l'on attribue d'être contraire à la raison et la logique, fonctionne selon certaines règles du langage. Voir par exemple, Olivier (2011).

> ambiguity is a basic feature of the discourse and interpretative work is geared to its production.

Le jeu de langage de l'humour se situe ainsi sur un fil de fer; il vacille entre plusieurs interprétations possibles. Ce mouvement créé par l'ambiguïté constitue la deuxième règle dans le jeu de langage de l'humour. L'ironie, la parodie et la satire fonctionnent toutes selon cette « dualité interprétative » (*interpretative duality*), voire selon une multiplicité des sens opposés (Mulkay, 1988, p. 30). Le jeu de langage de l'humour accueille les contradictions et se construit dans un univers où plusieurs mondes sont possibles. En ce sens, l'humour permet d'aborder les tabous. Parce qu'il « ne compte pas » dans le discours sérieux, ses risques associés au fait de traiter de sujets controversés sont amoindris. En se moquant du raisonnement, l'humour se libère du sérieux.

c) Une entorse à la norme et des effets paradoxaux

Au-delà de la recherche du rire et de son ambiguïté, l'humour est également une entorse à la norme. Cette déviation, intrinsèque à l'humour, a été théorisée entre autres par Peter McGraw et Caleb Warren (2010) et leur « théorie de la violation bénigne » (*benign violation theory*) qui postule que toute chose ou tout événement est humoristique s'il résulte d'une violation bénigne. Ces auteurs avancent que trois conditions doivent être réunies pour générer un rire d'amusement : [1] la situation doit être perçue comme une violation, c'est-à-dire une chose qui menace le monde « tel qu'il devrait être »; [2] la situation doit être perçue comme bénigne par l'auditoire; et [3] ces deux perceptions doivent se produire en même temps (McGraw et Warren, 2010, p. 1142). Les violations peuvent porter sur une multitude de registres tels les normes linguistiques, sociales ou morales. Cette entorse n'est toutefois pas synonyme de subversion. Même si l'humour transgresse des codes, ses effets ne sont pas à tous coups subversifs. En effet, ils ne remettent pas

nécessairement en cause la norme en interrogeant ses fondements. Une blague peut autant aller de la subversion au renforcement de la norme.

Cette « violation » est donc le point de départ pour comprendre les effets de l'humour. Si les jeux de langage sont des pratiques, comme le souligne Wittgenstein, l'humour ne peut pas être seulement compris comme le miroir du monde. Ainsi, tous ceux qui affirment que l'humour – et de façon plus globale la culture populaire – permet tout au plus de refléter la réalité omettent de concevoir ses effets. Le comique est beaucoup plus qu'un véhicule de signification ou de transmission de la réalité, il accomplit aussi des actions sociales. Si ceci semble aller de soi, plusieurs chercheurs s'acharnent à déterminer sans nuance les effets de l'humour. Or, en tant qu'actes performatifs, les blagues remplissent une fonction perlocutoire impossible à essentialiser[43]. Le champ du risible est vaste : l'humour varie infiniment selon les individus, leur statut social et leur position dans une blague (émetteur, récepteur et cible); les milieux sociaux; l'environnement institutionnel (une personne ne fera pas les mêmes blagues dans son milieu de travail qu'au bar le soir); les époques; et les rapports de pouvoir au sein d'un groupe. Tel que détaillé dans la revue de la documentation, l'humour exerce des fonctions opposées et se déplace sur des continuums tels que l'identification/différenciation ou encore entre la promotion d'idées conservatrices/progressistes (Lynch, 2002). Face à cette insolubilité, il est une entreprise périlleuse de vouloir réaliser une typologie exhaustive de ses effets sur le monde. Nous considérons donc que l'humour doit être compris comme un jeu de langage produisant des effets paradoxaux qui doivent être analysés dans leur spécificité.

---

[43] Pour reprendre les termes d'Austin (1970 [1962]), les actes performatifs du langage exercent une fonction perlocutoire, c'est-à-dire un effet psychologique sur le récepteur qui se distingue de l'intentionnalité.

2.1.2 Le jeu de langage du politique

Au même titre que l'humour, le jeu de langage du politique peut être conçu de plusieurs façons. Notre réflexion ne portera pas ici sur l'énumération des différents sens que peut prendre cette notion. Nous tenterons plutôt de faire ressortir quelques règles qui semblent s'opposer particulièrement au jeu de langage de l'humour. Nous priorisons une approche globale du politique selon laquelle son « air de famille » est très inclusif. Le politique sera compris, non pas en son sens institutionnel, mais davantage dans le sens d'une pratique de pouvoir. Nous rejoignons Rancière qui postule que : « [p]arler du politique et non de la politique, c'est indiquer qu'on parle des principes de la loi, du pouvoir et de la communauté et non de la cuisine gouvernementale » (Rancière, 1998, p. 13). Cette conception du politique englobe autant ce qui est lié au public et au privé en touchant aux différentes luttes de pouvoir et de représentativités. Pour distinguer le politique du jeu de langage de l'humour, nous retenons trois règles fondamentales : [a] il cherche à hiérarchiser; [b] il est sérieux; et [c] il s'inscrit dans le « réel ».

a) Le politique et la hiérarchie

En différenciant ou unifiant les groupes qui dominent de ceux sur qui ils exercent leurs pouvoirs, le politique cherche avant tout à hiérarchiser. En utilisant ce jeu de langage, un (ou des) individu(s) souhaite(nt) exercer un pouvoir sur une autre personne (ou un groupe) en essayant d'influencer cette dernière pour qu'elle réalise des actions ou qu'elle change sa conception du monde. Les multiples champs et moyens d'influence peuvent varier de la fixation des règles à l'élaboration d'un lien de domination où peuvent s'instaurer l'obéissance et la soumission. Les rapports de pouvoir les plus courants s'exercent dans un environnement social immédiat, c'est-à-dire dans les relations interpersonnelles du quotidien. Cette conception du politique met en relief le fait qu'une situation est politique dès lors qu'elle hiérarchise et présente des conséquences qui se répercutent individuellement ou collectivement.

Alors que les institutions sont vues comme les principaux acteurs, l'arrière-plan, c'est-à-dire les rapports de pouvoir dans le quotidien, s'avère encore plus essentiel, car il justifie l'existence même de ces institutions. Wittgenstein dirait que l'action humaine se constitue dans ce « grouillement » collectif. L'application des règles du politique n'est pas déterminée d'avance, mais s'exprime au milieu d'une effervescence sociale.

Le politique cherche donc un consensus d'action, un accord qui consiste à baliser les actions individuelles. Pour pouvoir influencer ce consensus, il faut hiérarchiser le langage ordinaire en se basant sur cette prémisse : « se fonder sur *moi* pour dire ce que *nous* disons ou faire ce que *nous* faisons »[44]. Ainsi, celui qui utilise ce jeu de langage opère une forme de hiérarchisation en s'appropriant le « nous », c'est-à-dire en s'accordant le pouvoir de parler au nom de la collectivité. Les *Investigations philosophiques* de Wittgenstein (1986 [1961]) ont justement pour objectif de découvrir qui est impliqué lorsqu'une personne parle (Cavell, 2012 [1979], p. 54-55). Comment une personne peut-elle prendre la parole au nom d'une collectivité? Laugier (2009, p. 151) résume cette idée : « [l]a communauté est à la fois ce qui peut me donner une *voix* politique, et qui peut aussi bien me la retirer, ou me décevoir, me trahir au point où je ne veuille plus parler pour elle, ou la laisser parler pour moi, *en mon nom* ».

En d'autres termes, la hiérarchisation se cache derrière ce que Rancière (2000) appelle le « partage du sensible ». Il s'agit d'un processus qui permet de constater

---

[44] Nous reprenons ici les propos de Cavell qui, dans sa réflexion sur la revendication, affirme justement « se fonder sur *moi*, pour dire ce que nous *disons*. Nous ajoutons le verbe « faire » puisqu'il nous semble que Wittgenstein aurait posé le problème de cette manière.

l'existence d'un commun, mais aussi la division des parts. Définissant la politique, Rancière (2000, p. 13-14) soutient :

> [l]e partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lesquels cette activité s'exerce. Avoir telle ou telle « occupation » définit ainsi des compétences ou des incompétences au commun. Cela définit le fait d'être ou non visible dans un espace commun, doué d'une parole commune, etc. [...] [Le] politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps.

Ce que nous retenons de ce passage, c'est la manière dont des espaces, du temps et des formes d'activité sont partagés, mais surtout hiérarchisés.

b) Le politique et le sérieux

Le jeu de langage du politique est également sérieux[45]. De par ses conventions et formalités, il se veut solennel. S'inspirant de la théorie du « *mundane reasoning* » de Pollner (1974), Mulkay (1988, p. 26) énumère les trois règles d'un discours sérieux : [1] il tente d'éliminer la contradiction et l'ambiguïté; [2] il formule une vérité; et [3] il projette cette dernière dans les connaissances communes et partagées.

Ces trois critères s'arriment très bien avec le jeu de langage du politique. La structure même du langage sérieux évite toute forme de contradiction et d'ambiguïté en tenant pour acquis qu'une collectivité partage nécessairement la même interprétation du monde social dans lequel elle vit. Le principe de non-contradiction tel que décrit par

---

[45] Évidemment, ce n'est pas tout discours sérieux qui soit politique. Il couvre un nombre important de situations sociales et de phénomènes discursifs. Comme nous le rappelle Mulkay (1988, p. 22), les façons les plus communes de sortir du discours sérieux se font par les arts. La poésie, comme l'humour, implique cette possibilité de sortir de ce jeu de langage pour exposer une autre forme de langage. Nous reviendrons dans le chapitre suivant sur la notion de l'humour comme forme d'art.

Aristote est ici appliqué : « il est impossible que le même attribut appartienne et n'appartienne pas en même temps au même sujet et sous le même rapport » (Aristote, 2010, 1005b, p. 19-20). En d'autres termes, cette loi nie le rapprochement possible d'une proposition *p* et de sa négation *non-p*. On ne peut penser les deux à la fois, car si l'une s'avère vraie, l'autre est nécessairement fausse. C'est précisément ce qui distingue les jeux de langage de l'humour et du politique : les contradictions peuvent exister dans le premier contrairement au deuxième. Le politique tend à ignorer, voire éradiquer les multiplicités subjectives de la réalité. Certes, il ne nie pas qu'il y ait des désaccords ou des mensonges. Par exemple, il va de soi que les partis républicain et démocrate conçoivent différemment les enjeux reliés à l'immigration, l'environnement ou l'économie. Cependant, rares sont les personnes qui donnent la même crédibilité à deux visions contradictoires. Le jeu de langage du politique interprète donc ces inconsistances comme étant problématiques. Il utilise à ses propres fins « ce qui pose problème », il joue et se révise jusqu'à paraître uniforme. De cette façon, il formule une vérité en critiquant les opinions divergentes, qui sont pour lui, remplies d'erreurs. Il tente ultimement de prouver que sa vision représente mieux l'état actuel des choses. Il tient pour acquis que les paradoxes émanent d'une incompréhension du monde, d'une faute de raisonnement, plutôt que du monde en soi. Ainsi, nous considérons que contrairement au jeu de langage de l'humour, celui du politique est socialement soumis au critère de vérité ou de fausseté. Alors qu'il est accepté de mentir dans le jeu de langage de l'humour, celui du politique doit prouver qu'il dit la vérité. Afin de projeter cette vérité dans les connaissances partagées, le mode sérieux du politique s'appuie sur une variété impressionnante de techniques. Que ce soit en posant de faux dilemmes, en communiquant des généralisations hâtives, en appelant à la peur ou encore en faisant appel à l'autorité de façon abusive, les paralogismes et sophismes peuvent amener des personnes à accepter des raisonnements fallacieux (Baillargeon, 2006, p. 52-87).

Qui plus est, le sérieux s'oppose à l'humour dans les expressions langagières. Avoir le sens de l'humour équivaut à « ne pas se prendre au sérieux ». Cette division confond souvent les politologues. En effet, s'il existe encore peu de recherches en science politique sur l'humour, c'est notamment parce que les chercheurs considèrent généralement qu'il n'est pas porteur de sens. Cependant, c'est exactement cette séparation symbolique entre le sérieux du politique et le non-sérieux de l'humour qui permet à des acteurs sociaux d'utiliser l'humour à des fins politiques. Nous y reviendrons subséquemment, mais il faut dès lors réfuter la conception que le non-sérieux est synonyme de non-signifiant.

c) Le politique et le « réel »

Non seulement le jeu de langage du politique entend projeter des connaissances communes et partagées, mais il fait aussi une distinction entre le « réel » et la fiction. En fait, il cherche à ce que ses conceptions et perceptions soient reconnues comme étant la réalité elle-même. Sa troisième règle implique sa participation dans la création du monde empirique et social. Ce jeu de langage s'inscrit dans les expériences personnelles en visant à établir l'existence d'une chose ou d'une vérité. Dès lors, il n'englobe pas seulement ce qui existe au moment présent ou encore les valeurs et normes partagées, mais également les actions futures. Ce que constitue l'avenir, ce qui est en « puissance d'exister », peut ainsi être associé au « réel ». Par conséquent, le politique s'oppose au jeu de langage de l'humour où une des conditions du risible est l'imaginaire. Shapiro (1940, p. 51) disait par exemple que « [...] [l]'absurde n'a pas droit de cité dans notre conscience du réel : dès qu'il est nettement perçu, il en est expulsé, car il est signe d'irréalité, d'inexistence ».

Cette troisième règle du jeu de langage du politique s'arrime avec le concept de « régime de vérité » chez Foucault (1994, p. 158) qui soutient que :

> [...] [l]a vérité n'est pas hors pouvoir ni sans pouvoir. [...] La vérité est de ce monde. Elle y est produite grâce à de multiples contraintes. Et elle y détient des effets réglés de pouvoir. Chaque société a son régime de vérité, sa « politique générale » de la vérité : c'est-à-dire les types de discours qu'elle accueille et fait fonctionner comme vrais; les mécanismes et les instances qui permettent de distinguer les énoncés vrais ou faux, la manière dont on sanctionne les uns et les autres; les techniques et les procédures qui sont valorisées pour l'obtention de la vérité; le statut de ceux qui ont charge de dire ce qui fonctionne comme vrai.

Foucault maintient ici que la vérité et le pouvoir se coconstituent; qu'ils se produisent et se maintiennent mutuellement. Ce qui fonctionne comme vérité jaillit d'un construit social qui n'est jamais « hors pouvoir », puisqu'il est invariablement lié à ce qui est considéré comme vrai ou faux. Les croyances forgent ici les pratiques et les institutions politiques. Le « réel » englobe ce qui peut exister dans l'espace et dans le temps – ce qui avait, a ou pourra ultimement entraîner des conséquences tangibles sur le monde.

2.2 Les croisements de l'humour et du politique

Ces règles de l'humour et du politique servent de base pour nous permettre maintenant de réfléchir aux différentes manières dont ils interagissent. Même si ces deux jeux de langage fonctionnent de façons fort différentes, il nous semble inadéquat de les isoler ou encore de les évaluer l'un en fonction des règles de l'autre. En effet, plusieurs situations permettent de faire coexister ces deux jeux de langage.

Dans la sphère publique, des émissions d'infodivertissement comme *The Daily Show with Trevor Noah* ou encore *Last Week Tonight with John Oliver* misent justement sur l'alternance et l'enchevêtrement entre l'humour et le politique. Ces émissions enchaînent des segments de satire inspirés de l'actualité et des entrevues mettant en scène des politiciens ou experts qui font les manchettes. Dans la sphère privée,

l'humour peut être employé pour masquer certaines intentions ou pour redéfinir des relations de pouvoir. Sous le couvert de la jovialité, il peut adresser des messages éminemment politiques qui autrement pourraient être offensants, voire inacceptables. Il peut par exemple réaffirmer ou encore contester la hiérarchie d'un milieu de travail ou de relations amoureuses.

Nous considérons donc que l'humour et le politique ne sont pas mutuellement exclusifs puisqu'ils peuvent se côtoyer. Ils ne sont pas non plus antinomiques, car, lorsqu'ils se rencontrent, ils ne s'adonnent pas à un jeu à somme nulle où le gain de l'un nécessite la perte de l'autre. Néanmoins, cette limite qui les sépare se négocie constamment. L'interprétation sérieuse d'un propos humoristique est toujours possible au même titre que le fait de tourner en dérision une idée politique. L'auditoire trace des lignes à différents endroits et l'émetteur peut tenter de nier ses intentions en affirmant le classique « c'est juste une blague ». Ceci étant dit, les situations où la réalité politique investit la fiction comique diffèrent de celles où l'humour s'approprie le politique. Les prochains paragraphes traiteront de ces différences. Nous y préciserons davantage la rencontre de l'humour avec le politique puisque notre thèse souhaite principalement éclaircir cette relation.

2.2.1 L'humour politique

Le premier point de rencontre intervient lorsque l'humour est qualifié de « politique ». « L'humour politique » est fondamentalement ancré dans le mode comique, mais il flirte avec certaines règles qui régissent le politique. Dans de telles circonstances, l'humour ne fait plus simplement rire, mais il hiérarchise et contient également une part de sérieux. L'illusion d'irréalité propre à l'humour se conjugue maintenant avec le « réel » pour offrir un discours critique. L'humour politique cadre ainsi avec ce que Rancière nomme le « mélange des hétérogènes », c'est-à-dire un échange incessant entre la fiction et le « réel ». Transposant les idées de Rancière en art contemporain, Uzel (2012, p. 87) soutient que :

> [s]elon toute apparence, les décalages introduits par l'humour dans le sens commun ont finalement plus d'efficacité critique que les formes directes de l'art politique qui ne font que dédoubler, dans leur dénonciation de l'exploitation et de l'injustice, des interprétations déjà largement admises » (Uzel, 2012, p. 87). [...] [l]'art véritablement critique serait un art *dissensuel* qui créerait une forme d'indétermination dans l'expérience sensible et la compréhension ordinaire des choses. L'humour et sa dimension *indécidable* constitueraient ainsi une des dernières résistances face à la transparence et à la littéralité de la société de communication.

Certes, l'humour politique peut avoir cette vocation de résistance critique, mais nous croyons qu'il est trop contraignant de s'en tenir à une telle définition. Nous avançons qu'il existe deux principaux axes pour penser l'humour politique, c'est-à-dire lorsque le politique est véhiculé dans le contenu et lorsqu'il engendre des effets.

a) Un contenu politique

Le premier rapprochement avec le politique se produit lorsqu'une personne – un humoristes comme un politicien – inclut des commentaires sociopolitiques dans ses blagues. Consciente ou non de la portée de ses propos, elle véhicule certaines idées et conceptions du monde sous le couvert de la jovialité. Cette première catégorie inclut toutes formes d'humour ayant un *contenu politique* qu'il soit fortement affiché, camouflé ou même non intentionnel. Sa teneur peut être perçue comme étant progressiste et critique de la société actuelle, mais elle peut aussi être comprise comme étant conservatrice en renforçant les stéréotypes et l'ordre établi. Les blagues peuvent donc toucher directement l'univers politique – politiciens, institutions ou idéologies –, mais aussi les groupes sociaux ou personnalités publiques[46].

---

[46] La plupart des études menées en science politique et dans les Études sur l'humour définissent l'humour politique en insistant sur les cibles « classiques » telles les institutions, les politiciens et les idées politiques. Le texte de Raskin (1985) en est un bon exemple. Il définit l'humour politique comme suit: « Political humor is targeted at political leaders, professional politicians, or elected representatives

L'humour engagé est certainement la forme d'humour à contenu politique la plus évidente. Pour être considérés comme engagés, les humoristes doivent prendre position ouvertement sur un sujet d'intérêt public en donnant suffisamment d'indices pour que leurs intentions soient claires. Comme dirait Charaudeau (2015, p. 8): « [...] l'engagement excède toujours le sujet, car se faisant au nom d'une valeur et au regard d'un autre, il est toujours d'une façon ou d'une autre un acte public ». L'activisme des *Guerrilla Girls* entre exactement dans cette catégorie. Depuis 1985, ce groupe d'artistes et d'intellectuelles féministes de New York milite pour la place des femmes et des personnes de couleur dans les arts et la culture populaire. Dans la foire aux questions sur leur site internet, elles rendent explicite leur utilisation de l'humour comme outil rhétorique pour véhiculer leurs idées :

> We're a bunch of anonymous females who take the names of dead women artists as pseudonyms and appear in public wearing gorilla masks. We have produced posters, stickers, books, printed projects, and actions that expose sexism and racism in politics, the art world, film and the culture at large. We use humor to convey information, provoke discussion, and show that feminists can be funny. We wear gorilla masks to focus on the issues rather than our personalities. Dubbing ourselves the conscience of culture, we declare ourselves feminist counterparts to the mostly male tradition of anonymous do-gooders like Robin Hood, Batman, and the Lone Ranger [...] (Guerrilla Girls, 2009, non paginée).

En s'appropriant de plein gré le politique, leur art est protestataire. Il est relativement facile d'en cerner les contours, car elles laissent suffisamment d'indices pour comprendre qu'elles sont engagées politiquement. Mais que faut-il penser des humoristes qui semblent tirer sur tous les sujets politiques sans prendre position à droite ou à gauche? S'agit-il toujours un humour engagé? Par exemple, l'émission de

---

as well as political institutions, groups, and parties. In addition, political ideas and the life of entire societies under a political regime can be aimed at in political jokes » (Raskin, 1985, p. 222). Cette conception permet d'inclure les blagues faites tant par les humoristes que les politiciens eux-mêmes.

télévision *South Park* a souvent été citée et critiqué comme faisant autant la promotion des idées conservatrices que libérales. En effet, ses auteurs, Trey Parker et Matt Stone, affichent ouvertement leur désir de se moquer de tous les acteurs politiques, indépendamment de leurs allégeances. Comme l'explique Parker: « We find just as many things to rip on the left as we do on the right. People on the far-left and the far-right are the same exact person to us » (Jacobs, 2011). Or, ces créateurs adoptent tout de même une position politique engagée, soit celle de dénoncer la démesure des deux côtés du spectre politique; un objectif qui peut également influencer les États-Uniens sur des sujets d'actualité[47].

D'autres humoristes peuvent vouloir se distancier de tous propos politiques même si leurs blagues témoignent de certains rapports de pouvoir. À titre d'exemple, nous pourrions citer l'émission *Seinfeld* qui se définit comme « *a show about nothing* ». Même si a priori ce sitcom ne semble pas offrir de satire engagée – il porte principalement sur les banalités du quotidien –, les personnages Jerry, George, Elaine et Kramer questionnent constamment les normes et conventions sociales. *Seinfeld* serait pour Pierson (2000) l'équivalent de la comédie de mœurs moderne, le sous-genre qui dénonce les travers d'une classe ou d'un groupe sans toutefois remettre en question l'ordre dominant. Popularisé notamment par les pièces de théâtre de Molière, ce sous-genre reste superficiel dans son approche, mais jette tout de même un regard critique sur une époque. Il peut donc, à l'occasion, croiser le politique en exposant les différentes hiérarchies sociopolitiques – classes sociales, minorités culturelles ou physiques, rapports hommes/femmes, styles de vie urbains ou banlieusards, la manière de vivre son quotidien, etc.

---

[47] Précisons que nous avons déjà analysé le rôle de la satire politique de South Park dans un article sur la l'immigration non documentée et la construction du mur à la frontière entre les États-Unis et le Mexique dans les dessins animés états-uniens (Gagnon et Dufort, 2012).

b) Un effet politique

Un deuxième axe d'analyse peut être défini pour étudier les relations entre l'humour et le politique : l'étude des *effets politiques* de l'humour. Dans ce cas-ci, l'humour influence la manière dont un auditoire perçoit le monde. Ce jeu de langage s'approprie suffisamment le politique pour devenir une pratique qui engendre des impacts sociaux. Les effets peuvent toutefois varier d'un événement comique à l'autre et la charge politique est fortement dépendante de l'auditoire et du contexte. Qui plus est, les effets peuvent être perceptibles – comme c'est le cas avec les controverses sur l'humour –, mais peuvent aussi être mieux dissimulés. En entrant dans la catégorie des « effets politiques de l'humour », il est pertinent de placer l'humour politique sur un continuum d'influence. Même si le comique n'a jamais été l'élément déclencheur de grands soulèvements sociaux, il peut tout de même être l'expression de résistances ou d'asservissements.

D'un premier côté du continuum, nous retrouverons un humour qui participe au processus lent, mais progressif de changements des perceptions. En participant à la longue marche qui permet de changer les structures de comportements et de valeurs, il peut susciter une réflexion dans la sphère publique ou privée. Tel que mentionné dans la revue de la documentation, des recherches ont démontré que les émissions d'infodivertissement interpellent, informent et suscitent la réflexion critique sur l'actualité politique chez de nombreux téléspectateurs. En outre, ces émissions permettent de forger la solidarité entre les spectateurs qui partagent les mêmes valeurs en créant une « communauté d'humour » (Carrell, 1997). L'intérêt pour une telle approche se comprend bien lorsque l'on conçoit l'humour comme une forme de « cheerleading ». Selon Jonathan Gray (2005, p. 158-159), il existe une raison pour laquelle les pasteurs religieux prêchent chaque semaine :

> Each of us has thousands of opinions, beliefs, convictions, and ideas swimming around in our heads, but they cannot all be at the surface; hence,

> preaching to the converted involves grabbing hold of such ideas and making them loom larger in our minds by bringing them closer to the surface.

En ce sens, l'humour offre un point de ralliement et donne l'impression de faire partie d'une action collective, même si au final, les changements politiques restent mineurs.

Finalement, de l'autre côté du spectre, nous retrouvons les controverses sur l'humour. Ces formes d'humour politique sont largement visibles et engendrent des effets tangibles sur le monde. Nous préciserons la définition de ces controverses dans le prochain chapitre, mais nous pouvons d'ores et déjà affirmer qu'elles alimentent un nombre important de discussions qui ont pour objectif de rétablir, déplacer et fixer les limites entre les jeux de langage de l'humour et du politique. Elles sont un prétexte pour parler de l'humour sérieusement. Certains individus annonceront le triomphe du rire tandis que d'autres manifesteront leur désaccord. Ces groupes souhaitent prendre position afin de provoquer des changements de perceptions et ultimement amener l'auditoire à interpréter le propos comme étant exclusivement issu du jeu de langage de l'humour ou du politique. Alors que la controverse sur l'humour reste prise à la jonction des deux jeux de langage, il peut toutefois arriver que l'humour soit complètement aspiré par le politique. Le rire devient alors totalement absent et l'ambiguïté s'efface pour laisser place au politique. En effet, comme le souligne Daunais (1988, p. 9), les humoristes doivent faire preuve de parcimonie : « l'humour ne peut dépasser un certain degré de violence sans se dénaturer ».

Dans l'histoire récente états-unienne, un des plus grands scandales « humoristiques » est l'abus de soldats dans la prison d'Abu Ghraib en Irak. Le reportage de l'émission *60 Minutes* diffusée à CBS a produit une onde de choc pour les États-Uniens lorsqu'ils ont appris que certains soldats avaient abusé, torturé et humilié des prisonniers irakiens en prenant des photos où ceux-ci étaient traînés nus en laisse comme des chiens, empilés en pyramide humaine ou encore attachés à des fils

électriques et le visage couvert. Durant le procès, tant les avocats que les médias ont fait état des fonctions de l'humour pour justifier leur jugement. Dans les médias, l'animateur du *Rush Limbaugh Show* a soutenu que ces soldats essayaient simplement de passer du bon temps : « I'm talking about people having a good time, these people, you ever heard of emotional release? You ever heard of need to blow some steam off? » (Limbaugh cité dans Seifter et Wildau, 2004, non paginée). Malgré cette position jusqu'au-boutiste, une forte majorité d'États-Uniens ont exclu la possibilité d'interpréter ces photos comme faisant partie du jeu de langage de l'humour. Le procès tenu en 2005 représente certes une exception et peu d'événements « humoristiques » font l'objet de telles condamnations juridiques et morales. Les valeurs de dignité humaine et de droits de la personne ont été priorisées. Les États-Uniens ont majoritairement considéré ces photos comme étant seulement politiques.

En somme, quand le jeu de langage de l'humour s'approprie le politique, il joue sur le contenu et/ou les effets. En ayant comme règles de base la recherche du rire, une ambiguïté sur le monde et une entorse à la norme, l'humour, quand il se juxtapose au politique, peut permettre l'émission de propos qui autrement ne pourraient pas être exprimés dans un discours sérieux. Comme le mentionne Mulkay (1988, p. 6) : « The final significance of humor lies in that it tells us about serious mode and about the recurrent failure of that unitary form of discourse to cope with the multiple realities which are generated by the basic processes of social life ». Ainsi, le discours humoristique permet un détour pour contrecarrer ou appuyer les normes sociales dominantes.

2.2.2 Le politique humoristique

Le deuxième point de rencontre survient lorsque le politique investit ou s'approprie une partie des règles du jeu de langage de l'humour. Il s'agit dans ce cas-ci de « politique humoristique », car c'est le politique qui est qualifié d'humoristique. On ne rit plus *du* politique, mais bien *avec* lui. Cette deuxième relation est plus difficile à

cerner que la première, car elle permet moins de s'arrêter sur des exemples précis. Elle exprime plutôt cette tendance qu'ont les sociétés occidentales à orienter leur existence selon un mode ludique. Contrairement à l'humour politique qui peut s'immortaliser dans des événements comme les controverses sur l'humour, l'incarnation de l'humour au sein du politique s'inscrit dans la durée et passe par des emprunts récurrents au jeu de langage de l'humour pour se transformer. Le politique délaisse alors son côté sérieux pour se voiler dans la fiction et l'irréalité comique. Le jeu de langage de l'humour sert à créer un environnement décontracté et une harmonie où l'affrontement des idées est évité au maximum. Rappelons que ce n'est pas parce qu'un politicien utilise l'humour qu'il entre nécessairement dans ce que nous appelons le politique humoristique. En effet, ce n'est pas tant l'émetteur de la blague qui compte, mais plutôt la relation entre ces jeux de langage. Il s'agit principalement d'une transformation du politique plutôt que de l'utilisation de l'humour comme mode rhétorique.

Ce concept de politique humoristique rejoint la thèse de Lipovetsky (1983) dans *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*. Selon ce philosophe, la société actuelle est dite humoristique. Elle se caractérise par l'augmentation des rires de masse – des spectacles aux publicités comiques en passant par les bouffonneries des politiciens. Commentant le rapport des sociétés occidentales au rire, il soutient :

> [L]a faculté de rire régresse, « un certain sourire », s'est substitué au rire débridé : « la belle époque » ne fait que commencer, la civilisation poursuit son œuvre, agençant une humanité narcissique sans exubérance, sans rire, mais sursaturée de signes humoristiques (Lipovetsky, 1983, p. 210).

La société postmoderne serait donc la première « société humoristique »[48]. Le comique n'y est plus railleur, mais ludique et comporte maintenant des fonctions démocratiques paradoxales. D'un côté, il permet à l'individu de contourner les conventions et d'affirmer sa liberté d'esprit avec légèreté. En tant qu'instrument de socialisation, il pacifie les relations interpersonnelles. De l'autre côté, l'humour empêche les sociétés de se mobiliser, car le rire se moque même des impératifs égalitaires et démocratiques. Lipovetsky (1983, p. 232-233) poursuit :

> [...] la représentation du politique est devenue largement humoristique : plus les grandes options cessent de s'opposer drastiquement, plus le politique se caricature en scènes de catch à deux ou quatre; plus la démotivation politique s'accroît, plus la scène politique ressemble à un striptease de bonnes intentions, d'honnêteté, de responsabilité et se métamorphose en mascarade bouffonne. Le stade suprême de l'autonomie du politique n'est pas la dépolitisation radicale des masses, c'est sa spectacularisation, sa déchéance burlesque : lorsque les oppositions de partis tournent à la farce et sont de plus en plus perçues comme telles, la classe politique peut fonctionner en systèmes clos, exceller en prestations télévisées [...].

En ce sens, l'humour assouplit les structures rigides et la hiérarchie tout en se vidant d'enjeux collectifs. Il mélange partout le sérieux et le non-sérieux. Dans cette société humoristique, tout est orienté vers une détente : la mode, la publicité, la pornographie, etc. Elle crée un état de carnaval constant qui sert de soupape au peuple[49].

---

[48] Lipovetsky (1983) divise l'histoire du comique en trois phases. Au Moyen-Âge, la culture populaire comique est liée aux fêtes de type carnavalesque où la hiérarchie est mise à l'envers. Durant l'âge classique, le comique se réduit à l'esprit, il n'est plus symbolique, mais critique. Il entre dans une phase de désocialisation en se privatisant. Finalement, la phase contemporaine voit apparaître un comique qui n'est plus sarcastique, mais bien ludique.

[49] Bakhtine (1970) a théorisé le carnaval au Moyen-Âge et sous la Renaissance. Il s'agit d'une fête où les contacts sont libres, familiers et sans autorité. Cela dit, l'effet pernicieux du carnaval est faire accepter au peuple sa condition de subordonnés le restant de l'année. Dans la société humoristique

L'ère de consommation actuelle assouplit les structures rigides. L'humour devient consommé en masse et se fait dans un esprit positif et désinvolte. Cette conception du rire comme produisant du plaisir et de l'évasion fait écho aux auteurs de l'école de Francfort – comme Theodor Adorno et Max Horkheimer – qui soutiennent que la culture populaire est une culture de masse qui sert d'exutoire et qui exerce la fonction de maintenir les structures du pouvoir en place. L'humour ne ferait donc pas partie du « grand art » (*high art*).

Aux États-Unis, la nouvelle société humoristique s'accentue à partir des années 1980 quand une nouvelle façon de communiquer s'installe à la Maison-Blanche avec Ronald Reagan et se poursuit encore aujourd'hui sous la présidence de Donald Trump. Le politique devient de plus en plus matière à divertissement. S'il est difficile de déterminer les événements marquant la naissance de ce processus, l'avènement de la télévision et, à plus forte raison, l'augmentation rapide de la popularité et du nombre d'émissions d'infodivertissement dans les années 1980, accélère certainement son déploiement. En effet, les liens entre l'information et le divertissement changent grandement durant cette période (Bastien, 2013, p. 119-138). Auparavant, les représentations politiques télévisuelles étaient principalement produites par des journalistes qui cherchaient à créer un idéal d'échange centré sur la présentation d'arguments. Cependant, les années 1980 voient naître une forme de morosité chez les États-Uniens envers la politique. Cette « crise générale de la démocratie » engendre plusieurs conséquences : une plus grande méfiance envers les institutions politiques; une augmentation de l'abstentionnisme aux élections; la primauté de l'individu sur la société; la montée des extrêmes droite et gauche avec les

---

actuelle, cet état de détente carnavalesque serait proposé quotidiennement sous différentes formes – dans plusieurs produits de la culture populaire par exemple – et nous permettrait d'accepter nos conditions sociales.

guerres culturelles; et la prise de conscience de la possibilité d'instrumentaliser la démocratie (Bastien, 2013). Cette désillusion politique transforme la programmation télévisuelle; le nombre d'émissions d'infodivertissement explose. Cette nouvelle manière de recevoir l'information fait maintenant concurrence aux bulletins de fin de soirée. Dans ce divertissement constant, l'humour occupe une place de premier choix et les politiciens l'ont bien compris : ils préfèrent que les électeurs se bidonnent avec eux, plutôt qu'ils se moquent d'eux. De manière générale, ils y gagnent davantage à jouer le jeu de l'humour plutôt qu'à servir de cible des rires.

Le cas de Barack Obama est intéressant dans ce contexte puisqu'aucun autre président n'a semblé autant se définir par son sens de l'humour. En effet, il utilise à maintes reprises le jeu de langage de l'humour dans ses publicités, discours et débats présidentiels en plus de prendre part à un nombre important d'émissions d'infodivertissement. Sa participation à l'émission *Comedians in Cars Getting Coffee* animée par Jerry Seinfeld fournit un exemple concret de ce changement d'époque. À chaque épisode, Seinfeld sélectionne une voiture de collection et invite un humoriste à « faire un tour de bagnole » et boire un café. Fort populaire, cette websérie a été visionnée plus de 100 millions de fois durant ses cinq premières saisons (juillet 2012 à mai 2015) (Itzkoff, 2015). En décembre 2015, Obama est le premier invité à participer à l'émission qui ne soit pas humoriste, acteur ou auteur d'une comédie. Seinfeld présente son invité comme suit: « [...] my are-you-kidding-me-super-special-guest today: the commander in Chief of the United States of America, the president Barack Obama, who, in my opinion, has gotten off just enough funny lines to qualify for getting on this show » (Seinfeld, 2015). Cette citation révèle l'omniprésence de l'humour dans le politique : le président des États-Unis en vient à se qualifier pour participer à une émission dont les invités pratiquent des métiers liés à l'humour et ce constat est perçu positivement.

Au plus fort de ce processus, le politique peut être aspiré par l'humour et devenir une caricature de lui-même. Lawrence Olivier (2016a, p. 297-298) constate cette situation :

> [le] politique n'est plus qu'humour. Humour et politique ne procèdent plus selon la modalité d'un échange critique; l'un dénonçant l'autre. Chacun, dirait Baudrillard, grevant l'autre de sens (Baudrillard, 1970). [...] Le politique est poussé à sa limite, celle de sa mise en scène nécessaire; il est devenu divertissant. [...] On comprend mieux que le politique ne fait qu'un avec l'humour, qu'il soit devenu cynisme, parodie, farce, ironie, blague, dérision, satire, raillerie, généralisés à une société qui veut être ludique. Dans un monde ludique, le politique sera distrayant et l'humour devient le mode privilégié de ce dernier.

Olivier poursuit en affirmant que le politique perd alors sa nature à la condition que l'humour la perde également. Contrairement à cette idée qui postule que les deux jeux de langage doivent se sacrifier, nous croyons que l'humour peut continuer d'exister dans cette condition[50]. En effet, ses trois règles évoquées précédemment ne sont pas remises en cause. C'est le politique qui y perd en évacuant complètement son aspect solennel pour se présenter de façon si légère et sympathique qu'il devient humour. Il préfère se cacher dans un monde parallèle au « réel » qui lui permet de sortir de sa mélancolie. Il utilise la taquinerie pour lisser le lien social en se fermant aux discussions sérieuses ainsi qu'en se plongeant dans l'autodérision pour restreindre les réflexions critiques. Dans un monde en perpétuel carnaval, le politique se banalise et

---

[50] Nous croyons qu'il peut tout de même être possible de voir disparaître ces deux jeux de langage. Nous pourrions imaginer cette situation extrême où l'hypercanavalisation de la société anéantirait tant le politique que l'humour. Il faudrait dans ce cas-ci que le rire devienne faux. Un rire par habitude qui permettrait de se fondre dans la masse. Ce rire joyeux ne serait pas une obligation, mais bien une norme. Présent partout, le rire serait tellement normé, qu'il amènerait les gens à oublier pourquoi ils rient. Ceci n'est pas l'objet de cette thèse, mais il s'avérerait intéressant de poursuivre la réflexion: le rire mimétique en est-il vraiment un?

se désacralise en devenant de moins en moins respecté. Il se vide de sa propre nature en devenant à mourir de rire.

2.3 Conclusion : faire de l'humour sérieusement

Ce chapitre théorique a brossé un portrait du champ de recherche sur les liens entre l'humour et le politique. En empruntant la démarche de Wittgenstein, nous avons dégagé les principales règles de ces jeux de langage pour arriver à les reconnaître et les différencier, mais aussi à comprendre comment ils peuvent à la fois être si éloignés et intimement liés. Même s'ils se repoussent et se dénaturent l'un l'autre, ces jeux de langage s'empruntent régulièrement des règles et peuvent mutuellement s'influencer. Parce que l'humour possède la capacité de traiter avec légèreté des sujets sérieux – ou inversement parce que le politique peut se présenter de façon ludique –, ils sont constamment amenés à se redéfinir. Comme nous l'avons souligné, les controverses sur l'humour illustrent tout particulièrement les croisements entre l'humour et le politique. En les étudiant, nous constatons que, si le propre de l'humour est de « faire rire », il peut également faire autre chose. Ceci rappelle son aspect performatif. C'est d'ailleurs ce qu'explique Austin (1970 [1962]) dans le livre posthume *How to Do Things with Words*. Il aborde une fonction fort particulière du langage; *dire* le monde c'est aussi *faire* le monde. Même s'il n'en fait pas son objet d'étude, Austin parle à quelques reprises d'humour. Il rappelle que la plaisanterie a une portée et un contexte d'énonciation spécifique, car elle n'est pas prononcée *sérieusement*. Il soutient : « [e]n disant p, je plaisantais » (Austin, 1970 [1962], p. 116). En reprenant sa théorie, nous pourrions aussi renverser l'énoncé : « en plaisantant, je disais p ». Cette formulation alternative démontre que l'humour peut effectuer bien d'autres choses que de faire rire et divertir. Il est possible de faire de l'humour avec une part de sérieux. Notre thèse poursuivra dans cette voie en regardant plus précisément la manière dont l'humour emprunte au politique dans les controverses sur l'humour. Nous nous arrêterons au cas du stand-up qui s'adonne,

tout particulièrement dans sa tradition états-unienne, à mélanger ces deux jeux de langage.

CHAPITRE III

« C'EST JUSTE UNE BLAGUE » : LE CADRE THÉORIQUE DES CONTROVERSES SUR L'HUMOUR DANS LE STAND-UP

The only honest art form is laughter, comedy.
You can't fake it...try to fake three laughs
in an hour -- ha ha ha ha ha –
they'll take you away, man. You can't.
Lenny Bruce (cité dans Cohen, 1975)

I think it's the duty of the comedian
to find out where the line is drawn
and cross it deliberately.
George Carlin (cité dans Farhi, 2008)

Si pour plusieurs l'humour est banal – tout le monde rit et peut faire rire –, les controverses sur l'humour effacent cette impression de frivolité. Dans ces « moments effervescents », nous pourrions dire que l'humour n'est plus « juste une blague », car il se prête à bien plus qu'aux rires. Par la théorisation du phénomène des controverses sur l'humour, ce chapitre poursuit la réflexion sur les croisements entre les jeux de langage de l'humour et du politique en ce concentrant sur le phénomène des controverses. Il vise à entrer au cœur de l'humour politique en établissant un cadre théorique qui permet de démontrer comment ce phénomène sort de l'ordinaire en polarisant les individus et en participant aux mutations sociales.

Pour ce faire, nous définirons le stand-up dans le contexte états-unien afin de mieux

saisir comment ce médium permet de donner un sens particulier au message. En tant que forme d'art et produit de la culture populaire, il adopte des codes particuliers qui doivent être exposés clairement afin de comprendre ce que représentent les controverses sur l'humour dans ce domaine. Nous détaillerons par la suite notre cadre théorique qui s'inspire des recherches en sciences sociales sur les controverses et, plus précisément, des écrits d'Heinich (1997; 1998; 2010; 2014) sur le rejet d'œuvres transgressives dans le milieu de l'art contemporain. Comme nous l'expliquerons, malgré des différences évidentes, le stand-up et l'art contemporain partagent plusieurs affinités qui rendent la comparaison productive : tous deux provoquent l'auditoire et recherchent constamment la remise en question des règles et des codes. Nous exposerons finalement les éléments méthodologiques qui nous permettent d'opérationnaliser notre cadre théorique des controverses en humour qui se décline en trois étapes : [1] la transgression par l'artiste de normes jugées acceptables; [2] les réactions des sphères professionnelle et publique; et [3] l'après-coup de la transgression, c'est-à-dire le degré d'intégration d'une controverse et sa participation aux changements de normes et de valeurs sociales. L'outil d'analyse que nous présenterons dans ce chapitre vise ultimement à mieux comprendre les tendances et particularités dans le fonctionnement des controverses sur l'humour.

3.1 Le stand-up et le sens de l'humour états-unien

Grand romancier britannique, célèbre pour son esprit satirique, Charles Dickens (1868, p. 147) considérait que les États-Uniens n'avaient pas de sens de l'humour. Il

était loin de se douter qu'ils inventeraient, moins d'un siècle plus tard, un genre comique reconnu mondialement : le stand-up [51]. Au côté du jazz et de l'expressionnisme abstrait, il est une des rares formes d'art inventées aux États-Unis (Belzner cité dans Ajaye, 2002, p. 65). A posteriori, Louis Rubin (1997 [1973], p. 38) avance que les États-Unis étaient destinés à réinventer la comédie en raison de l'omniprésence des paradoxes au sein de leur société :

> Out of the incongruity between mundane circumstance and heroic ideal, material fact and spiritual hunger, democratic, middle-class society and desire for cultural definition, theory of equality and fact of social and economic inequality, the Declaration of Independence and the Prohibition Act, the Gettysburg Address and the Gross National Product, the Battle Hymn of the Republic and Dollar Diplomacy, the Horatio Alger ideal and the New York Social Register—between what men would be and must be, as acted out in American experience, have come a great deal of pathos, no small bit of tragedy, and also a great deal of humor.

Les États-Uniens développent donc au fil du temps un style d'humour distinctif et dont la forme du stand-up devient une des plus présentes dans le paysage humoristique. Afin d'appréhender comment les controverses fonctionnent dans le stand-up, nous devons de prime abord saisir son contexte d'émergence et ses particularités propres au contexte états-unien. Ces éléments révéleront des aspects importants de cette forme d'art qui la prédisposent aux controverses.

---

[51] Pour Walter Blair (1998 [1937]), pionnier des études sur l'humour aux États-Unis, les États-Uniens ont tardé avant de créer leur propre style d'humour, reprenant pendant plusieurs décennies le modèle anglais. Cet auteur explique entre autres que, même si quelques écrivains, à l'instar de Sarah Kemble Knight et William Byrd, ont écrit des textes comiques, l'humour typiquement états-unien aurait débuté autour des années 1830 lorsque les habitants ont eu suffisamment de détachement envers le Royaume-Uni pour non seulement comprendre et exploiter les aspects comiques de leurs expériences, mais aussi pour développer une technique d'expression propre à leur identité (Blair, 1998 [1937], p. 92-96). Évidemment, il existe une foule de sous-cultures humoristiques au sein même de cette société. Plusieurs auteurs ont défriché ces grandes tendances et contrastes. Pour poursuivre la réflexion sur les styles d'humour états-uniens, voir notamment Walter Blair (1998 [1937]), Arthur Dudden et Peter Briggs (1987), Paul Lewis (2006), Lawrence Mintz (1999) et Daniel Royot (1996).

3.1.1 L'histoire du stand-up aux États-Unis

S'il est généralement reconnu que le stand-up – dans la forme que nous connaissons aujourd'hui – a été popularisé dans les années 1960, certains chercheurs retracent ses débuts plus d'un siècle auparavant[52]. Pour Robert Stebbins (1990), Mark Twain fait figure de pionnier puisqu'à compter de 1856, il parcourt les quatre coins du pays pour lire des aventures comiques devant public. Eddie Tafoya (2009) croit plutôt qu'il s'agit de Charley Case, un artiste états-unien noir de Vaudeville de la fin du 19e siècle, parce qu'il est le premier à avoir interprété des monologues sans accessoire ni costume. Pour John Limon (2000, p. 126 n3), Lenny Bruce est sans conteste son inventeur – dans les années 1950 et 1960 – grâce à son style sans complexe qui transgresse les tabous, mais aussi parce que le terme devient accepté dans le langage populaire et médiatique à la mort de ce dernier en 1966[53]. Au-delà de ce débat, l'évolution du stand-up peut se diviser en six phases telles que résumées dans l'encadré suivant[54].

---

[52] Ceci est sans compter les auteurs qui retracent les ancêtres beaucoup plus lointains du stand-up. Le prologue du théâtre comique de la Grèce antique – l'introduction d'une pièce où un acteur seul vient en exposer les prémisses – est souvent reconnu comme tel. C'est toutefois seulement à partir du Moyen-Âge que les artistes incluent la satire dans leurs monologues (Stebbins, 1990, p. 6). Koziski-Olson (1988) considère que le stand-up états-unien prend racine dans les performances des clowns, bouffons et farceurs (*tricksters*) de plusieurs cultures et époques différentes – Grèce, Europe médiévale, sociétés indigènes d'Amérique du Sud et centrale. Pour comprendre comment le stand-up est un amalgame de plusieurs traditions humoristiques, voir notamment Joanne Gilbert (2004, p. 41-71).

[53] En effet, rares sont les mentions de ce terme pour faire référence à un style de performance comique avant le décès de Bruce (Stebbins, 1990). Parmi ces quelques occurrences, notons la définition du stand-up de George Carlin dans une entrevue accordée en 1962 : « The old school is largely made up of the fast-paced stand-up comedians, the one-liner comics who came from vaudeville and burlesque, and they comprise the insult school of humor » (Carlin, 1997, non-paginée).

[54] Les quatre premières phases du développement du stand-up nord-américain anglophone sont identifiées par Stebbins (1990). Christelle Paré (2016) complète ce travail en ajoutant deux périodes de 2000 à 2016 : le « Nouveau boom » (2000-2010) et « Aujourd'hui » (2010 à 2015). Or, Paré (2016) explique mal en quoi la situation est différente durant ces périodes, se contentant de mentionner que les

Figure 2.2 Les phases du stand-up aux États-Unis

Les phases du stand-up états-unien

Le commencement (1856-1930)

La tournée de Mark Twain à travers les États-Unis marque le début du stand-up. À cette époque, le vaudeville, un genre théâtral caractérisé par des propos comiques légers, divertissants et souvent fondés sur des quiproquos, est le style dominant. Fort populaires à New York, les comiques de scène se produisent dans les bars, cafés, hôtels et salles de spectacle. L'urbanité influence grandement les sujets abordés (Boskin, 1997, p. 130).

L'époque des boîtes de nuit et des cabarets (1930-1950)

Alors que les boîtes de nuit se multiplient à la fin de la période de la prohibition, le divertissement doit être encore plus « punché » et amusant. Ces exigences influencent les humoristes qui raccourcissent davantage les prémisses de leurs blagues. En présentant des numéros rapides et vivants, ils réussissent à garder leur public attentif.

La petite révolution (1950-1975)

Le terme stand-up fait son apparition pour décrire les humoristes qui délaissent le vaudeville et développent un style plus décontracté et personnel. Les artistes qui s'inspirent du « vrai monde » comme Woody Allen, Lenny Bruce, George Carlin, Elaine May et Mort Sahl font un tabac. Les premiers *comedy clubs* voient le jour dans cette période, notamment *The Improv* (1963) à New York et le *Comedy Store* à Los Angeles (1972). Si, avant les années 1960, les hommes juifs, blancs et hétérosexuels (Mel Brooks, Andy Kaufman, etc.) prédominent dans le circuit du stand-up, le mouvement pour les droits civiques rend le milieu un peu plus diversifié. Des personnes issues des communautés noires telles que Richard Pryor et Jackie « Moms » Mabley deviennent aussi populaires. Le stand-up commence à se consommer autrement que dans les salles de spectacle. Les enregistrements sur vinyle se multiplient. À partir de 1968, les *Grammy Awards* récompensent des gagnants dans la catégorie « *Best Comedy Recording* ».

---

changements amorcés par les médias sociaux au début des années 2000 prennent de l'ampleur aujourd'hui. Nous joignons donc ces deux phases dans notre description de l'histoire du stand-up. Au final, ces six phases recoupent aussi les écrits de Limon (2000), Deveau (2012) et Zoglin (2008).

Les phases du stand-up états-unien (suite)

La conquête : professionnalisation et commercialisation (1975-1990)

Deux événements marquent profondément la période. La diffusion du premier spectacle de stand-up en 1975 sur la chaîne télévisée HBO annonce le début d'une grande popularité de ce style d'humour au petit écran. Par ailleurs, les humoristes du *Comedy Store* déclenchent en 1979 une grève pour souligner leur ras-le-bol à ne pas être rémunérés pour leurs prestations. Les propriétaires misent à l'époque sur l'aspect *showcase* pour éviter de les rétribuer. Le conflit se termine par un accord qui fait en sorte que les humoristes reçoivent 25 $ par numéro à l'exception des débutants qui ne reçoivent rien (Zoglin, 2008, p. 200). Ces événements ont pour effet de faire connaître au grand public cet art et d'entraîner la prolifération de *comedy clubs*; ils passent de 10 à plus de 300 entre 1980 et 1987 (Stebbins, 1990, p. 13).

La période latente (1990-2000)

La télévision et les nombreux *comedy clubs* surexposent les États-Uniens au stand-up (Bromley, 2015). Même si le style devient générique et que plusieurs s'en lassent, le nombre de salles de spectacle continue d'augmenter. En 1997, on en compte plus de 500 dans 47 États (Gilbert, 2004, p. xiii). La forme se renouvelle aussi durant cette décennie avec des artistes de la côte ouest comme Magaret Cho, David Cross et Sarah Silverman. Proche de la philosophie du grunge, l'*alternative comedy* est plus intellectuelle et libre que la formule précédente (Bromley, 2015).

Le nouveau boom (2000-...)

L'arrivée d'internet et des médias sociaux bouleverse la manière de vendre et de consommer le stand-up. Par exemple, Louis C.K. offre en ligne son nouveau spectacle au prix de 5 $. Douze jours après la mise en vente, il atteint un profit d'un million de dollars faisant de cette représentation la plus lucrative de l'histoire du stand-up états-unien (Carlson, 2011). Le style se diversifie également avec l'arrivée des comiques de scène féministes et queer tels que Wanda Sykes, Amy Schumer, Tig Notaro et Sampson McCormick.

En observant ces différentes phases de l'histoire du stand-up, la participation soutenue des humoristes aux mouvements sociaux saute aux yeux. Le stand-up ne fait

donc pas que refléter la société – comme il est souvent convenu de le mentionner –, mais contribue également à façonner les grands enjeux politiques.

3.1.2 Les particularités du stand-up

Suivant la popularité grandissante du stand-up, quelques chercheurs s'attardent à mieux comprendre ce phénomène (Brodie, 2014b; Mintz, 1985; Stebbins, 1990; Paré, 2016; Limon, 2000). Ils qualifient les humoristes de stand-up de « cultural barometers and cultural critics » (Gilbert, 2004, p. xiii); « comic spokesperson, [...] mediator, [...] articulator of our culture » (Mintz, 1985, p. 75); ou encore d'anthropologues (Koziski, 1984). Comme le mentionne Mintz (1985, p. 72) :

> [...] the student of a culture and society cannot find a more revealing index to its values, attitudes, dispositions, and concerns, and that the relatively undervalued genre of standup comedy (compared with film comedy or humorous literature, for example) is the most interesting of all the manifestations of humor in the popular culture.

Au-delà du rôle social du stand-up décrit par ces auteurs, comment peut-on le définir? À première vue, la tâche paraît simple : une personne seule sur scène tente de faire rire des spectateurs en utilisant « principalement » le jeu de langage de l'humour. Les définitions les plus élémentaires décrivent le stand-up comme l'acte d'un performeur qui tient des propos comiques devant un auditoire, et ce, avec un minimum de mise en scène et d'accessoires (Mintz, 1985). Même si la plus grande contrainte des humoristes consiste effectivement à utiliser adroitement le jeu de langage de l'humour, ils utilisent également une foule de stratégies et d'éléments additionnels ancrés dans des conventions esthétiques, narratives, symboliques et autres[55].

---

[55] À l'évidence, nous pourrions facilement trouver des humoristes qui ne possèdent pas ces différentes caractéristiques. Cela dit, il reste que la plupart d'entre eux s'identifient ou sont reconnus comme les partageant.

a) Du microphone et du mur de briques

Le stand-up relève d'une esthétique minimaliste. La plupart du temps, les humoristes portent un costume qui semble ne pas en être un. En s'habillant comme n'importe quel membre de l'auditoire et en employant un langage qui *semble* improvisé, ils jouent sur l'aspect informel de leur performance. Or, même si l'apparence de simplicité règne, la forme reste calculée. Les salles sont souvent construites en empruntant la même esthétique : un microphone, une petite scène, un mur de briques – ou un rideau rouge – qui sert de décor, et peut-être un tabouret et des néons. À première vue, ces éléments ne semblent pas avoir d'importance. Or, lorsqu'ils sont regroupés, ils sont pourtant porteurs d'un sens culturel partagé. Cette esthétique exerce non seulement une fonction pratique – soit d'offrir un environnement qui peut accueillir une série de performeurs et de numéros différents dans une même soirée –, mais elle permet également de reconnaître au premier regard la scène d'un *comedy club*. En ce sens, cette convention du stand-up permet de créer un climat propice à accueillir l'humour.

À la manière dont un cadre entoure une peinture, la scène définit l'espace où l'humour se joue. Quand les humoristes montent sur les planches, il existe une règle généralement acceptée qui stipule que tous les sujets peuvent être abordés tant qu'ils engendrent l'effet souhaité : le rire. Cette croyance est largement partagée par les artistes eux-mêmes :

> One belief widely held by comics is that comedy rooms are special places where people must learn to accept humor no matter how iconoclastic. Comic iconoclasm [...] dates to the Middle Ages when monologists satirized and lampooned important people and cherished beliefs. Comics are aware that many people have yet to learn about this tradition because stand-up comedy has only recently become a mass art (Stebbins, 1990, p. 78).

Or, tout le monde n'a pas accès à cet espace. À l'exception des soirées à « micro-ouvert » (*open mic*)[56], le responsable (*booker*) sélectionne soigneusement les personnes qui pourront bénéficier du privilège d'empoigner le microphone. Cet instrument distingue les artistes de leur auditoire en leur donnant la possibilité de faire entendre leur voix. Tout en créant un climat d'intimité – les humoristes peuvent jouer sur le timbre de leur voix pour chuchoter ou crier –, le microphone permet aussi de contrôler le dialogue avec le public (Brodie, 2014a, p. 734-735). Les chahuteurs (*hecklers*) peuvent rapidement être remis à leur place.

Le décor générique et sobre correspond à la tradition *anti-establishment* du stand-up (Stebbins, 1990, p. 37). Ces symboles permettent de rendre le spectacle visible, d'annoncer que le jeu de langage de l'humour est omniprésent et donc d'orienter la réception en conséquence. Ils laissent par ailleurs tout l'espace à la narration et aux expressions corporelles : mouvements, intonations, mimiques faciales, pauses, etc. À l'extérieur de ce contexte d'énonciation, les propos peuvent être interprétés différemment. Comme nous le constaterons dans les études de cas, les controverses émergent la plupart du temps lorsque des performances de stand-up ont lieu à l'extérieur des *comedy clubs*. Lorsque les numéros sont diffusés sur vinyle, DVD, à la radio, télévision, sur internet ou lors de conférences *sérieuses*, ils sortent de leur cadre de réception traditionnel. Ces nouveaux médiums n'offrent souvent pas l'expérience complète de la salle de spectacle en ne présentant qu'une portion de la performance. Le public perd alors certains repères nécessaires à la compréhension des blagues. En d'autres termes, le changement de plateforme modifie le cadre de réception. Les publics deviennent non seulement plus hétérogènes, mais un énoncé qui était perçu

---

[56] Ces soirées permettent en théorie à n'importe quelle personne de faire un numéro de stand-up. Or, il arrive aussi que le responsable présélectionne ceux qui pourront monter sur scène.

comme humoristique dans une salle de spectacle peut l'être comme politique lorsqu'il est communiqué à l'aide d'un support de diffusion différent.

b) De la quotidienneté

Le contenu des numéros de stand-up s'inspire largement du quotidien : les relations amoureuses ou familiales, les rapports de pouvoir dans les milieux de travail, les péripéties et les détails de tous les jours. Les humoristes relatent les événements qui traversent leur vie en partageant avec l'auditoire leurs sentiments, valeurs et expériences. Ainsi, un des types d'humour les plus répandus dans le stand-up états-unien est l'humour d'observation (*observational humor*). À l'instar de Jerry Seinfeld ou George Carlin, ces humoristes révèlent les banalités du quotidien en rendant étranger ce qui semble aller de soi.

Pour parler de la quotidienneté, les humoristes se prennent souvent en exemple dans une forme d'autobiographie fictive. Le « je » permet de brouiller les cartes sur qui parle. En utilisant leur propre nom et leur propre corps, ils peuvent ainsi donner accès à certains éléments de leur vie privée, pousser à l'exagération leur personnalité ou carrément basculer dans la fiction. Les humoristes s'adressent également souvent à leur auditoire pour projeter leurs expériences et opinions avec des formules clichées comme « avez-vous déjà remarqué que… ». Ces énoncés permettent d'engager une discussion directement avec le public en lui demandant de s'identifier aux propos transmis. Cet art de la narration aurait donc tendance à refléter les préoccupations de la société en rapportant un récit du « nous » où les rires servent à valider la solidarité. Il faut toutefois souligner que les frontières qui séparent la réalité de la fiction restent floues. Contrairement par exemple à un dessin animé où l'irréalité est incontestable, le stand-up joue, pour construire une incongruité, sur un écart entre le vécu et la fiction. L'humoriste n'a pas d'obligation d'exactitude; l'auditoire est laissé à lui-même pour déterminer s'il ouvre un pan de sa vie privée ou s'il invente ses histoires.

Misch (2017) nomme cette convention le « mensonge authentique », car même si les humoristes ne racontent pas exactement la réalité, la recherche de vérité demeure importante. Cette blague de Louis C.K. explique exactement cette convention : « I went to a bar the other night. Where isn't important, because I'm lying » (C.K. cité dans Misch, 2017, non paginée). Cela dit, l'écart fréquent entre l'intention des humoristes et l'interprétation de leur auditoire peut produire une dissonance susceptible de se traduire en controverse.

c) Du dialogue avec l'auditoire

Le stand-up correspond à une expression artistique dialogique dans le cadre de laquelle un professionnel de l'humour performe *en collaboration* avec son auditoire (Brodie, 2014b; Stebbins, 1990). La plupart des *comedy clubs* sont structurés de manière à favoriser les échanges : le public est assis très proche de la scène et les salles sont intimes, comportant rarement plus de 100 places assises. Le texte semble être communiqué de manière spontanée comme si les humoristes bavardent de tout et de rien avec leur auditoire. Cet aspect informel crée une part de réciprocité entre le performeur et le public. Contrairement aux films ou aux caricatures, le stand-up exige une réponse immédiate de la foule. Cette dernière exerce un certain contrôle éditorial sur le contenu des numéros en offrant une constante rétroaction aux humoristes qui ajusteront leurs blagues en fonction des réactions positives ou négatives (rires, applaudissements, huées, non-rire, ovations, chuchotements, départs précipités avant la fin de spectateurs déçus ou offusqués, etc.). En d'autres termes, l'auditoire fait partie du spectacle. Le stand-up est une des rares performances artistiques qui, pour une consommation en différé, est enregistrée devant public. L'appréciation d'une performance se mesure souvent au moyen des sons provenant de la salle : l'omniprésence du rire est synonyme de réussite tandis que le non-rire illustre un désaccord profond, voire le rejet d'une blague. Finalement, cette proximité donne l'impression à l'auditoire qu'il peut poursuivre le dialogue quand il juge que

l'humoriste dépasse les limites de l'acceptable. La structure même de la performance entretient suffisamment l'illusion d'intimité et de proximité pour que le public puisse se sentir à l'aise de critiquer les performeurs par ce qu'on appelle la pratique du « *heckling* » (chahut)[57].

d) De la subversion

Étymologiquement, le terme « stand-up » réfère à la contestation : « *to stand up* » se traduit par « se lever »; « *to stand up against* » par « résister à quelque chose »; et « *to stand-up for* » par « se défendre contre ». Le terme est évocateur, car ce type d'humour se démarque souvent par sa nature critique, directe, violente et subversive (Brodie, 2014b; Gilbert, 2004; Mintz, 1985). Dès les débuts du stand-up, ses pionniers (Lenny Bruce, Dick Gregory ou Mort Sahl) transgressent les normes en satirisant la politique, le sexe et la religion. Leur pratique se développe à une période où l'humour engagé perd de la vitesse au profit de drôleries de masse conformistes. Kenneth Rexroth, un poète influent de la *Beat Generation*, relate justement dans un article paru peu de temps après la fin de l'ère maccarthyste que l'humour états-unien est en déclin :

> American radicalism lost its sense of humor long ago. And of course "the media" chew up everything, songs, jokes, "personalities" – 365 days times 24 hours – this is a forest fire which consumes all in its path. What is wrong with American humor is what is wrong with American life. It's commercialism. True humor is the most effective mode of courage (Rexroth, 1957, non paginée).

---

[57] Dans le cadre précis du stand-up, la pratique du *heckling*, que l'on pourrait traduire par *faire du chahut*, consiste à interrompre l'humoriste par des huées ainsi que des commentaires désobligeants et agressifs dans le but d'attirer l'attention et de déconcentrer l'artiste.

Si le stand-up peut être « courageux » dans ses critiques sociopolitiques, il ne faut cependant pas exagérer son côté dissident. En effet, un rapprochement peut se faire avec l'esprit du carnaval au moyen-âge. Comme l'indique Mikhaïl Bakhtine (1970), le carnaval fournit une occasion limitée dans l'espace et dans le temps pour le peuple de renverser symboliquement les hiérarchies : dominant/dominé, noble/trivial, sacré/profane, raffiné/grossier, etc. Le stand-up offre une libération similaire avec un spectacle subvertissant les normes, les interdictions et les privilèges sociaux. Cela dit, à l'image des carnavals, les *comedy clubs* n'ont jamais provoqué de révolutions. Cet état de plaisir rebelle, ce défoulement éphémère, peut ultimement s'avérer contre-productif en permettant de réaffirmer l'ordre établi. L'humoriste se situe dans cette zone où il est attendu qu'il agisse de manière transgressive, tout en ne dépassant pas les limites de l'acceptable. Cela dit, puisqu'il est de ceux à qui l'on donne le droit d'énoncer des propositions audacieuses, il s'expose aussi à davantage de controverses.

e) Un produit de la culture populaire

Les humoristes sont les praticiens des arts comiques les plus en vogue dans la culture états-unienne contemporaine depuis la fin du 20^{e} siècle (Gurney, 2011, p. 3-5). Depuis ses premières diffusions à la télévision, ce divertissement est de plus en plus répandu, partagé, consommé et aimé par un grand nombre de personnes. Plusieurs raisons expliquent cette montée en popularité aux États-Unis. Le stand-up est devenu à partir des années 1970 une alternative abordable au théâtre, films et concerts de musique (Stebbins, 1990, p. 16). Son succès commercial et populaire est difficilement discutable. Il se manifeste aujourd'hui localement dans les nombreux *comedy clubs*, bars et cafés, mais aussi de façon plus large sur internet et à la télévision. Diffusées après les bulletins de nouvelles, les émissions de fin de soirée incluent souvent des monologues comiques pendant lesquels une personne lance quelques blagues sur l'actualité. Le *Tonight Show* présente de tels segments depuis ses débuts en 1954. De plus en plus de sitcoms s'organisent aussi autour de la vie des humoristes. Les

exemples les plus connus incluent notamment *Roseanne* (1988-1997) avec Roseanne Barr, *Seinfeld* (1989-1998) avec Jerry Seinfeld, *Louie* (2010-2015) avec Louis C.K. et *Inside Amy Schumer* (2013-...), mettant en vedette l'artiste du même nom. Même le président états-unien performe annuellement un numéro de stand-up lors du traditionnel *White House Correspondents' Dinner*. En effet, il est devenu coutume depuis 1983 qu'il offre un discours humoristique suivi d'un bien-cuit par un humoriste de renom (Hansler, 2016)[58].

Le stand-up doit donc être compris comme un produit de divertissement et de culture populaire. Cette caractéristique dénote l'aspect mercantile de l'industrie de l'humour. Peu importe que les humoristes soient considérés comme des artistes ou des commentateurs sociaux, ils vendent aussi du divertissement. La structure du milieu est influencée par des priorités économiques tissées par les agents, propriétaires de *comedy clubs* ou producteurs de télévision et d'événements. Conséquemment, il faut prendre en considération l'importance et le rôle des membres de l'industrie dans les controverses, et ce, selon une perspective économique. Dans quelle mesure les humoristes et les autres parties prenantes de l'industrie tentent-ils de générer des polémiques pour mousser les ventes de billets? Préfèrent-ils parfois censurer certains propos qu'ils considèrent trop transgressifs et qui pourraient nuire à ces mêmes ventes?

---

[58] Trump est le premier président à ne pas se présenter au WHCD depuis que la coutume du discours humoristique a été introduite par Reagan. Reagan est également le dernier a avoir manqué cette soirée parce qu'il était en rémission suite à sa tentative d'assassinat en 1981 – il avait tout de même pris la peine d'appeler de sa chambre d'hôpital. La *White House Correspondents' Association* (WHCA) existe depuis 1914 et organise ces soirées depuis 1924.

f) De l'art

Finalement, le stand-up est une forme d'art. Cette dernière caractéristique est certainement la plus contestée. En effet, un débat sur la désignation de l'humour comme forme d'art divise dès les écrits d'Aristote (2010 [1005b]). Selon lui, les œuvres artistiques se définissent avant tout comme le résultat de la *production* d'un objet par imitation créative[59]. Loin d'être une pâle copie de la réalité, elles dépouillent le réel de ce qui est superflu et le reflète différemment. Dans la *Poétique*, Aristote place la comédie au côté de la poésie, la peinture, la sculpture, la musique et la danse. Néanmoins, la malédiction qui pèse sur l'humour et qui nuit à sa reconnaissance comme forme d'art se présente aussi chez cet auteur : « [l]a comédie est [...] l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure, non en toute espèce de vice, mais dans le domaine du risible, lequel est une partie du laid. Car le risible est un défaut et une laideur sans douleur ni dommage » (Aristote, 2010 [1005b], §1449)[60].

---

[59] Selon Aristote (2010, [1005b], §1447) : « [...] l'épopée et la poésie tragique, comme aussi la comédie, l'art du dithyrambe, et, pour la plus grande partie celui de la flute et de la cithare, ont tous ceci en commun qu'ils sont des représentations ». Alors qu'il s'intéresse avant tout à la tragédie et à l'épopée dans *La Poétique*, Aristote aurait écrit une suite à cet ouvrage portant spécifiquement sur la comédie. Même si cet ouvrage n'a jamais été retrouvé, les spécialistes s'entendent pour dire qu'il a bien été écrit. Pour poursuivre la réflexion sur la théorie d'Aristote portant sur la comédie, voir Janko (1984).

[60] Évidemment, les cibles du comique ont largement changé et évolué depuis Aristote comme l'explique l'ouvrage de John Clarke (2007) intitulé John R., *Looking at Laughter: Humor, Power, and Transgression in Roman Visual Culture, 100 B.C.-A.D. 250*, ou encore celui de Mary Beard (2014) *Laughter in Ancient Rome: On Joking, Tickling and Cracking Up.* John Morreall (2010) explique également que ce n'est que depuis la deuxième moitié du 19^{e} siècle que l'on reconnaît que l'humour a une certaine vertu. Il a longtemps été vu comme une forme de comportement perturbateur qui corrompait la morale, la religion et les arts.

Depuis ce temps, le débat n'est toujours pas résolu[61]. Pourtant, il ne fait aucun doute que la forme du stand-up exige un exercice de créativité et de virtuosité par rapport à des règles et traditions établies pour produire un contenu et un rendu comique – contrairement à l'humour spontané, c'est-à-dire celui que chacun peut manier plus ou moins adroitement dans son quotidien. En ces termes, l'humoriste est un artiste qui tente d'imiter la réalité en offrant une représentation du monde qui peut échapper à d'autres jeux de langage.

Comme nous venons de le constater – et comme Carlin le résume bien dans la citation en exergue de ce chapitre –, il est dans la nature même du stand-up de tester les limites des normes et valeurs. Le rapport complexe et profond qu'entretient le stand-up avec le jeu de langage du politique se révèle maintenant encore plus explicite. Quand un humoriste raconte de façon comique son quotidien et que l'auditoire rit, cet échange sous-tend une interprétation du monde partagé. À l'opposé, quand des membres de l'auditoire répondent par un non-rire, quand ils huent ou critiquent un humoriste dans la sphère publique, ils expriment leur désaccord par rapport aux idées qui sont véhiculées dans une blague. Ces différents éléments définissant le stand-up mettent en lumière sa nature transgressive et ses nombreuses possibilités d'engendrer des controverses.

3.2 Les cadres théoriques pour analyser les controverses en sciences sociales

Bien qu'il existe encore peu de recherches sur les controverses dans le milieu de l'humour à strictement parler, plusieurs auteurs en sciences sociales se sont attardés aux controverses comme objet d'étude pour comprendre ses facteurs déclencheurs,

---

[61] Parmi les auteurs qui ont aussi alimenté cette réflexion sur l'humour comme forme artistique, notons le travail de Charles Baudelaire (1986 [1855]) et Arthur Koestler (1970 [1964]).

ses processus et ses conséquences. Dans les prochains paragraphes, nous exposerons ces grands courants en sciences sociales pour, par la suite, nous concentrer sur les idées maîtresses proposées par Heinich (1997; 1998; 2010; 2014), sociologue des arts, qui ont été une source d'inspiration importante pour développer notre approche.

3.2.1 La controverse comme objet d'étude

Les conflits sont une composante usuelle de la vie sociale et peuvent revêtir diverses formes, allant du désaccord entre voisins à la guerre internationale. Les auteurs théorisant ces antagonismes en identifient plusieurs types : controverse, polémique, querelle, crise, dispute, conflit, mésentente ou encore différend. Plus précisément, la controverse est de plus en plus théorisée en sciences sociales à compter des années 1980[62]. Elle est employée de moult façons : les recherches en sociologie des sciences la problématisent pour préciser son rôle dans la production du savoir (Latour 1984; Gingras, 2014)[63]; les études en rhétorique avancent qu'elle constitue la résultante de pratiques discursives, mais aussi qu'elle offre un espace où divers acteurs déploient des stratégies argumentatives (Miller, 2005; Olson et Goodnight, 1994)[64]; la

---

[62] Il est à noter que le terme « controverse » est très contesté dans la littérature et renvoie à plusieurs interprétations. Les recherches tournent généralement autour de quatre axes de réflexion : l'entrée en controverse, son mode de résolution, la qualification des acteurs et les lieux et véhicules de transmission de la dispute. Pour comprendre la complexité de cette notion, voir le numéro 25 (2007) de la revue *Mil neuf cent*.

[63] La sociologie des sciences s'intéresse principalement aux mécanismes de l'élaboration des savoirs scientifiques : conflits paradigmatiques des scientifiques, rôles des experts, innovations, luttes institutionnelles, mobilisations politiques, etc.

[64] La définition de Olson et Goodnight (1994, p. 249) des controverses sociales résume bien l'angle d'approche des recherches en rhétorique : « An extended rhetorical engagement that critiques, resituates and develops communication practices bridging the public and personal sphere [...]. Social controversy occupies the pluralistic boundaries of a democracy and flourishes at those sites of struggles where arguers criticize and invent alternatives to established social convention and sanctioned norms of communication ».

sociologie de la justification s'intéresse à la dispute dans divers types d'activités sociales (travail, famille, école, etc.) (Boltanski et Thévenot, 1991)[65] et; la sociologie de l'art étudie notamment la manière dont l'art – et particulièrement l'art contemporain – provoque des polémiques (Heinich, 1997; 1998; 2010; 2014). Même si les rapports de pouvoir sont décisifs dans les controverses, la science politique se penche davantage sur les crises, un type de conflit qui secoue de façon plus directe l'ordre social et qui engendre une reconfiguration du politique (Chateauraynaud et Torny, 1999, p. 85). De moins grande ampleur, les controverses permettent pourtant de rendre visibles des désaccords collectifs profonds. Pour les chercheurs en sciences sociales, cette approche s'avère pertinente pour plusieurs raisons :

> [...] l'entrée par les controverses a surtout été adoptée pour ses vertus heuristiques : elle permet en effet de mettre à distance les intérêts et les valeurs, les ontologies et les formes de connaissance que développent et défendent les acteurs, en donnant à l'analyste une sorte de position de neutralité descriptive, toujours difficile à conquérir aussi bien dans les constructions théoriques que dans les démarches empiriques (Chateauraynaud, 2013, p. 1).

En confrontant des idées, les controverses créent des espaces de discussions qui

---

[65] Même s'ils emploient très rarement le terme controverse, Boltanski et Thévénot (1991) abordent la question des disputes de façon fort originale. En prenant la « situation » comme objet d'étude (le litige plus précisément) plutôt que de passer directement par l'analyse des acteurs, ces auteurs s'intéressent aux systèmes diversifiés d'établissement des principes, à la critique et la justification de ce système (Boltanski et Thévenot, 1991, p. 11). L'objectif de leur recherche consiste à analyser les disputes en mettant non seulement l'accent sur leur caractère d'incertitude, mais également sur les innombrables méthodes de critique et de justification employées en fonction de six mondes : de l'inspiration, domestique, opinion, civique, marchand et industriel. Dans chacun de ceux-ci, les acteurs partagent des « grandeurs », c'est-à-dire des qualités généralement reconnues. Par exemple, dans le monde de l'inspiration, la valeur principale est l'imagination, la créativité, le rejet des normes (en opposition au conformiste routinier) tandis que dans le monde domestique, le principe central est le respect de la hiérarchie et des traditions – en opposition aux non-respects des règles et des normes (Boltanski et Thévenot, 1991, p. 200-262). La connaissance de ces mondes permet de mieux comprendre les processus des disputes émergeant au sein d'un seul monde ou lors de la rencontre de mondes différents. Le contact de l'humour et du politique entre exactement dans une rencontre de sphères distinctes.

contribuent à modifier notamment les rapports de force, les identités et les pratiques des acteurs.

Malgré les nombreuses voies possibles pour analyser les controverses, elles se définissent généralement comme une dissension qui déborde de la sphère du dialogue et qui perdure dans le temps. Elle est ainsi plus investie qu'un débat formel où des adversaires, qui ne partagent pas les mêmes points de vue, s'échangent des arguments soutenus (Gagné, 2011, p. 6)[66]. Elle nécessite une rupture de l'ordre établi qui se joue sur une multitude de niveaux – politique, éthique, moral ou intellectuel (Gross, 2005). Son foyer – les enjeux et règles du jeu – n'étant jamais fixe, elle est souvent comprise comme étant chaotique. Cet affrontement s'organise la plupart du temps en « structure triadique », c'est-à-dire que le public prend la position d'arbitre devant deux camps qui s'opposent (Lemieux, 2007, p. 195). Ce public se constitue principalement dans un secteur – les amateurs de l'humour par exemple –, mais détient le potentiel d'en mobiliser d'autres – forces de l'ordre, institutions judiciaires, médias, groupes de pression, citoyens, etc. Les savoirs, points de vue et objectifs très diversifiés des adversaires engendrent souvent des dialogues de sourds et rendent difficilement prévisible le dénouement des controverses. Malgré le droit conféré des acteurs à faire valoir leurs arguments, ces derniers ne peuvent imposer leur autorité pour mettre fin aux controverses. En effet, même si le conflit fait l'objet d'un débat en Cour suprême, rien n'empêche les protagonistes de continuer à tenter de prouver qu'ils ont raison. Les controverses s'éteignent donc la plupart du temps à force d'épuisement.

---

[66] Étymologiquement et historiquement, la controverse est pourtant proche du débat formel. En effet, le terme vient de *contra* et *versus* qui signifie « tourné contre », « dans la direction opposée ». Durant l'Antiquité, la *controversia* était un type de débat formalisé où les rhéteurs pouvaient développer leurs compétences (Goodnight, 1991). La notion actuelle de controverse renvoie pourtant à quelque chose de différent qu'un simple affrontement formel.

Deux principales approches permettent d'étudier les controverses. La première méthode dite explicative les dépeint comme un reflet; un moyen d'accès à la réalité politique. Elle vise à révéler les facteurs et le rôle des acteurs dans les évolutions sociales ou institutionnelles. Elle se base sur un « principe de causalité » et sur une linéarité historique. La deuxième méthode, que nous privilégions dans cette thèse, étudie la dynamique des controverses comme un processus particulier qui a le potentiel de transformer le monde (Lemieux, 2007, p. 191-192). Dans cette approche dite constitutive, les controverses sont considérées comme des « moments effervescents » au sens de Durkheim, c'est-à-dire qu'elles offrent :

> [...] des occasions pour les acteurs sociaux de remettre en question certains rapports de force et certaines croyances jusqu'alors instituées, de redistribuer entre eux « grandeurs » et positions de pouvoir, et d'inventer de nouveaux dispositifs organisationnels et techniques appelés à contraindre différemment leurs futures relations (Lemieux, 2007, p. 192).

Cette méthode met l'accent sur la dimension performative de ces disputes contrairement à la démarche classique qui cherche des relations de cause à effet. Elle permet donc d'étudier les positionnements des acteurs (statuts sociaux, trajectoires, personnalités, liens professionnels et personnels); d'analyser les différentes manières dont ils se répondent (arguments, tactiques, discours); et de décortiquer la mécanique des conflits (déclenchement, négociation et résolution). Cette approche permet de mettre en lumière les modes de raisonnement, les systèmes de preuve, les intérêts, les hiérarchies et les jeux de pouvoir.

3.2.2 Le modèle de Heinich : l'étude des « récits d'excentricité »

Parmi ces écrits en sciences sociales, les recherches d'Heinich sont particulièrement pertinentes, car elles mettent en lumière les rejets dans un domaine artistique, soit celui de l'art contemporain. Pour la sociologue, la constante remise en question des règles est le propre de cette forme d'art. De manière similaire au stand-up, l'art

contemporain provoque l'auditoire, transgresse les codes et multiplie l'expérience des limites. Heinich nomme les controverses suscitées par les transgressions de toutes sortes de manières : « anecdotes », « incidents », « affaires », « scandales », « litiges » ou « différends »[67]. Même si elle s'attarde peu à clarifier ces différentes terminologies, elle les lie en soulignant qu'elles ont en commun d'être des « récits d'excentricités ». Contrairement à l'approche par la statistique qui permet de dévoiler la norme – au sens de récurrence et de convention sociale –, l'étude des récits d'excentricités « [...] pointe l'exceptionnel, qui acquiert un statut d'outil analytique non en tant qu'il serait "représentatif", mais en tant qu'il est symptomatique d'une déviation par rapport à la norme et donc, en négatif, bon indicateur de celles-ci » (Heinich, 2014, 19).

L'objectif d'Heinich n'est donc pas de faire connaître des lieux inconnus, mais plutôt de raconter et lier les mouvements, œuvres et artistes qui sont devenus notoires pour leurs récits singuliers. Elle ne cherche pas non plus à expliquer les rejets – cela renverrait à une pluralité de causes individuelles ou collectives –, mais à comprendre les différents processus qui entourent les controverses et qui permettent de saisir leur occurrence, leurs limites, leurs normes sous-jacentes, puis leur cheminement vers l'assimilation (Heinich, 1998, p. 30). Plus spécifiquement dans son ouvrage *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques* (1998), Heinich développe

---

[67] Heinich expose peu les définitions de ces termes et elle les emploie de façon parfois contradictoire et non systématique dans ses ouvrages. On peut toutefois noter un effort de systématisation dans son livre sur les guerres culturelles et l'art contemporain (Heinich, 2010). En résumé, quand elle parle d'« anecdotes », celles-ci sont directement observées sur les lieux des expositions ou sont transmises de bouche à oreille; les « incidents » sont plus ou moins médiatisés et ont laissé quelques traces écrites; les « affaires » sont davantage publiques et opposent deux jugements (l'idéal type est le procès puisqu'il implique des formes d'opposition ritualisées); les « scandales » sont pratiquement unanimes dans l'indignation qu'ils suscitent, et révèlent donc des valeurs considérées comme absolues et communes à tous (Heinich, 2010, p. 27); et le « différend » réfère à l'expression de Lyotard où les registres des valeurs mobilisés par les camps sont tellement hétérogènes qu'ils sont sans pertinence aux yeux des autres (Heinich, 1998, p. 223).

une méthode qui permet d'analyser en trois phases les rejets dans le milieu de l'art contemporain : [a] les transgressions des frontières par les artistes; [b] les réactions souvent négatives du public et; [c] l'intégration et l'institutionnalisation par les spécialistes[68].

a) La transgression

La première étape débute lorsque les artistes transgressent les normes. Ils vivent l'expérience des limites en se situant aux frontières de l'art (mise à mal des canons et des repères esthétiques), du musée (l'appropriation de l'espace ou des critères d'admissibilité), de l'authenticité (objets sans valeurs, auteurs sans crédibilité), de la morale (religion, dignité, civisme et décence) et du droit (vandalisme, propriété et vie privée). Le vaste programme de l'artiste se résume de la façon suivante :

> [...] provoquer le public jusqu'au point où il ne pourra plus ne pas dire « non », travailler sur ce point de rupture, ce fil du rasoir, cette frontière instable entre acceptation et refus; et provoquer l'institution, tester sa capacité d'adaptation, expérimenter le point limite où un conservateur refusera de donner son accord, où une équipe technique jouera l'inertie pour contrecarrer le projet, où quelqu'un portera plainte... « On a le droit de dire non » : cette proposition est exemplaire d'une certaine tendance de l'art contemporain qui porte en elle, par définition, l'éventualité du rejet, grâce à ce travail

---

[68] Ce programme de recherche s'étend dans trois autres de ses ouvrages qui ont également été une source d'inspiration pour créer notre modèle. Dans *L'art contemporain exposé aux rejets : études de cas* (1997), Heinich présente plusieurs exemples qui l'amènent en guise de synthèse à développer une classification des registres de valeurs dans le monde des arts et dans le monde ordinaire. Dans *Guerre culturelle et art contemporain : une comparaison franco-américaine* (2010), elle compare les scandales états-uniens (nommés les guerres culturelles dans les arts) et français (intitulé la crise de l'art contemporain). Cet ouvrage a été particulièrement utile pour comprendre les caractéristiques spécifiques à la société états-unienne. *Le paradigme de l'art contemporain : structure d'une révolution artistique* (2014) offre un regard interne au fonctionnement des arts contemporains qui nous a permis de baliser les différences entre ce monde et celui du stand-up. Nous reviendrons sur ces ouvrages en présentant le modèle de Heinich.

> d'exploration des limites d'acceptabilité, ce jeu avec les frontières de ce qui peut ou ne peut pas être reçu comme œuvre d'art, et par les institutions artistiques, et par le public (Heinich, 1998, p. 172).

Les possibilités du rejet font intrinsèquement partie du jeu. S'ils ne veulent pas être complètement exclus, les artistes doivent maîtriser les règles de la transgression en se situant aux limites, là où leurs œuvres sont encore intégrables aux cadres cognitif (catégorie de classement) et axiologique (catégorie de valeurs). Pour comprendre ces productions artistiques, il faut non seulement étudier la démarche des artistes, mais aussi les contextes, les champs d'(in)acceptabilité, de médiation et les conséquences (Heinich, 1998, p. 172-173).

b) Les réactions

La deuxième phase consiste au rejet significatif d'une œuvre d'art par le soulèvement d'une protestation publique. La contestation implique donc un minimum de généralisation de l'opinion – un passage à l'espace public au sens de Jürgen Habermas (1986 [1962]) – sans toutefois que les réactions soient homogènes. En effet, il n'existe pas une seule perception commune, mais bien des strates d'adhésion et de critiques (Heinich, 1998, p. 244). L'étude des réactions permet de mieux comprendre les efforts consentis pour construire ou défendre un point de vue ainsi que de mettre en lumière la pluralité des registres de valeurs organisant et justifiant des opinions dans le milieu des arts ou encore dans le monde ordinaire (Heinich, 1997, p. 195).

Heinich reconnaît que le pire des échecs dans le milieu des arts contemporains n'est pas d'être critiqué, mais bien d'être ignoré. Toute novation peut effectivement faire l'objet de réponses négatives comme de l'indifférence, des interrogations ou du rejet (Schlanger, 1983, p. 201). Cela dit, il devient difficile d'étudier les « réactions si radicalement négatives qu'elles renvoient les œuvres au néant, dans le silence et l'invisibilité » (Heinich, 1998, p. 31). Le silence englobe tout autant ceux qui ne

connaissent pas que ceux qui rejettent. Pour contourner ces problèmes méthodologiques, le corpus étudié par Heinich contient les réactions spontanées, c'est-à-dire en situations réelles, et laissant des traces matérialisées – extraits de journaux, commentaires récoltés dans les livres d'or des musées, actes de vandalisme, pétitions, etc. Elle évite donc les questionnaires qui ont comme défaut de ne pas pouvoir mesurer les différences d'intensité des réactions : s'engager dans un rejet, par des actions, paroles ou écrits, c'est faire preuve d'implication affective. La récurrence des arguments permet de reconstruire, par induction, les valeurs qui les sous-tendent et de développer une typologie. Cette méthode a l'avantage de respecter l'action propre des contextes d'activation des valeurs (Heinich, 2010, p. 20-21). Afin de construire et de justifier des opinions dans le milieu des arts, Heinich (1997; 2010) avance que les personnes disposent généralement de onze registres évaluatifs : domestique, fonctionnel, réputationnel, économique, civique, juridique, esthétique, esthésique, herméneutique, purificatoire et éthique[69]. Ces registres diffèrent d'un contexte culturel et d'une époque à l'autre.

c) L'intégration

La dernière phase s'enclenche quand la transgression se normalise et que les spécialistes – critiques, institutions muséales, etc. – acceptent d'intégrer l'œuvre vexante au champ de l'art contemporain. L'effet de postérité renverse souvent l'interprétation des œuvres et donc, ce qui était transgressif finit par être normalisé. Comme l'explique Heinich (1998, p. 30) :

---

[69] Les quatre premiers sont inspirés de la théorie de Bolantski-Thévenot (1991). Nous ne nous attarderons pas à définir l'ensemble de ces registres puisque nous reviendrons en détails subséquemment sur ceux mobilisés en humour.

> La postérité a tendance à surestimer l'ampleur de la méconnaissance, parce que celle-ci permet de grandir rétrospectivement l'artiste « maudit » en raison de l'injustice qui lui fut faite en son temps, et que l'admiration posthume a charge de réparer [...]. Enfin, le renversement de perspective opéré dans l'après-coup fait aujourd'hui percevoir comme « normales » les œuvres des grands artistes du siècle parce qu'elles ont réussi à s'imposer comme les nouveaux paradigmes artistiques [...].

L'effet d'après-coup met ainsi en lumière les différentes manières dont les œuvres les plus transgressives en viennent, avec le temps, à être consacrées. Ce processus de légitimation devient tellement intégré qu'il existe même une sorte de « paradoxe permissif » qui consiste « à rendre la transgression impossible en l'intégrant dès qu'elle apparaît, voire avant qu'elle ait été sanctionnée par les réactions du public et du marché privé, et parfois même avant qu'elle ait pu exister [...] » (Heinich, 1998, p. 338). Cette autorisation à secouer les normes annule d'une certaine façon l'effet transgressif (Heinich, 1998, p. 348). S'ils veulent marquer les esprits, les artistes n'ont aucun autre choix que de radicaliser leur transgression. Ce crescendo des controverses amène une forme de surenchère qui a pour conséquence d'élargir les frontières de l'art. Au final, le jeu de la transgression fait naître un paradigme : l'art contemporain (Heinich, 2014). Contrairement au paradigme des arts classiques ou modernes, celui de l'art contemporain recherche la permanente remise en question des règles. Chaque œuvre transgressive s'inscrit en référence aux précédentes et son sens demande sans cesse à être explicité. Ces mouvements de transgression changent les critères de valeur artistique : il ne s'agit plus de déterminer la place d'une œuvre sur une échelle de qualité esthétique, mais d'en cerner la nature – art ou non-art.

3.3 Le cadre théorique pour analyser les controverses sur l'humour dans le stand-up

Le modèle d'Heinich s'avère précieux pour jeter un éclairage sur le phénomène des controverses dans différents milieux artistiques. Les similarités entre l'art contemporain et le stand-up – principalement sur leur nature transgressive – facilitent

la transposition du modèle. Une des forces du modèle de Heinich consiste à penser la controverse en termes de frontière. Plus particulièrement dans le milieu de l'humour, cette posture permet un découpage entre l'acceptable et l'inacceptable, l'humour et le politique, l'adhésion et le rejet. Cette discontinuité fait faire un saut dans la nature de l'objet. Le jeu de langage de l'humour devient controversé quand il se politise en brisant le consensus sur les valeurs et normes établies. Penser en termes de frontière amène à mettre l'accent sur ce qui se trouve des deux côtés de celle-ci, mais aussi à analyser les continuités, variations et effets de contexte. Qui plus est, chacune des trois étapes du processus entourant les controverses conduit à réfléchir sur des aspects différents de la société états-unienne. Qu'est-ce que transgresser une norme à une certaine époque? Comment réagissent les auditoires face à une transgression et sur quels registres se contredisent-ils? La société finit-elle par intégrer la dissension? Si oui, à quel degré et de quelles manières? Même si globalement les controverses fonctionnent de la même façon dans l'art contemporain et en humour, quelques ajustements méthodologiques et théoriques s'imposent pour rendre compte de l'environnement particulier du stand-up.

3.3.1 La transgression

La première phase d'une controverse dans le monde du stand-up s'enclenche quand un énoncé humoristique chevauche la frontière du politique. La forme du stand-up aux États-Unis est particulièrement intéressante sur cet aspect de par la propension des humoristes à vouloir fomenter la subversion. Évidemment, toutes transgressions ne mènent pas directement à la controverse. Pour entrevoir le potentiel d'en créer une et d'investir l'espace public, un humoriste doit provoquer et remettre en question « ce qui va de soi » en fonction de repères historiques, culturels, politiques ou moraux. Une blague doit dépasser ce que McGraw et Warren (2010) nomment la « violation bénigne » (*benign violation*); elle doit emprunter non seulement des règles du jeu de

langage du politique, mais également jouer sur ce fil instable entre l'acceptation et le refus d'une œuvre.

Pour comprendre la transgression, au sens où Heinich l'entend, il faut observer cette frontière en fonction de principes fondamentaux – soit des critères internes qui révèlent que les jeux de langage de l'humour et du politique sont employés – et des circonstances – soit des critères externes qui rendent compte d'un contexte particulier. En explorant les limites de l'acceptabilité sociale et en provoquant leur public, les humoristes rendent visibles certaines normes et valeurs qui autrement seraient difficiles à saisir. Même si les humoristes aiment penser en termes de liberté d'expression, cette frontière est bien réelle. Ils doivent impérativement se soumettre à certaines règles s'ils souhaitent vivre de leur art. En effet, cette liberté est, dans le milieu des arts, tout ce qu'il y a de plus normé comme le rappelle Heinich (1998, p. 57) :

> La transgression des frontières ne se confond pas avec l'absence de norme : rien n'est plus normé, plus contraint que le travail de l'artiste qui cherche à franchir les limites sans être pour autant exclu, à modifier les règles du jeu sans être déclaré hors jeu [...]. N'importe qui est libre de ne pas jouer le jeu des règles, s'il prend le risque d'en être exclu : le risque, en l'occurrence, d'être renvoyé à la marge du monde de l'art [...]. Ne restent en lumière que ceux qui se sont astreints, avec succès, à cette double contrainte, à cette rigoureuse discipline que sont, d'une part, la maîtrise des règles du jeu artistique et, d'autre part, la maîtrise de leurs possibles modifications.

Les humoristes doivent donc connaître l'espace des possibles dans lequel ils peuvent transgresser sans être exclus. Pour marquer les esprits, ils doivent s'assurer d'aller suffisamment à l'encontre de la norme au risque de renforcer cette dernière. En effet, la ligne reste mince quand les stéréotypes utilisés en humour peuvent à la fois

légitimer ou délégitimer des valeurs sociales[70]. En se positionnant comme témoin de l'histoire ou porte-parole d'une vision de société, ils s'exposent aux critiques et à l'exclusion.

Pour faire apparaître cette frontière et donc réussir à cerner ce qui constitue une œuvre transgressive, une analyse critique de discours – incluant une analyse textuelle et contextuelle – se révèle essentielle. Comme le souligne Allen Luke (2002, p. 100):

> Critical discourse analysis involves a principled and transparent shunting back and forth between the microanalysis of texts using varied tools of linguistics, semiotic, and literary analysis and the macroanalysis of social formations, institutions, and power relations that these texts index and construct.

Cette méthode permet d'étudier les blagues comme détenant toujours un double sens : un premier se situant à l'intérieur du texte et un deuxième à l'extérieur. Cette première étape s'avère essentielle afin d'éviter de céder au « médiacentrisme » c'est-à-dire de partir des médias pour comprendre les controverses (de Blic et Lemieux, 2005). Pour ce faire, nous procéderons à une analyse plus systématique que ce que le modèle de Heinich offre en divisant la méthodologie en deux sections.

a) Analyse textuelle : la General Theory of Verbal Humor

Afin de cerner la transgression à l'intérieur d'un texte humoristique, la *General Theory of Verbal Humor* (GTVH) s'avère un point de départ tout indiqué. Élaborée en 1991 par Salvatore Attardo et Victor Raskin, cette approche linguistique entre dans

---

[70] Ceci rejoint ce que Stuart Hall (1997) avance dans son ouvrage *Representation : Cultural Representation and Signifying Practices*. Il explique que non seulement les représentations dans les arts et les médias de masse peuvent légitimer ou créer des stéréotypes, mais que pour les délégitimer, il est préférable de se les approprier et d'exposer leur nature plutôt que de les ignorer et de les remplacer par des représentations différentes.

la grande famille des théories de l'incongruité. Elle étudie les raisons qui expliquent pourquoi certains récits produisent des effets comiques. Elle reprend la *Script-Based Semantic Theory* (Raskin, 1985) qui avance que toute blague se compose de deux scripts qui s'opposent (*script opposition*) et se chevauchent à la fois. Un script est :

> [...] a sequence of events that are associated with the constituent word meanings and evoked by specific words. [...] The scripts can be linguistic, general knowledge, restricted or individual. Linguistic scripts are known to any "average", "standard" native speaker (adult, reasonably educated, mainstream culture, etc.). General Knowledge scripts, such as crossing the street or going to a store, are known to a large number of people and are not affected by their use of language. Restricted knowledge scripts are known to a smaller number of people and are not affected by their use of language (Taylor, 2014, p. 455).

Pour créer l'effet escompté, ces scripts doivent non seulement s'opposer, mais ils doivent aussi être inattendus. La GTVH ajoute cinq « ressources de connaissance » (*knowledge resources*) pour compléter la *Script-Based Semantic Theory* : le mécanisme logique, la situation, la cible, la stratégie narrative et le langage verbal (Attardo, 2008, p. 108).

Destinée au départ à l'analyse de blagues courtes, la théorie est parfaite par Attardo (2001) dans son livre *Humorous Texts*. Elle permet maintenant de rendre compte de textes humoristiques plus longs comme des pièces de théâtre, des films, des téléséries, des romans, etc. [71] Puisqu'ils incluent des éléments humoristiques et non humoristiques, il faut les appréhender comme des vecteurs, c'est-à-dire qu'ils peuvent être lus dans un seul sens et que chaque plaisanterie joue un rôle dans l'histoire

---

[71] D'autres auteurs ont aussi revu la GTVH pour proposer des ajustements afin qu'elle puisse être utilisée pour étudier notamment les dessins animés (Paolillo, 1998) ou les images (Gérin, 2013).

(Attardo, 2001, p. 29). La chute finale (*punch line*) est donc tributaire de toutes les blagues (*jab lines*) d'un texte (Attardo, 2008, p. 110).

Cela dit, en s'appuyant seulement sur des mots écrits, la GTVH n'est pas suffisante pour rendre compte d'un mécanisme essentiel dans l'humour de stand-up : la performance. Attardo est conscient que sa théorie exclut cet élément, mais postule qu'il est possible d'en faire abstraction et que de toute façon la performance s'avère marginale comparativement à la structure du récit humoristique. Qui plus est, il mentionne que :

> When interested in the structure of a humorous text (mainly, what makes it funny) one can and must abstract away from the reception of said text by any given audience. Their reactions are essentially irrelevant, since what is being investigated is an abstract "ideal" reader's analysis of the text (Attardo, 2001, p. XX).

Or, dans le cas du stand-up, cette idéalisation est impossible pour deux raisons. Premièrement, plusieurs éléments du langage non verbal font expressément partie de l'œuvre : le débit, les silences, les expressions corporelles ou faciales. En les éliminant, une part importante du message véhiculé est perdue. Deuxièmement, l'humoriste est en constante relation avec son auditoire exigeant de lui une réponse immédiate. En excluant l'aspect dialogique de la performance, l'analyse textuelle de la GTVH ne peut être que partielle. À la manière dont les politiciens performent leurs discours pour laisser place aux applaudissements, les humoristes racontent leurs blagues de façon à ce que le public sache quand les rires sont attendus et acceptables[72]. Comme nous le résumons dans le tableau suivant, nous croyons donc

---

[72] La thèse de Rutter (1997) dédie un chapitre à l'étude de ces procédés rhétoriques dans le stand-up qui permettent à l'auditoire de savoir quand le rire est attendu. Il y dresse un parallèle avec les autres formes de discours prononcés sur une scène (*podium talk*). Ainsi, les applaudissements pour un politicien ou les rires pour un humoriste sont la plupart du temps régis par des règles et des attentes plutôt que par une réaction imprévue. En d'autres termes, les réponses de l'auditoire sont socialement

essentiel de rajouter une septième « ressource de connaissance » pour compléter notre cadre d'analyse textuelle.

Tableau 3.1 Paramètres pour l'analyse textuelle du stand-up

Analyse textuelle Adaptation du modèle de la *General Theory of Verbal Humor* au stand-up	
L'opposition de script	L'incongruité et l'opposition binaire dans le texte : normal/anormal, possible/impossible, intelligent/stupide, bon/mauvais, vrai/faux, vie/mort, etc.
Le mécanisme logique	Le mécanisme ou la phase de résolution qui explique l'incongruité présente dans l'opposition de script. Les procédés humoristiques sont multiples : fausse analogie, renversement, juxtaposition, devinette, l'arroseur arrosé, règle de trois, etc.
La situation	Les paramètres qui entourent la blague et qui ne sont pas responsables directement de l'humour : sujets, personnages, lieux, thèmes, etc.
La cible	Les personnes, idées ou objets visés et tournés en ridicule dans la blague.
La stratégie narrative	La structure (narration, dialogue, etc.) et le genre humoristique (parodie, absurde, satire, grotesque, etc.).
Le langage verbal	Les choix linguistiques : syntaxe, lexique, phonologie, etc.
Performance	La matérialité du numéro : débit, intonation, langage corporel, silence, etc.

---

construites et performées plutôt que d'être seulement le résultat d'une réponse stimulée par le contenu d'un texte.

b) Analyse contextuelle : le stand-up et la GTVH

La deuxième partie de l'analyse de la transgression vise à dépasser le texte pour déterminer les différentes manières dont ce dernier interagit avec son environnement extérieur. Pour ce faire, nous débutons en nous penchant sur le contexte personnel de l'humoriste pour comprendre dans quelle mesure son humour peut avoir une visée politique et engagée. Il ne s'agit pas ici de rentrer dans les détails biographiques, mais plutôt de faire ressortir les éléments significatifs – liés aux éléments de sa personnalité et de ses préoccupations d'artiste – qui permettent d'interpréter la controverse et la transgression. L'implication politique et la réputation d'un humoriste aident normalement l'auditoire à interpréter ses blagues. Par la suite, il faut porter attention au climat sociopolitique dans lequel une plaisanterie est énoncée. Un texte est toujours lié à des systèmes, codes, normes et traditions. Une blague est donc toujours liée à une textualité culturelle plus large dans laquelle elle est construite et énoncée : le fait qu'elle dérange constitue un indicateur de la nature de l'environnement social et des limites de ce qui est acceptable. Finalement, il faut préciser le contexte de réception immédiat – médium de diffusion, type d'auditoire, lieu, etc. Les possibilités de controverse sont loin d'être les mêmes si les plaisanteries sont adressées dans un environnement fermé comme une salle de spectacle; si elles sont diffusées à la télévision sur les heures de grande écoute; ou si elles sont filmées par des spectateurs et retransmises sur les réseaux sociaux. Comme l'explique Leveen (1996, p. 33-34) en donnant l'exemple des blagues ethniques, le sens d'une boutade peut facilement changer selon les circonstances de réception :

> In interethnic discourse, it's not the joke text that matters as much as the way the entire joke act proceeds. The same ethnic joke told different ways-by different tellers, in different circumstances, and to different listeners-may become increasingly or decreasingly volatile, and the participants in a specific joke act must judge these factors in order to determine the meaning of a particular joke.

En effet, le contexte d'énonciation est très important, car il influence non seulement qui entend les blagues – la composition du public –, mais aussi comment il les entend – impacts du médium et de la performance qui orientent ultimement l'interprétation, les opinions et l'acceptabilité des propos humoristiques tenus.

Ainsi, pour chacune de nos études de cas, nous détaillerons les aspects les plus importants de chacun de ces trois niveaux de contexte. Ces paramètres nous serviront à relater les circonstances dans lesquelles les controverses émergent. Le tableau 3.2 résume ces paramètres.

Tableau 3.2 Paramètres pour l'analyse contextuelle du stand-up

Paramètres contextuels	
Contexte personnel	L'artiste : ses préoccupations esthétiques ou politiques, sa biographie, ses valeurs, ses inspirations politiques ou artistiques, sa réputation, ses interventions à l'extérieur de la scène pour commenter son œuvre, son milieu social, ses rencontres ou les événements politiques qui l'ont marqué, etc. Tous les aspects qui aident à cerner le sens intrinsèque de la blague.
Contexte sociopolitique	Les éléments de l'actualité politique et les aspects culturels dans lesquels s'inscrit la blague.
Contexte de réception	Les éléments qui entourent la performance : type d'auditoire, lieu, médium, etc. Fil conducteur du numéro : la manière dont la blague controversée s'inscrit en lien avec les numéros précédents et suivants.

3.3.2 Les réactions

La deuxième phase concerne les différentes réactions des publics. Certes, ils peuvent rejeter une blague en huant ou en s'abstenant de rire, mais ce sont les critiques qui circulent dans l'espace public et l'hétérogénéité de la réception qui génèrent une controverse. Alors que la plupart des plaisanteries coïncident avec une vision du monde partagée par la majorité, d'autres sont sujettes à débat. Cette étape permet de mettre en lumière le fait que le sens d'une blague dans une controverse est la somme de plusieurs éléments : le jeu d'une incongruité dans le texte; la négociation du sens à donner au texte par les membres de l'auditoire; et les discussions du public entourant la controverse. Ainsi, son sens évolue en fonction des différentes réactions. Ce décalage entre les intentions de l'humoriste et la réception de l'auditoire fait écho à l'idée du « voir-comme » de Wittgenstein (1986 [1961], section 2, XI). Le fait que nous concevions un énoncé *comme* politique ou *comme* humoristique dépend de l'angle de vue et des expériences.

Pour qu'il y ait controverse, au moins deux groupes doivent s'opposer sur leur vision de l'événement humoristique et prendre position publiquement. Les blagues deviennent alors perçues comme des opinions qui peuvent être contestables. Parce que l'humour semble être un phénomène plutôt ordinaire, le public se sent directement concerné par les controverses sur l'humour. Loin d'être seulement pris à témoin, il peut participer aux débats au même titre que l'humoriste, la cible des rires, des associations de citoyens, etc. En d'autres termes, la hiérarchie entre profanes et experts est particulièrement bousculée comparativement à ce qu'on observe dans le milieu des arts ou des sciences : leurs jugements respectifs semblent s'équivaloir en termes de crédibilité. En effet, il existe peu d'experts dans le milieu de l'humour contrairement au domaine des arts – spécialistes, critiques, collectionneurs, galeristes. Même si cette spécialisation tend à se développer aux États-Unis – comme en témoigne l'embauche en 2011 par le *New York Times* de Jason Zinoman, son premier

chroniqueur spécialisé en humour[73] –, le public reste perçu comme étant le principal juge. Cela dit, avant même que n'éclate une controverse dans la sphère publique, le débat est souvent déjà entamé dans la sphère professionnelle entourant l'humoriste. Les diffuseurs, producteurs, distributeurs ou tenanciers de bar sont souvent les premiers à se prononcer sur l'acceptabilité d'une blague et peuvent ériger des obstacles allant jusqu'à la censure d'un numéro.

Mais sur quelles bases un individu peut-il décider de rejeter et condamner un propos humoristique? Au même titre que les jugements sur l'art, ceux sur l'humour ne relèvent pas seulement du goût personnel, mais touchent aussi à des enjeux sociaux et politiques. Parmi les onze registres mentionnés par Heinich dans son analyse sur les controverses en art contemporain, nous proposons de créer quatre grandes catégories de registres qui nous semblent particulièrement importants dans le contexte des controverses sur l'humour aux États-Unis – comme le démontre le tableau 3.3.

---

[73] Zinoman rédige une chronique toutes les deux semaines. Il commente le stand-up, l'improvisation, les comédies de situation ou encore les séries sur le web. Questionné sur les raisons expliquant pourquoi le *New York Times* n'a pas eu de critique avant, Zinoman pense qu'il s'agit d'une erreur institutionnelle, mais aussi sociale dans la mesure où les gens considèrent toujours que l'humour n'est pas une forme d'art (Zinoman cité dans Frucci, 2011, p. non-paginée).

Tableau 3.3 Les registres évaluatifs en humour

Registres	Particularités	Exemples
Artistique	Évaluation en fonction de ce qui relève ou non de l'humour. Il inclut les commentaires sur l'humour comme forme d'art, sur la créativité, l'esthétique, sur l'authenticité de l'artiste.	Ce n'est pas drôle! Ce n'est pas de bon goût. Son numéro est une vraie œuvre d'art!
Éthique	Évaluation en fonction de critères moraux comme le bien et mal. Évaluation en fonction de ses devoirs civiques et de l'intérêt général : politique, culture, représentation des minorités, principes et valeurs démocratiques et des traditions.	Cette blague n'est pas « politiquement correcte ». Elle est raciste ou sexiste. Cette blague est une arme qui questionne les rapports de domination.
Juridique	Évaluation en fonction de la loi. Elle touche notamment à l'idée de la liberté d'expression incluse dans la Constitution états-unienne. Elle questionne ce qui est juste et injuste.	C'est illégal! C'est à la Cour de décider. Ce n'est pas conforme au Premier amendement de la Constitution.
Économique	Évalue en fonction de l'intérêt économique d'une œuvre pour son entourage professionnel. Elle touche aussi le public quand celui-ci a l'impression que la recherche du profit dicte la conduite d'un artiste.	L'humoriste raconte sa blague pour faire de l'argent. Nous devrions produire ou distribuer un humoriste. Il rapporte de l'argent.

Pour mettre ces réactions en lumière, nous utiliserons une méthode d'analyse de réception qualitative. Nous nous attarderons à cerner l'éventail des personnes ou des groupes qui se mobilisent pour critiquer ou défendre une blague vexatoire. Si les visiteurs d'un musée peuvent ne pas se sentir outillés pour interpréter l'art contemporain, c'est tout le contraire pour le public de spectacles d'humour qui se sent concerné par le fait qu'il détient aussi la capacité de rire et de faire rire. Les réactions dans la sphère publique seront compilées en évaluant les prises de position dans les médias : lettres ou articles dans les journaux, reportages, télévision, etc.[74] Pour compléter nos données, nous scruterons aussi les articles et livres scientifiques écrits sur chacun des humoristes. Dans le cadre de notre examen de la sphère professionnelle, nous étudierons les rejets – censure ou annulation de contrat – en nous intéressant aux discussions entre les humoristes et leur entourage professionnel. Ces données se trouvent dans les entrevues, biographies, autobiographies des humoristes, mais aussi des individus qui les entourent – producteur, impresario, diffuseur, etc. Par la suite, nous étudierons les différentes manières dont les groupes tentent de convaincre le public du bien-fondé de leur position.

Contrairement à Heinich qui concentre son étude sur les registres de rejet, notre cadre théorique inclut aussi ceux qui permettent l'acceptation d'une œuvre. Notre objectif vise à étudier l'ensemble du débat entourant une controverse. Cela dit, cette deuxième étape doit nécessairement débuter par l'étude des réactions négatives. Par ailleurs, nous nous concentrerons sur les réactions de rejet dans la sphère publique puisqu'elles sont les plus manifestes. Heinich rappelle que :

---

[74] Dans la dernière étude de cas, nous aborderons en surface les réactions sur les médias et réseaux sociaux puisque celles-ci exigent une méthodologie particulière. En effet, l'anonymat et la longueur souvent restreinte des commentaires publiés en ligne permettent de participer facilement au débat sans autre aussi impliquer que d'autres types de prise de position – par exemple la rédaction d'une lettre ouverte dans un journal. Nous reviendrons sur ces particularités méthodologiques dans le sixième chapitre.

> [...] dès qu'on interroge quelqu'un, on ne peut guère mesurer son degré d'implication dans le problème évoqué, alors que, si l'on s'en tient aux réactions spontanées exprimées, on sélectionne par principe celles qui sont suffisamment investies pour amener le sujet à faire l'effort de protester publiquement. La notion d'« engagement » et de « distanciation » théorisée par Norbert Elias est fort utile ici, parce qu'elle permet de traiter le degré de mobilisation, et pas seulement le contenu de l'opinion (Heinich, 1998, p. 182).

Même si l'indifférence par le non-rire entraîne probablement la réaction la plus grave, le matériel manque pour la décrire. Les commentaires recueillis dans les médias témoignent donc des valeurs défendues et d'une certaine forme de mobilisation.

3.3.3 L'après-coup

La dernière étape de l'analyse d'une controverse consiste à étudier l'après-coup d'une blague, c'est-à-dire son intégration ou son rejet au sein de la société. En nommant « après-coup » cette étape et non « intégration », comme c'est le cas dans l'étude du rejet dans l'art contemporain par Heinich, nous souhaitons nuancer et adapter les propos de l'autrice au milieu de l'humour. En ce sens, nous ne tenons pas pour acquis qu'il y aura nécessairement une normalisation de la controverse. Nous considérons qu'une intégration peut se faire à différents degrés et que ces nuances doivent être soulignées pour comprendre le sens et la portée d'une controverse sur l'humour. L'œuvre humoristique disparaît-elle, est-elle rejetée ou finit-elle par être acceptée? L'humoriste accède-t-il au royaume de la postérité et à la consécration? Comme nous le verrons, les controverses continuent d'exister longtemps après leur énonciation initiale en s'inscrivant dans un nouveau contexte d'interprétation et évoluant au fil du climat sociopolitique. Le processus de recodage s'effectue rarement dans les canaux politiques et juridiques (nouvelles lois, jugements dans les différentes instances juridiques, etc.), mais davantage par l'épreuve du temps dans un processus de négociation publique. La série de réactions à une blague vexatoire aboutit à ce que Palmer nomme le décorum, c'est-à-dire : « [...] a decision about the form of

expression which is publicly judged appropriate for a given setting and theme » (Palmer, 2005, p. 80). En d'autres termes, l'intégration ou le rejet ne sont donc pas dictés par un groupe de personnes, mais résultent plutôt de l'interrelation entre un ensemble de règles convenues en société et qui évoluent avec le temps.

Alors que l'intégration de l'art contemporain dans la société passe souvent par les institutions muséales, celle dans le milieu de l'humour est davantage négociée dans l'espace public et dans quelques grands pôles de diffusion – comme peut l'être la chaîne *Comedy Central*. Ainsi, nous terminerons chacune des études de cas par une analyse du recodage des controverses humoristiques dans la sphère institutionnelle (s'il y a lieu) et publique. Ces données incluent les excuses publiques des diffuseurs ou humoristes, la réutilisation des propos vexatoires ou des commentaires tenus par d'autres humoristes, les différents prix ou hommages rendus a posteriori, la réception lors de la rediffusion du sketch, etc.

Cette dernière étape permet donc de comprendre le legs de l'humoriste dans le milieu de l'humour ainsi que dans la société états-unienne. L'après-coup met en lumière la participation de l'artiste à faire bouger la frontière entre les jeux de langage de l'humour et du politique. Cette limite peut être repoussée pour normaliser les transgressions, mais elle peut aussi se refermer par un effet inhibiteur (*chilling effect*). Ce dernier résulte d'un inconfort des humoristes, producteurs ou diffuseurs qui préféreront censurer un numéro plutôt que de voir une boutade critiquée.

3.4 Conclusion : étudier les tendances et particularités du stand-up

Tel que nous venons de le détailler, nous préconisons une approche holiste pour comprendre les controverses sur l'humour. Elle couple chacune des étapes de la controverse avec la méthodologie appropriée.

Tableau 3.4 Méthode de l'analyse des controverses sur l'humour

Étude de cas	Étapes de la controverse	Méthodologie
	Transgression	Analyse textuelle et contextuelle
	Réactions	Analyse de réception
	Après-coup	Analyse de recodage (reproduction)

Cette méthode permet ainsi de faire apparaître la frontière qui s'établit entre l'humour et le politique, entre l'acceptable et l'inacceptable, entre l'intégration et le rejet. En étudiant les tendances et particularités dans le fonctionnement des controverses sur l'humour, cette thèse permet de voir autrement les enjeux qui animent les États-Uniens. Qu'est-ce que l'étude de ces controverses nous apprend sur la société états-unienne? Sur quels caractéristiques ou paradoxes sociaux les controverses sur l'humour jouent-elles? En pointant les déviations par rapport à la norme, l'étude des controverses sur l'humour nous permet de voir le politique autrement. La suite de cette thèse vise justement à démontrer par trois études de cas comment interagissent les jeux de langage de l'humour et du politique au sein de la société états-unienne.

CHAPITRE IV

« ... IS IT SOMETHING I SAID? » : RICHARD PRYOR ET LA CONTROVERSE ENTOURANT LE *N-WORD*

Nigger.
And so this one night I decided to make it
my own.
Nigger.
I decided to take the sting out of it.
Nigger.
As if saying it over and over again would
numb me and everybody else to its
wretchedness.
Nigger.
Said it over and over like a preacher
singing hallelujah.
Hello, I'm Richard Pryor. I'm a nigger.
Richard Pryor, 1997, p. 116

Le 4 avril 1968, Martin Luther King est assassiné. Il s'était rendu à Memphis pour soutenir les éboueurs noirs qui faisaient la grève pour obtenir un meilleur salaire et de meilleures conditions de travail. L'assassinat provoque une vague d'émeutes raciales aux quatre coins des États-Unis. Le président Lyndon Johnson déclare un jour de deuil national en son honneur, une première pour un homme racisé états-unien. Lors des Jeux olympiques de l'été 1968, les revendications plus radicales de la lutte pour les droits civiques gagnent en popularité, particulièrement avec le mouvement *Black Power*. Deux athlètes noirs, Tommie Smith et John Carlos, lèvent le poing au ciel,

reprenant le symbole des *Black Panthers*. Cette lutte pour l'égalité raciale, qui dure depuis maintenant plusieurs années, est loin de s'estomper.

Un humoriste noir, Richard Pryor (1940-2005), participe à sa manière à cette lutte. En novembre 1968, il lance son premier vinyle d'un spectacle d'humour et déclenche par la même occasion une controverse. Il se réapproprie alors le *n-word* et l'utilise dans ses numéros de stand-up. Son emploi répété de cette épithète suscite immédiatement de nombreux débats sur les limites des jeux de langage de l'humour et du politique[75]. Comme nous l'avons évoqué en définissant la théorie des jeux de langage de Wittgenstein, le *n-word* est un terme particulièrement connoté. Il est décrit par plusieurs comme : « [...] the filthiest, dirtiest, nastiest word in the English language » (Walker King, 2007, p. 101).

Cette première étude d'une controverse sur l'humour porte sur la critique du racisme systémique et sur la réappropriation par Pryor de ce que les États-Uniens appellent

---

[75] Ce chapitre sur l'humour controversé et engagé de Pryor n'est pas sans faille. En fait, même si son humour est principalement reconnu aujourd'hui dans la lutte contre le racisme au niveau culturel et institutionnel, son œuvre choque également pour ses blagues sexistes et homophobes. En incluant un chapitre sur la contribution de Pryor à combattre le racisme, nous ne souhaitons pas minimiser d'autres formes de domination et d'oppression. Cela dit, nous pensons qu'il est possible d'entrevoir le travail critique de Pryor tout en soulignant le paradoxe de son œuvre humoristique. D'autres études seraient nécessaires pour étudier les désaccords dans l'espace public concernant notamment ses blagues sur le genre et la sexualité, car, en effet, Pryor a fait l'objet de nombreuses controverses sur ces sujets durant sa carrière. Par exemple, il est vivement critiqué pour ses blagues sur les homosexuels en 1977 lors du spectacle *Star-Spangled Night for Rights*, une soirée-bénéfice organisée pour la promotion des droits des gais. Plusieurs lui reprochent également de plaisanter sur les relations sexuelles interraciales – un sujet encore tabou à l'époque où ces relations viennent tout juste d'être décriminalisées dans plusieurs États par la décision de la Cour suprême avec l'affaire *Loving v. Virginia* en 1967. Un de ses sketchs dans la série *The Richard Pryor Show* est aussi censuré pour cause de nudité. Pryor s'adresse nu à la caméra en disant qu'il ne fera aucun compromis sur son style, même à la télévision. Outre ses controverses qui touchent au domaine de l'humour, son rythme de vie effréné est également pointé du doigt avec ses sept mariages; ses démêlés avec la justice pour voies de faits, bris de contrats et non-paiement de taxes; et sa consommation de drogues – il passe d'ailleurs près de perdre la vie en allumant le feu sur lui alors qu'il consommait de la cocaïne épurée (*freebase cocaine*).

aujourd'hui le *n-word*. Suivant notre modèle théorique, ce chapitre aborde successivement les trois phases de cette controverse. Pryor transgresse les limites des jeux de langage de l'humour en répétant à foison le *n-word* sur scène de 1968 à 1982. Suscitant de nombreuses réactions dans les médias durant cette période, il est loin de générer un consensus. Alors qu'il ne fait aucun doute que cette controverse contribue à le propulser au premier rang des plus grands humoristes de tous les temps, le débat concernant l'acceptabilité de cette épithète en humour se poursuit dans l'après-coup (1983-2017). Cette controverse marque les réflexions sur l'emploi du *n-word* : plusieurs humoristes, mais aussi des rappeurs, s'y réfèrent depuis pour réfléchir à leur propre usage du terme.

4.1 Transgression : la répétition du *n-word*

Le premier album de Pryor, simplement intitulé *Richard Pryor* (1968), marque le début pour l'humoriste d'une longue période de transgression qui dure jusqu'à ce qu'il décide lui-même de cesser d'employer cette épithète dans les jeux de langage de l'humour en 1982. Avant de situer cette transgression dans les contextes personnel, sociopolitique et de réception, nous analysons d'abord le fonctionnement de ses performances humoristiques en nous appuyant sur ses textes. Nous débutons en reprenant les paramètres de notre adaptation de la GTVH afin d'étudier la structure et le sens d'une blague typique de Pryor usant du *n-word*. Notre choix s'est arrêté sur le premier numéro de son album éponyme. Intitulé *Super Nigger*, ce sketch est fondateur de l'univers transgressif de Pryor puisqu'il s'agit de la toute première fois où l'humoriste enregistre, répète et diffuse largement ce type de langage. Comme il l'explique dans sa biographie : « [r]outines like "Super Nigger" revealed the voice

that was trying to break through. A point of view was percolating beneath the surface » (Pryor, 1997, p. 112-113).

4.1.1 L'analyse textuelle : l'exemple de *Super Nigger*

Le sketch *Super Nigger* (Pryor, 1968) se déroule comme suit[76]:

> PRYOR : I always thought why do they never have a hero, a black hero? I always wanted to go to the movies and see a black hero. I figured out maybe some day on television they'll have it, man. Like we'll see on television, he will come out… pshhhh!
>
> PRYOR [chantant une musique de super héros] : Tatatatata! Nananamnam!
>
> PRYOR [prenant plusieurs voix différentes] : Look! Up in the Sky [rires]! It's a crow [rires et applaudissements]! It's a bat [rires]! No, it's Super Nigger [rires]!
>
> PRYOR [chantant une musique de super héros] : Tatatatata! Nananamnam [rires]!
>
> PRYOR [prenant la voix d'un annonceur] : Yes, friends, Super Nigger [rires]. Able to leap tall buildings with a single bound, faster than a bowl of chitlins [rires]. We find Super Nigger, with his X-ray vision that enables him to see through everything except Whitey [rires]. We find Super Nigger disguised as Clark Washington [rires], mild-mannered custodian for the Daily Planet [rires et applaudissements], shuffling into Perry White's office [rires].
>
> PRYOR [en Clark Washington] : Hey man, I'm quitting, baby.

---

[76] La transcription est fidèle à la performance de Pryor. Pour écouter ce sketch : https://www.youtube.com/watch?v=TNRRWTbSjhE&t=4s (Pryor, 1968, consultée le 23 avril 2017).

PRYOR [en Perry White] : Great Caesar's Ghost! I can't talk to you now.

PRYOR [en Clark Washington] : Talk to me, Jack. 'Cuz I'm ready to quit, man. You dig? I'm tired of doing them halls. Every time I finish, Lois Lane and them come slipping and sliding down through there and I got to do them over again. You dig it, baby? I'm through. Fire me [rires] ?!

PRYOR [en Perry White] : I can't talk to you now. The warehouse is on fire!

PRYOR [en Clark Washington] : What warehouse?

PRYOR [en Perry White] : Warehouse 86.

PRYOR [en Clark Washington] : Damn. That's where I got my stash [rires]. This looks like a job for Super Nigger [rires]!

[...]

Dès « Look! Up in the sky! », Pryor nous transporte par le biais de la parodie dans l'univers de Superman. Créée par Jerry Siegel et Joe Shuster pour la radio à la fin des années 1930, cette accroche est devenue un symbole au sein de la culture populaire. En entendant cette expression, plusieurs États-Uniens s'imaginent spontanément « l'homme d'acier » qui vole dans le ciel. Par sa notoriété établie, elle sert donc très bien l'enregistrement audio du numéro *Super Nigger*.

a) L'opposition de scripts

L'opposition de script se base à la fois sur les ressemblances et les différences qui s'établissent entre *Super Nigger* et Superman, le « vrai » super héro de bandes dessinées qui devient populaire aux États-Unis dans les années 30 avec les publications de *DC Comics*. Le tableau suivant compare les premières lignes

d'introduction qui servent l'univers de *DC Comics* à celles de la parodie satirique de Pryor.

Tableau 4.1 : Comparaison des introductions de Superman et Super Nigger

Les aventures de Superman	Les aventures de *Super Nigger*
Faster than a speeding bullet! More powerful than a locomotive! Able to leap tall buildings at a single bound! Look! Up in the sky! It's a bird! It's a plane! It's Superman! Yes, it's Superman - strange visitor from another planet who came to Earth with powers and abilities far beyond those of mortal men. Superman — defender of law and order. Champion of equal rights, valiant, courageous fighter against the forces of hate and prejudice, who disguised as Clark Kent, mild-mannered reporter for a great metropolitan newspaper, fights a never-ending battle for truth, justice and the American way.	Able to leap tall buildings with a single bound, faster than a bowl of chitlins. Look! Up in the Sky! It's a crow! It's a bat! No, it's Super Nigger! Yes, friends, Super Nigger. We find Super Nigger, with his X-ray vision that enables him to see through everything except Whitey. We find Super Nigger disguised as Clark Washington, mild-mannered custodian for the Daily Planet, shuffling into Perry White's office.

Comme nous le constatons, les deux super héros se ressemblent sur plusieurs points. Ils détiennent les mêmes pouvoirs magiques : ils volent et sautent par-dessus les

gratte-ciel. Clark Kent et Clark Washington travaillent tous les deux au journal le *Daily Planet*, ils ont comme patron Perry White et ont marié Lois Lane[77].

Malgré ces similitudes, ce sont les éléments qui les différencient qui frappent l'imaginaire. Si les deux se prénomment Clark, le choix du nom de famille Washington est certainement réfléchi par Pryor. Selon le recensement états-unien, il s'agit du nom « le plus noir » aux États-Unis (Washington, 2011, non paginée)[78]. Cette tendance prend racine à la fin de la Guerre civile quand le président Lincoln met fin à l'esclavage. Parmi les libertés acquises, les Noirs obtiennent le droit de s'accorder un nom de famille. Dans le processus d'affirmation de leur identité, plusieurs choisissent le nom de Washington, faisant référence au président ayant libéré les esclaves sous ses fonctions[79].

Outre la différence dans le nom de famille, notons que Superman se déplace plus vite qu'une balle de révolver tandis que *Super Nigger* est plus rapide que des « *chitlins* » – un plat de la tradition culinaire états-unienne noire du sud (*soul food*) élaboré à partir de l'intestin grêle du porc. Contrairement à ce que l'on observe dans le cas de Superman, les passants qui aperçoivent *Super Nigger* au loin ne pensent pas avoir vu dans le ciel un oiseau ou un avion; ils portent plutôt leur attention sur la couleur noire

---

[77] En poussant un peu plus loin, nous pourrions aussi mentionner qu'ils ont tous deux passé leur enfance dans le Midwest. En effet, même s'il est né sur la planète Krypton, Clark Kent est élevé à Smallville dans le Kansas. De la même façon, Pryor et plusieurs de ses personnages noirs états-uniens sont nés à Peoria dans l'Illinois.

[78] Sur les 163 036 personnes portant le nom de famille Washington, 90% sont noires. Washington est suivi par Jefferson et Williams.

[79] En fait, Washington a tout de même bâti sa fortune sur l'esclavagisme. Ce n'est qu'avec le temps qu'il constate que ce système entre en contradiction avec les valeurs de liberté affirmées par la Déclaration d'indépendance (Washington, 2011, non-paginée). Onze autres présidents ont été des propriétaires d'esclaves dont huit l'ont été pendant qu'ils étaient en fonction.

de l'entité volante, s'imaginant avoir aperçu une corneille ou une chauve-souris. Le choix par l'humoriste de la corneille (*crow*) comme terme de comparaison n'est pas sans rappeler l'appellation populaire des lois sur la ségrégation raciale aux États-Unis. Les lois *Jim Crow* sont les arrêts et règlements ayant instauré la ségrégation raciale entre 1876 et 1965[80].

Qui plus est, les protagonistes occupent des emplois qui témoignent de leur classe sociale : Clark Kent travaille comme journaliste alors que Clark Washington n'est que concierge. Les causes qui leur tiennent à cœur divergent aussi. Courageux, Superman souhaite le triomphe de la justice. Il défend la vérité et l'ordre tandis que *Super Nigger* espère plutôt quitter son emploi et retrouver le contenu de sa cachette secrète (*stach*) – une expression souvent utilisée pour référer à de la marijuana. Même s'ils sont des super héros, tous deux présentent des faiblesses et des limites. Pour le premier, il s'agit de la kryptonite, un matériau imaginaire considéré dangereux dans l'univers de *DC Comics*. Le deuxième est limité dans sa vision à rayon X– il voit au travers de tout, sauf les corps des Blancs.

b) Le mécanisme logique

Le mécanisme logique à l'œuvre dans le sketch de Pryor fonctionne sur ce que les humoristes nomment une « incompatibilité logique », c'est-à-dire un procédé qui consiste à mettre ensemble des choses qui ne sont généralement pas associées. Dans ce cas-ci, Pryor brise les conventions en plaçant un personnage noir états-unien dans

---

[80] Elles font référence à la chanson « *Jump Jim Crow* », écrite en 1828 par Thomas Dartmouth « Daddy » Rice, le comédien à avoir popularisé le *blackface*. Pratiqué dans les spectacles de variété nommés les ménestrels et dans le vaudeville, le *blackface* est une forme théâtrale fort populaire aux États-Unis au 19e et dans la première moitié du 20e siècle. Il consiste à imiter les stéréotypes accolés aux Noirs de l'époque – paresseux, bouffon, superstitieux, peureux, voleur, menteur – et à se peinturer le visage en noir. Pour comprendre l'histoire du *blackface* dans la culture populaire, voir Strausbaugh (2007).

un environnement et une position sociale normalement réservés aux Blancs. La blague de Pryor joue sur l'absurdité de constater le conservatisme et le racisme de l'univers des super héros, de la culture populaire, mais aussi de la société en général, à un moment historique quand les Noirs états-uniens sont en pleine lutte pour accéder à l'égalité des conditions.

c) La situation

Le sketch *Super Nigger* se divise en trois actes. Pour préparer le terrain aux rires, Pryor s'adresse d'abord à l'auditoire en exposant ses réflexions sur l'absence totale de héros noir au cinéma. La scène suivante sert de rampe de lancement et transporte les spectateurs dans un univers fantastique. Pryor chante et alterne plusieurs personnages, dont un annonceur qui décrit avec humour l'arrivée en scène de *Super Nigger*. Dans le dernier acte, Kent Washington annonce à son employeur Perry White qu'il souhaite quitter ses fonctions. Non seulement son patron ne l'écoute pas, mais il demande à ne pas être dérangé puisqu'il gère une crise; l'entrepôt numéro 86 est en feu.

d) La cible

L'enchaînement de ces trois scènes permet à Pryor de cibler plusieurs facettes du racisme aux États-Unis. Malgré la fin du système d'exclusion basé sur la ségrégation et l'esclavagisme, Pryor démontre que le racisme de la fin des années 1960 se matérialise au travers de nouvelles pratiques. Le sketch de *Super Nigger* cible tout d'abord sa dimension économique en soulignant la forte présence des inégalités dans les emplois offerts aux Noirs par rapport à ceux qu'occupent les Blancs. Sans son costume, Clark Washington travaille comme concierge, un emploi mal rémunéré et peu valorisé comparativement au métier de reporteur exercé par Clark Kent. Qui plus est, même s'il détient des pouvoirs surnaturels, *Super Nigger* ne peut voir au travers des corps des personnes de race blanche. En d'autres termes, même s'il est un super

héros, *Super Nigger* reste désavantagé dans la hiérarchie et la mobilité sociale. Pryor critique ainsi les privilèges des Blancs. Son patron ne lui donne aucune importance à un point tel qu'il préfère s'occuper de l'entrepôt 86 en feu. Dans le jargon états-unien, « *eighty-six* » veut dire « se débarrasser de quelque chose ou de quelqu'un » ou « refuser de servir ». En ce sens, le message caché de son patron n'est pas qu'il doit gérer une urgence, mais qu'il refuse simplement d'accorder de l'attention à son employé. Finalement, l'humoriste souligne l'oppression culturelle et symbolique dans la culture populaire[81]. Plusieurs voient en Superman – cet homme blanc indestructible qui vole au-dessus des gratte-ciel en perpétuant la formule « truth, justice and the American Way » – un symbole de l'impérialisme états-unien et de la supériorité raciale (Nama, 2009, p. 133-134). Le sketch de *Super Nigger* ne se déroule toutefois pas sans ambiguïté. Pryor fige son personnage dans plusieurs stéréotypes racistes : il est paresseux, drogué et manque d'éducation. Même si ces choix semblent a priori renforcer les idées reçues sur les Noirs, ils témoignent aussi de la difficile réconciliation entre les perceptions, les attentes et les préjugés vis-à-vis cette communauté. L'ambiguïté se traduit de façon encore plus marquée dans le nom du super héros. En le baptisant *Super Nigger*, Pryor réutilise le langage de l'oppresseur pour critiquer le maintien du rapport de domination.

e) La stratégie narrative

La stratégie narrative consiste à parodier Superman. Comme l'explique Hutcheon (1981; 1994), le genre humoristique de la parodie consiste en une superposition de textes de manière paradoxale et qui, par un acte de répétition et d'imitation, a pour

---

[81] À la sortie de l'album *Richard Pryor*, l'univers des *Comics* n'a créé qu'un seul héros noir, *T'Challa* alias *Black Panther*. Apparaissant dans les bandes dessinées pour la première fois en 1966, ce personnage détient cependant un rôle secondaire dans la série des *Fantastic Four*. Selon Nama (2009), la création de super héros noirs est une métaphore « afrofuturistique » qui permet de réinventer de façon provocante l'identité raciale états-unienne noire.

objectif de marquer la différence[82]. La répétition des symboles clichés de ce super héros – un homme qui vole, qui possède une force remarquable, une morale sans faille et une identité secrète – crée immédiatement des attentes envers le personnage. Mais ces marqueurs de pouvoir seront graduellement déjoués dans le sketch pour créer l'effet comique. En effet, les différences entre deux super héros se révèlent tout au long du sketch où *Super Nigger* s'avère clairement moins exceptionnel et surhumain que Superman.

f) Le langage verbal

Le langage verbal du sketch se caractérise par un mélange entre la fiction et le vécu des Noirs états-uniens. Plusieurs mots et expressions recréent le ton des *Comics* telle que l'interjection de surprise « *Great Caesar's Ghost* » tirée de la série originale de Superman. *Super Nigger* emploie également le slang des milieux défavorisés noirs états-uniens avec des expressions du langage de rue telles que « *stash* » et « *you dig?* » ou encore des références culturelles avec les « *chitlins* » – qui désignent un plat du sud, mais aussi le trajet de théâtres et de bars, le *Chitlin Circuit*, emprunté par des artistes noirs tels Duke Ellington, Aretha Franklin, B.B. King, Moms Mabley et Richard Pryor pour se produire en spectacle devant un public noir[83]. L'expression « *eighty-six* » permet aussi de rajouter des niveaux d'interprétation à la blague. Selon

---

[82] Gérard Genette (1982, p. 20) rappelle qu'étymologiquement le terme parodie signifie : « [...] ôdè, c'est le chant; para: «le long de», «à côté»: parôdein, d'où parôdia, ce serait (donc ?) le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant – en contrepoint –, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou transposer une mélodie ».

[83] À l'époque de la ségrégation, ce circuit dans l'est et dans le sud des États-Unis est la principale manière pour ces artistes de se faire connaître. Le nom *Chitlin Circuit* est lui-même un clin d'œil à la *Borsht Belt*, cette région touristique située dans les Catskills (New York) et fréquentée par les Juifs à partir des années 1920. Bon nombres d'humoristes et de musiciens débutent leur carrière dans les hôtels et salles de spectacle de cette région.

le dictionnaire *Merriam-Webster*, ce terme tirerait son origine du fait qu'il rime avec « *nix* », qui veut dire « rien » en allemand (*nichts*).

L'usage d'épithètes racistes renforce également l'effet parodique. Un important décalage linguistique s'observe entre la fiction originale et la parodie de Pryor; le premier est poli et sophistiqué tandis que le deuxième est vulgaire et rustre. Outre l'utilisation du *n-word* dans le nom du super héros, l'insulte « *whitey* » est dirigée à Perry White. Cela dit, elle est prononcée par l'annonceur et non par Clark Washington qui préfère appeler son patron « *Jack* », une expression qui témoigne de l'affection qu'il éprouve envers lui. Le contexte historique permet de saisir la portée de ces insultes. Les stéréotypes racistes n'affectent pas les minorités ou la majorité de la même façon. Comme l'expliquent David Embrick et Kasey Henricks (2013, p. 205), le mot « *whitey* » a été popularisé par les Noirs états-uniens dans les années 1960, et ce, dans une visée émancipatrice reliée au mouvement pour les droits civiques. Pour ce qui est du *n-word*, l'histoire est beaucoup plus chargée; elle renvoie à l'esclavagisme et à l'exclusion des Noirs dans toutes les sphères de la société états-unienne. Ainsi, la blague de Pryor – tout comme peuvent l'être les expressions racistes utilisées couramment – ne rééquilibre pas les inégalités présentes dans le langage, mais joue plutôt sur ce faux parallèle entre des insultes racistes dirigées vers la majorité blanche et la minorité noire. Certes, il faut aussi noter la polysémie du *n-word* dans la rencontre entre les jeux de langage de l'humour et du politique. En effet, c'est exactement l'ambiguïté sur le sens de ce terme qui génère la controverse.

g) Performance

Après sa prémisse qui sous-tend que les Noirs états-uniens sont sous-représentés dans les héros au cinéma, le ton devient rapidement théâtral. Dans une atmosphère de roman radio, Pryor use de ses talents d'imitateur pour alterner les voix de l'annonceur, des passants qui aperçoivent *Super Nigger* volant dans le ciel, de Clark Washington et

de Perry White. Son incarnation sur scène des différents personnages accentue l'effet comique et, dans l'enregistrement sur vinyle, quelques rires se font entendre en réaction au changement de la voix de l'humoriste à des moments quand le texte lui-même ne contient pas de blague[84]. Le ton très solennel et fier de l'annonceur quand il présente son super héros amène l'auditoire à rapidement comprendre l'absurdité de nommer le personnage *Super Nigger*. Qui plus est, Pryor reste en constante relation avec son auditoire en laissant planer le silence pendant quelques secondes entre chaque phrase pour laisser à la foule le temps de s'esclaffer. Tel qu'indiqué dans la transcription du script, les rires sont présents après presque chaque phrase. La transcription du sketch que nous avons incluse au début de cette section est cependant loin de rendre compte de l'élocution parodique de Pryor. Dans le livre *Le grain de la voix* (1981), Roland Barthes explique ce qui se passe dans la transcription d'un texte.

> [...] [c]e corps extérieur (contingent) qui, en situation de dialogue, lance vers un autre corps, tout aussi fragile (ou affolé) que lui, des messages intellectuellement vides, dont la seule fonction est en quelque sorte d'*accrocher* l'autre (voire au sens prostitutif du terme) et de le maintenir dans son état de partenaire (Barthes, 1981, p. 11).

Ainsi, c'est toute la mise en scène des idées qui est perdue dans le passage entre la performance du sketch et sa transcription écrite.

4.1.2 L'analyse contextuelle : de la répétition du *n-word*

L'étude textuelle du sketch *Super Nigger* a révélé son contenu humoristique et politique, c'est-à-dire la manière dont Pryor transgresse directement certaines normes culturelles et sociales et nous amène aux limites des jeux de langage de l'humour et

---

[84] Pryor est reconnu pour offrir une performance très physique et animée sur scène (Felton, 1974, non-paginée). Cela dit, nous nous en tiendrons à l'analyse sonore puisque la grande majorité des États-Uniens qui ont écouté son spectacle l'ont fait sur vinyle.

du politique. Cela dit, comme Bergson (1912 [1900]) le suggère, si nous souhaitons comprendre réellement le rire, il faut l'étudier dans son environnement naturel qu'est la société. L'analyse contextuelle pousse plus loin la réflexion sur les différentes manières dont le texte interagit avec son environnement extérieur, permettant ainsi de mettre en évidence la spécificité culturelle et temporelle de l'humour. Dans ce cas précis, elle tiendra compte non seulement des circonstances dans lesquelles le sketch de *Super Nigger* est raconté, mais également de l'ensemble des blagues où Pryor utilise cette épithète. L'analyse contextuelle précisera ses intentions à faire de l'humour engagé, détaillera le contexte socioculturel (1968-1982) et analysera le contexte de réception par le médium du vinyle.

a) Contexte personnel : des convictions de plus en plus profondes

Pryor n'a pas toujours consacré sa carrière à l'humour politique et n'a pas toujours eu l'intention de faire de l'humour engagé. Lors de ses premiers spectacles sur le *Chitlin Circuit* et à la télévision au *Ed Sullivan Show* au début des années 1960, il suit les traces de Bill Cosby en évitant les allusions à ses origines ethniques et en provoquant les rires par ses mimiques et mouvements (*physical comedy*) (Haskins, 1984, p. 37-38)[85]. Dans le contexte du mouvement pour les droits civiques, Pryor est cependant de plus en plus inconfortable par rapport à son succès. En 1967, tout bascule. Il devient si tourmenté par le décalage entre son humour apolitique et la politisation de

---

[85] Bill Cosby refuse d'utiliser le *n-word* et de parler des enjeux liés au racisme dans ses numéros. Il avance que les humoristes noirs qui emploient le *n-word* manquent de fierté et invite ses confrères à arrêter de l'employer. À l'époque, Cosby suggère dans une conversation privée avec Pryor de se tenir loin du langage vulgaire parce que cela nuit à la cause du mouvement pour les droits civiques (Thomas, 2012, p. 6). Pour lui, le racisme doit être combattu non pas par des discours et des manifestations, mais plutôt en construisant des familles et des communautés fortes et en valorisant la responsabilité et les traditions (Coates, 2008, non-paginée). Reconnu comme étant un défenseur des idées du *black conservatism*, il avance que les sacrifices des années 1960 n'ont pas été faits pour que les rappeurs et les jeunes États-Uniens puissent répéter le *n-word* (Coates, 2008, non-paginée).

la société, qu'il vit un moment de dissonance cognitive intense durant un spectacle au *Aladdin Hotel* à Las Vegas. Avant de quitter abruptement la scène, il regarde son auditoire et dit : « What the fuck am I doing here? » (Pryor, 1997, p. 94). Dans son autobiographie, Pryor raconte sa prise de conscience soudaine :

> I couldn't explain the transformation taking place. I don't understand it myself. I only know my days of pretending to be as slick and colorless as Cosby were numbered. There was a world of junkies and winos, pool hustlers and prostitutes, women and family screaming inside my head, trying to be heard. The longer I kept them bottled up, the harder they tried to escape. The pressure built till I went nuts (Pryor, 1997, p. 93).

Suite à ce geste symbolique, Pryor décide de changer son type d'humour[86]. Dès lors, ses positions politiques orientent son art, une tendance de plus en plus courante chez les humoristes blancs durant les années 1960. Rappelons que le stand-up traverse alors sa phase de « petite révolution » et que l'esprit contestataire est fort présent chez les humoristes comme dans les mouvements sociaux.

L'autobiographie de Pryor détaille ses nombreuses sources d'inspiration, ses fréquentations et les lectures liées au mouvement de la contre-culture qui l'ont influencé à développer un humour engagé (Pryor, 1997). Par exemple, la mort de Martin Luther King marque pour Pryor le début d'une période très productive de quatre mois pendant laquelle il écrit son premier album (Saul, 2014, p. 194). Son déménagement à Berkeley en 1971 – une ville considérée à l'époque comme le foyer de la contre-culture et des contestations sociales – accentue son implication dans la lutte, alors qu'il se laisse imprégner de l'atmosphère libérale :

---

[86] Plusieurs interprétations de cet indicent au *Aladdin Hotel* existent. Nous avons décidé de présenter celle incluse dans l'autobiographie de Pryor. Pour mieux comprendre en détail les subtilités de cet événement, voir Saul (2014, p. 176-180).

> It was the freest time of my life. Berkeley was a circus of exciting extreme, colorful, militant ideas. Drugs. Hippies. Black Panthers. Antiwar protests. Experimentation. Music, theater, poetry. I was like a lightning rod. I absorbed bits of everything while forging my own uncharted path (Pryor, 1997, p. 115).

Il s'intéresse aux discours de Malcolm X et admire Eldridge Cleaver, un des membres influents des *Black Panthers* (Henry et Henry, 2013, p. 116). Ses rencontres avec des intellectuels, artistes et activistes – Angela Davis, Ishmael Reed, Groucho Marx et Claude Brown – génèrent chez lui des réflexions importantes sur le racisme. Il en vient à s'inspirer de son propre vécu dans les quartiers défavorisés de Peoria en Illinois[87]. Comme l'explique James Haskins (1984, p. 64), l'humoriste s'inspire de ses observations et expériences pour créer des personnages :

> [...] the old wino and the Young junkie; Big Bertha, "the three-hundred-pound woman with the two hundred-eighty-pound ass"; Oilwell, "six foot five, two hundred twenty-two pounds of mannn!"; and who gets beaten up by a policeman anyway. Through Pryor, they became real people, and they interacted in real situations that were often not so much funny as riveting in their truth.

Pryor raconte ainsi le vécu des Noirs états-uniens, s'intéressant à des thèmes comme les relations hommes/femmes; la drogue; les rapports avec les forces de l'ordre; le

---

[87] Son autobiographie détaille plusieurs événements où il est victime de racisme. Au primaire, il tombe amoureux d'une fille blanche de sa classe. Pour lui faire plaisir, il lui offre une ardoise magique. Même si elle est enjouée par son cadeau, son père menace le jeune Pryor en classe le lendemain en le nommant avec le *n-word*. Pryor raconte qu'il réalise à ce moment qu'il y a quelque chose de mal à être noir sans nécessairement être encore capable de saisir les raisons et la portée du racisme (Pryor, 1997, p. 43-44). À l'adolescence, il essaye de s'asseoir dans les premières rangées au cinéma plutôt que de respecter les règles et de s'asseoir au balcon nommé à l'époque le « Nigger Heaven ». Dans sa biographie, il raconte que lorsque le responsable lui a demandé d'aller s'asseoir au balcon en lui agrippant le bras, il a refusé et a quitté le cinéma (Pryor, 1997, p. 44-45).

racisme au travail et dans la culture populaire; les différences entre les Blancs et les Noirs dans leur sexualité, la religion et l'immigration. Cette proximité biographique avec son sujet humoristique lui permet de recourir à un champ lexical particulier. En reproduisant le langage de la rue avec des mots crus comme le *n-word*, mais aussi d'autres tels que *motherfucker, fuck, pussy, faggot, dick, bitch* et *shit*, Pryor engage un rapport intime avec le vécu des Noirs états-uniens.

En ce sens, nous constatons que l'œuvre de Pryor s'inscrit dans une pratique engagée par un positionnement satirique clair. En effet, par une forme d'agression verbale ou visuelle, la satire sert à exposer le caractère ridicule ou répréhensible d'une réalité sociale ou d'un acteur politique, à porter un jugement sur ceux-ci et à promouvoir certaines normes sociales ou politiques. (Gray et al., 2009, 12). Ainsi, les cibles que nous avons identifiées dans l'analyse textuelle ne servent pas simplement à provoquer le rire par la parodie de Superman, mais vise consciemment à châtier les comportements racistes dans le but de les corriger.

b) Contexte sociopolitique : la résistance par l'art et le langage

Les blagues de Pryor arrivent à un tournant de l'histoire des Noirs. Depuis la création des États-Unis, cette communauté est perçue comme le principal « problème » de la société, pour reprendre le terme de William Edward Burghardt « W. E. B. » Du Bois[88]. Ce « problème » se traduit non seulement dans les différentes formes de

---

[88] Sociologue, historien, militant pour les droits civiques, W. E. B. Du Bois est le premier États-Unien Noir à obtenir un doctorat à l'université Harvard. Il fonde également la *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP). Il écrit de nombreux textes pour réfléchir à ce que représente le fait d'être un Noir dans la société états-unienne. Dans sa collection d'essais intitulée *The Souls of Black Folk* (Du Bois, 1995 [1903]), il décrit le principal problème de la nation états-unienne: «[t]he problem of the twentieth century is the problem of the colour line, the question as to how far differences of race – which show themselves chiefly in the colour of the skin and the texture of the hair – will hereafter be made the basis of denying to over half the world the right of sharing to utmost ability the opportunities and privileges of modern civilization » (Du Bois, 1995 [1903], p. 639).

discrimination que les Noirs peuvent vivre quotidiennement, mais aussi dans leurs représentations au sein de la culture populaire où ils sont confinés aux rôles de criminels, de voyous et d'ignares[89]. En humour, ce racisme se traduit au 19e siècle notamment par les performances de *blackface* dans les théâtres de type ménestrel qui se moquent de la culture et de l'identité noire et se poursuit au siècle suivant dans les représentations stéréotypées à la télévision et au cinéma. Si les Blancs se peignent le visage au 19e siècle pour imiter les Noirs, ces derniers prennent le relais sur scène au début du 20e siècle pour se ridiculiser eux-mêmes[90]. Devant des auditoires blancs, ils peuvent jouer le rôle du bouffon, de l'idiot ou du clown, mais ne peuvent pas passer des commentaires sociopolitiques par la satire ou revendiquer une identité défiant les stéréotypes.

Lorsque Pryor fait ses débuts sur le *Chitlin Circuit* et dans les bars de New York au début des années 1960, tout porte à croire qu'il devra se contenter de jouer devant un public noir. En effet, durant la décennie précédente, les artistes noirs sont encore majoritairement absents de l'industrie du divertissement déployée pour les Blancs. Ceux qui réussissent à se donner en spectacle se doivent d'être plus conventionnels – la musique s'y prête, par exemple, beaucoup mieux que le stand-up (Watkins, 1999, p. 486). Les raisons qui expliquent cette ségrégation au niveau culturel sont évidemment

---

[89] Cela dit, l'humour a toujours occupé une grande place dans la culture états-unienne noire. Avec leur position de subalternes et leurs contacts fréquents avec leurs oppresseurs, les Noirs états-uniens développent ce que plusieurs nomment « l'humour noir » (*Black humour*), une forme d'humour qui joue notamment sur les subterfuges et les double sens. Il faut noter que cette définition n'a rien à voir avec l'expression d'André Breton (1966 [1940]) dans son *Anthologie de l'humour noir* qui se définit comme une forme d'humour qui souligne la cruauté et l'absurdité du monde. Pour une meilleure compréhension de « l'humour noir », voir la collection de numéros humoristiques et de fables de la période de l'esclavage à aujourd'hui rassemblés par Watkins (2002).

[90] Les origines du *Blackface* sont plus anciennes. Strausbaugh (2007, p. 35-36) raconte que dès 1441, les Noirs sont exhibés devant les Blancs pour les amuser. Cela dit, c'est Thomas Rice qui popularise le style tel qu'on le connaît aujourd'hui avec sa chanson *Jim Jump Crow* en 1828.

multiples, mais Jack Schiffman (1984, p. 236) tente une explication spécifique au milieu de l'humour :

> [t]he principal reason, I believe, is that comedy is a more intellectual art than say dance, which is directed toward our visual senses, or music, which *may* be enjoyed intellectually but *must* be enjoyed aurally, emotionally, sensually. Comedy has to be thought about to be understood at all. [...] Its appeal is to ideas rather than feelings or even images. In my judgment, according comedy it's due place would have required an acknowledgment by white America that blacks did, in fact, possess intelligence and the ability to think. It would have required a tacit admission that all the slander about a lack of black intelligence was false.

Il est donc difficile à cette époque pour les Noirs de se moquer et de contester publiquement la supériorité intellectuelle des Blancs. Steve Allen, le premier animateur du *Tonight Show*, reconnaît cette difficulté dans une entrevue accordée au magazine *Ebony* à la fin des années 1950. Il souligne : « [...] our society would not permit the emergence of black comedians who were the equivalent of Bob Hope, much less any that were the equivalent of Lenny Bruce or Mort Sahl » (Allen cité das Watkins, 1999, p. 12). Selon l'humoriste noir états-unien Redd Foxx, Pryor aurait probablement été banni de tous les théâtres, cafés et salles de spectacle s'il avait essayé de faire ses numéros durant la décennie précédente (Watkins, 1999, p. 550).

Une trentaine d'années après l'entrevue accordée dans *Ebony*, Allen (1981) reconnaît qu'il s'est trompé et que le climat sociopolitique de la contre-culture des années 1960-1970 – et plus précisément le mouvement noir états-unien des droits civiques (1955-1968) – a permis de faire émerger des humoristes comme Pryor. L'humour subversif de ce dernier débute dans la foulée des nombreux bouleversements politiques et sociaux : les protestations contre la guerre du Viêt Nam (1964-1973); la signature du *Civil Rights Act* (1964) et; les assassinats de John F. Kennedy (1963), Medgar Evers (1963), Malcolm X (1965), Martin Luther King (1968) et Robert Kennedy (1968). Pryor émerge donc au même moment que le *Black Power*, un

mouvement qui marque un tournant plus radical dans la lutte où les activistes militent pour l'autodétermination des Noirs états-uniens, promeut une attitude positive face à leur identité ainsi qu'une meilleure représentation politique et culturelle.

Plus précisément, la transgression effectuée par Pryor dans son sketch *Super Nigger* ne peut s'expliquer sans prendre en considération l'écho de cette révolution sociale dans les arts et la culture populaire. Pryor suit la tendance à la politisation des artistes du *Black Arts* des années 1960 et 1970. Ce mouvement permet à de nombreux artistes, comme ceux réunis au sein de collectifs comme *AfriCOBRA* et *Where We At Black Women Artists*, de prendre conscience de l'importance des liens et des possibilités émancipatrices qu'offre le mélange entre la politique, les arts, mais aussi le divertissement. À cette époque, l'esthétique, la représentation et la visibilité des Noirs y sont fortement négociées. Cette dénonciation du racisme et cette fierté nouvellement affirmée d'être Noir états-unien s'illustrent notamment par l'auteur-compositeur James Brown qui chante « Say It Loud, I'm Black and I'm Proud », paru en 1968. Le poète Gil Scott-Heron se méfie quant à lui des représentations raciales véhiculées directement dans les univers de super héros. Dans sa chanson « Ain't No Such Thing as Superman » écrite en 1975, l'artiste attire l'attention sur la signification de Superman, comme symbole de la supériorité raciale et de l'impérialisme états-unien. À la manière de *Woodstock*, le concert *Wattstax*, organisé en 1972 dans un quartier défavorisé de Los Angeles, exprime à l'échelle nationale l'activisme des Noirs états-uniens dans le milieu des arts. Ce concert-bénéfice – qui a aussi donné lieu à un documentaire réalisé par la compagnie *Stax* (Stuart, 1973) – commémore les émeutes de 1965 du quartier de Watts à Los Angeles. Pour plusieurs auteurs et activistes, ce concert capte brillamment la manière dont la rébellion de Watts a nourri un sentiment de fierté chez les Noirs états-uniens (Lougheed et Baum, 2008, p. 10-11). Même si Pryor ne participe pas au concert, il apparaît à plusieurs reprises dans le documentaire – entre autres pour faire son sketch *Super Nigger*. Ce documentaire sera un véhicule très important pour faire connaître Pryor à un auditoire

plus large (Saul, 2014, p. 302). Finalement, cet activisme touche le cinéma hollywoodien avec l'arrivée du courant de la *blaxploitation* qui revalorise l'image des Noirs en les présentant dans des rôles héroïques et de premier plan[91]. Cette nécessité d'inclure davantage de Noirs au grand écran est au cœur même des préoccupations de Pryor, comme en témoigne la prémisse de la blague *Super Nigger* ou encore le numéro *Black Hollywood* présenté sur son album *Bicentennial Nigger* (1976). Il participe également lui-même à de nombreux films associés à la *blaxploitation* comme *Hit!* (1972) et *The Mack* (1973).

Parmi les moyens déployés par les artistes du mouvement *Black Arts* pour offrir une résistance politique, plusieurs réflexions s'articulent autour du pouvoir du langage et sur la manière dont il peut servir à redéfinir l'identité états-unienne noire. Par exemple, les Noirs entreprennent de resémantiser et de redonner les titres de noblesse aux mots « *bad* » et « *black* ». Dramaturge, écrivain et intellectuel engagé dans le mouvement, Amiri Baraka (2011, p. 27) explique :

> We [...] had long before understood the twisted racism of Europe and America when referring to Black. That everything Black was bad. But we was Bad; in fact, we was trying to get Badder dan Nat. We was trying to get outright "terrible". Understanding, in various degrees, that "to turn their Evil backward is to Live!

---

[91] Plusieurs condamne la *blaxploitation* (Haskins, 1984, p. 68-70). Une première critique cible l'objectif capitaliste de ce courant. En effet, la stratégie est très payante au box-office : les Noirs visionnent ces films parce que leurs confrères sont les acteurs principaux tandis que les Blancs continuent d'affectionner le genre cinématographique des films d'action et de crimes. Une deuxième critique avance que le renversement des stéréotypes n'est pas complet. Même s'ils sont devenus des héros, les Noirs n'échappent pas à la contradiction binaire et aux stéréotypes de race – des hommes motivés par l'argent qui perpétuent la violence et qui vivent une sexualité épanouie. Pryor lui-même est ambivalent sur l'apport de cette industrie. Dans une entrevue en 1973, il soutient : « You know we used to pick cotton. Well, now we're making movies. Same thing. I call them pickin' – cotton movies, but they pay the bills » (Pryor cité dans Haskins, 1984, p. 70-71).

De la même manière, d'autres comme Pryor tentent de se réapproprier le *n-word* pour célébrer la culture et le corps noirs états-uniens tout en conciliant un devoir de mémoire. Pryor n'est donc pas le seul à susciter, à la fin des années 1960 et au cours des années 1970, la controverse par cette réappropriation du langage. Plusieurs films de la *blaxploitation* l'emploie dans les dialogues, mais aussi dans des titres de films tels que *The Legend of Nigger Charley* (1972), *The Soul of Nigger Charley* (1973) et *Boss Nigger* (1974). Or, ces films subissent les contrecoups de leur audace. Larry Spangler, le producteur de *The Legend of Nigger Charley*, raconte que plusieurs propriétaires de salles de cinéma réussissent à faire interdire la diffusion de ces films, craignant que des Noirs états-uniens se rebellent et vandalisent leur établissement (James, 2016, p. 79). Afin de faciliter leur mise en marché, la solution est donc de changer le titre de plusieurs de ces longs métrages. Par exemple, *The Legend of Nigger Charley* est devenu *The Legend of Black Charley* tandis que *Boss Nigger* est devenu *The Black Bounty Killer* (Walker *et al.*, 2009, p. 151-153).

Finalement, il faut reconnaître que l'emploi du *n-word* en humour est réalisé bien avant la fin des années 1960 dans le folklore noir états-unien. En effet, les « *Bad Nigger Tales* », ces contes populaires empreints d'humour racontés dans la sphère privée, commencent à émerger à la fin des années 1830 (Dundes, 1973). Dans ces légendes, des personnages esclaves ou affranchis tels que Railroad Bill, Nat Turner, Morris Slater et Jack Johnson utilisent le *n-word*, défient l'autorité et mettent leur vie en danger plutôt que de capituler devant les Blancs. Comme l'explique Mel Watkins (1999, p. 461-462) :

> Contrary to popular thought, race-conscious jokes [...], many of which openly expressed resistance to segregation, along with a rich body of humor that assertively expressed pride in black lifestyles without reference to whites or pridefully exalted the achievements and triumphs of black folk, were a significant part of inner-community African-American humor long before Dick Gregory and others brought them to mainstream audiences. In fact, [...] many of the jokes told by such

> sixties stand-up comedians as Dick Gregory, Redd Foxx, Richard Pryor, and others came directly from the streets. The explosion of assertive black satire unleashed in America's popular culture during the sixties did not represent the sudden emergence of a new, militant perception or recently acquired penchant for ethnic chauvinism; instead, it was more a public unveiling of a covert or privately held sardonic view of America that many common black folks had held for decades.

De par sa critique culturelle et la fantaisie entourant les pouvoirs surnaturels, le sketch de *Super Nigger* emprunte justement à cette tradition des « Bad Nigger Tales ». Pryor participe ainsi à lever le voile sur tout un pan de l'humour noir états-unien en le faisant entrer dans l'espace public.

Si quelques humoristes noirs comme Moms Mabley, Bill Cosby, Redd Foxx, Godfrey Cambridge et Dick Gregory ouvrent le chemin à Pryor pour discuter des enjeux raciaux, le climat sociopolitique particulier lui donne de la latitude pour qu'il puise dans le folklore et transforme la manière de raconter l'expérience états-unienne noire dans la culture populaire[92]. Même si le *n-word* est employé par des Noirs dans la sphère privée et par des artistes activistes, Pryor reste un pionnier dans le stand-up à se l'être approprié de façon délibérée, pour jouer à répétition aux frontières de l'humour et du politique dans la sphère publique.

c) Contexte de réception : la répétition sur le médium du vinyle

La grande majorité des États-Uniens qui écoutent les numéros controversés de Pryor le font par le médium du vinyle. En effet, son œuvre est accessible au grand public

---

[92] Outre Pryor, Dick Gregory fait partie des rares humoristes qui ont prononcé le *n-word* sur scène. Il intitule d'ailleurs sa biographie *Nigger* et dédie son livre à sa mère: « Dear Momma—Wherever you are, if you hear the word 'nigger' again, remember they are advertising my book. » (Gregory, 1965). Un seul humoriste blanc, Lenny Bruce, prononce cette épithète dans un sketch au début des années 1960 dans le but de contrer le racisme.

principalement en version audio, et ce, de son album *Richard Pryor* (1968) jusqu'à *Richard Pryor, Live in Concert* (1979), son seul spectacle filmé où il prononce le *n-word* de façon humoristique[93]. Il faut noter que le médium du vinyle a ses limites. À l'évidence, ceux qui écoutent ses albums ne prennent pas part à l'acte dialogique du spectacle où l'humoriste performe en collaboration avec son auditoire. Les auditeurs sont laissés à eux-mêmes avec leur table tournante pour comprendre le sens des sketchs. Ils n'ont pas accès à la gestuelle, à l'esthétique complète ou à l'atmosphère du spectacle puisque la plupart des aspects visuels – comme la salle, les accessoires et les mimiques de l'humoriste – ne sont pas visibles. Cela dit, il existe tout de même quelques indices sur la portée humoristique et subversive de ces albums. Puisque les spectacles sont enregistrés devant public, les auditeurs sur vinyle sont témoins des rires émis lors de la performance en direct. De plus, les pochettes d'album révèlent une esthétique particulière. Celle de l'album *Richard Pryor,* par exemple, est empreinte de satire. Elle présente l'humoriste arborant plusieurs stéréotypes de l'Africain primitif : presque nu, il porte une seule ceinture et un collier fait à partir d'os; il arbore un perçage au septum nasal; il tient à la main un arc et des flèches; son regard de chasseur est à la fois protecteur et agressif et; il est accroupi près d'une grotte à côté de morceaux de bois ayant servi à faire un feu. Dans sa biographie, Pryor explique que ce visuel est une critique de la représentation des Noirs dans les produits de culture populaire. Plus précisément, il caricature l'idée que se font les États-Uniens de ses origines : « For the cover, I took off my clothes and parodied the cover of *National Geographic* [...] » (Pryor, 1997, p. 113)[94]. En effet, le cadre jaune

---

[93] Il s'agit du tout premier long métrage états-unien entièrement consacré à une performance de stand-up (Tung, 2015, non-paginée). La version audio de ce spectacle se nomme *Wanted Live in Concert* (1978).

[94] Les avocats du *National Geographic* envoient d'ailleurs une lettre à Pryor et à son directeur artistique, Gary Burden, pour dénoncer le plagiat et intenter une poursuite pour diffamation (Burden, 2009, non-paginée).

et les ornements qui décorent la pochette rappellent les couvertures de ce magazine populaire. En mettant en scène les stéréotypes raciaux, Pryor oriente, déjà sur la couverture de son album, le jeu entre l'humour et le politique auquel il s'adonne dans ses performances. Il affiche également son ton provocateur dans le titre de deux de ses albums : *That Nigger's Crazy* (1974) et *Bicentennial Nigger* (1976)[95].

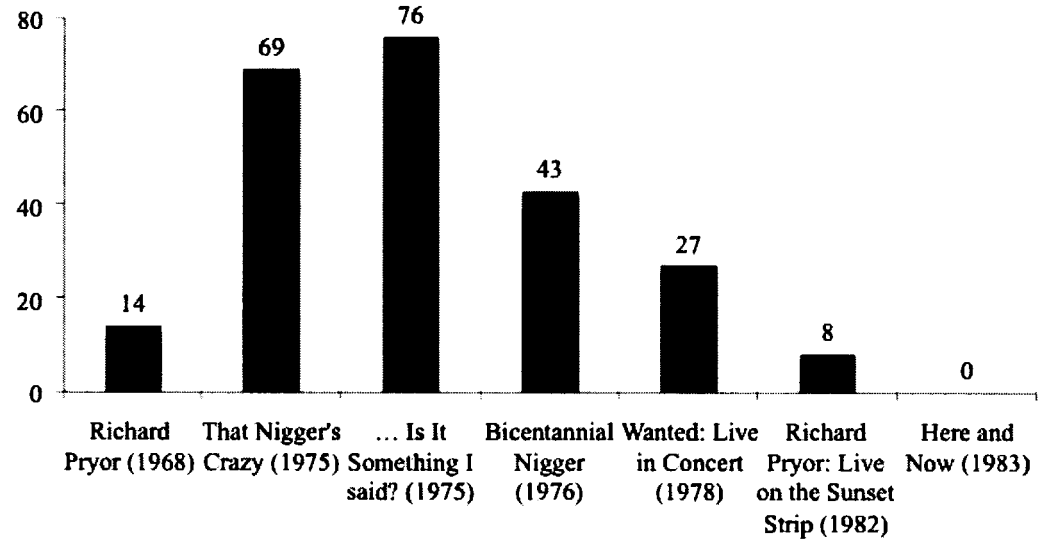
Le contexte de réception est également caractérisé par la répétition. Le complice de Pryor, Paul Mooney (2009, p. 25), raconte qu'à cette époque le *n-word* est le deuxième mot qu'il affectionne le plus sur scène après *motherfucker*. Pour rendre compte de cette particularité, nous avons écouté et compilé les itérations du *n-word* dans l'ensemble de ses albums distribués par *Warner Bros.* entre 1969 et 1983. Dans le graphique suivant, nous constatons la forte présence de cette épithète qui prolifère jusqu'à la parution de *Here and Now* (1983) année, où l'humoriste cesse complètement de l'employer[96].

---

[95] Pryor gagne en popularité avec son album *That Nigger's Crazy* (1974) – vendu à plus d'un million d'exemplaires – alors que *Bicentennial Nigger* (1976) est son album le plus politisé (Pryor, 1997, p. 148). En effet, le titre de ce dernier réfère aux célébrations du bicentenaire des États-Unis qui, pour Pryor, signifie 200 ans de racisme.

[96] Les albums répertoriés dans ce graphique sont ceux distribués par Warner Bros. Durant cette période, Pryor fait également paraître des albums sur d'autres labels dont *Craps (After Hours)* (1971), *L.A. Jail* (1977), *Are you Serious???* (1977), *Who Me? I'm Not Him* (1977); *Black Ben The Blacksmith* (1978); *The Wizard of Comedy* (1978); *Outrageous* (1979); *Insane* (1980); *Holy Smoke* (1980); *Rev Du Rite* (1981) et *SuperNigger (1983)*.

Tableau 4.2 : Nombre d'occurrences du *n-word* dans les albums de Pryor distribués par Warner Bros. entre 1968 et 1983



Selon la durée des albums et en excluant *Here and Now* (1983), le *n-word* revient à une fréquence d'occurrence toutes les 75 secondes comme l'indique nos données compilées dans le tableau 4.2. Nous constatons également que Pryor cesse d'employer ce terme de façon humoristique à partir des années 1980. Ses mentions dans son spectacle *Richard Pryor Live on the Sunset Strip* (1982) n'ont aucune portée humoristique; il ne fait qu'expliquer de façon sérieuse et émotive les raisons qui le poussent à bannir ce terme de son vocabulaire[97].

[97] Pryor a pris la décision d'arrêter d'utiliser le *n-word* suite à un voyage en Afrique. Nous reviendrons en détail14 sur ces raisons dans la section sur l'après-coup.

Tableau 4.3 Fréquence d'occurrence du *n-word* dans les albums de Pryor distribués par Warner Bros. entre 1968 et 1982

Titre de l'album	Durée	Nombre d'occurrences	Fréquence d'occurrence
Richard Pryor (1968)	00:33:28	**14**	00:02:23
That Nigger's Crazy (1975)	00:31:38	**69**	00:00:28
... Is It Something I said? (1975)	00:45:07	**76**	00:00:36
Bicentennial Nigger (1976)	00:40:23	**43**	00:00:56
Wanted: Live in Concert (1978)	01:26:31	**27**	00:03:12
Richard Pryor: Live on the Sunset Strip (1982)	00:59:53	**8**	00:07:29
Total	04:57:00	**237**	00:01:15

Finalement, en écoutant les vinyles de Pryor et en visionnant ses spectacles, aucun indice provenant de la foule n'indique, dans un premier temps, qu'il y a eu controverse. L'auditoire présent lors de l'enregistrement des spectacles réagit de façon positive à l'ensemble de ses blagues, incluant celles où Pryor prononce le *n-word.* Aucun malaise ne s'entend ou n'est perçu; l'auditoire rit et applaudit, donnant ainsi crédit à la qualité humoristique de la performance. Les salles sont toutefois choisies judicieusement pour ces premiers enregistrements. *Richard Pryor* est enregistré au *Troubadour* à West Hollywood, une salle reconnue pour offrir des spectacles avant-gardistes, et *That Nigger's Crazy* est enregistré au *Soul Train Club* à San Francisco, un endroit prônant le mouvement nationaliste noir états-unien. Les albums suivants sont enregistrés dans les grands centres urbains des États-Unis –

Chicago, New York, Washington, Los Angeles, Cherry Hill en banlieue de Philadelphie, etc.[98]

***

L'analyse de la transgression démontre tout le stratagème déployé par Pryor pour lui permettre de transgresser les normes en employant le *n-word* à répétition. L'humoriste donne plusieurs indices à l'intérieur du texte pour s'assurer que l'auditoire y voit une critique du racisme systémique. Par ailleurs, tous ceux qui s'intéressent le moindrement à la vie de Pryor comprendront rapidement ses intentions engagées. Qui plus est, le climat sociopolitique est favorable à l'émergence d'un humoriste noir états-unien qui défie la majorité, dénonce le racisme et engage un dialogue interculturel avec la société. Il s'agit en effet d'une période où l'art et la culture populaire négocient et articulent de nouvelles identités noires états-uniennes. Cela dit, le médium du vinyle élargit considérablement l'auditoire de l'humoriste et crée un climat d'interprétation différent de celui qui prévaut en salle de spectacle. En effet, l'expérience de la salle de spectacle, où l'humoriste est en constant dialogue avec les spectateurs, crée en quelque sorte une complicité. Théoriquement, Pryor a donc plus de chances de convaincre l'auditoire sur place de le suivre dans sa manière de remettre en question le système d'oppression qu'une personne qui vit l'expérience du spectacle sur vinyle.

---

[98] Il est à noter que nous n'avons pas d'information à savoir si le public présent lors des enregistrements a été spécifiquement choisi pour l'occasion ou s'il y a eu un processus d'édition permettant d'insérer des rires là où il y a du silence. Mentionnons tout de même que l'ensemble de ses albums sont enregistrés dans des salles de spectacles et non dans des studios.

4.2 Réactions : un débat polarisé

Loin d'être indifférents aux blagues de Pryor, plusieurs membres de son environnement professionnel sont très réticents à produire et diffuser son premier album. La contestation s'amplifie après la sortie de *Richard Pryor* (1968) et de nombreuses réactions négatives se font entendre dans l'espace public. Malgré ces critiques, Pryor connaît également un succès populaire qui décolle avec la sortie de son album *That Nigger's Crazy* en 1974. Ces réactions – tant celles qui rejettent que celles qui défendent l'œuvre de Pryor publiquement – font écho à notre règle du jeu de langage de l'humour qui stipule que l'humour constitue une entorse à la norme qui engendre des effets paradoxaux. Cette déviation de la norme, intrinsèque à l'humour, peut être interprétée différemment d'un individu à l'autre. Dans le cas de Pryor, ce sont les écarts d'interprétation sur le sens à donner au *n-word* qui alimentent la controverse. Dans cette deuxième section de l'analyse de la controverse, nous analyserons comment la négociation sur le sens que l'on peut donner à cette épithète en humour s'est déroulée suivant la parution de son premier album en 1968, c'est-à-dire comment Pryor réussit à transgresser les limites de l'humour en réitérant le *n-word* sur scène sans jamais être complètement exclu des jeux de langage de l'humour. Pour étudier la réception de ses blagues, nous avons collecté les prises de position publiques publiées dans les journaux états-uniens entre 1968 et 1982 qui portent sur cette controverse[99]. Nous avons complété ces données en consultant l'autobiographie de Pryor et les ouvrages portant sur sa carrière.

---

[99] Cette recherche a été faite avec la base de données *Proquest Historical Newspapers* qui répertorie des centaines de journaux aux États-Unis. Nous avons scruté l'ensemble des articles, soit 289, qui répondent aux mots-clés « Richard Pryor » et « *n-word* » ou « nigger » entre 1968 et 1982. De ceux-ci, 50 portent spécifiquement sur la controverse humoristique à l'étude. Les articles sélectionnés proviennent des quatre coins des États-Unis et de journaux autant à tendance conservatrice que libérale : *Afro American Newspaper*, *Atlanta Daily World*, *Call and Post*, *Chicago Daily Defender*,

4.2.1 La sphère professionnelle : de la censure à la commercialisation

Depuis son changement d'approche humoristique à la suite de sa prise de conscience au *Aladdin Hotel* en 1967, le nouveau style de Pryor ne fait pas consensus et plusieurs réactions négatives sont formulées par son entourage professionnel. Les contrecoups sont durs : agents, producteurs, distributeurs, agents de réservation (*bookers*) et tenanciers de bar sont réfractaires à son nouveau style et lui conseillent de se tenir loin du langage de rue et des enjeux raciaux. En 1968, Pryor rode ses numéros au *Village Gate* à New York, une des seules salles qui acceptent de diffuser son matériel. Les agents de réservation les plus conservateurs considèrent alors son contenu comme incendiaire et grossier. Selon Pryor, seulement quatre salles « dans le monde » lui ouvrent les portes au tournant des années 1970 (Saul, 2014, p. 236).

Malgré ces difficultés, Pryor trouve un gérant, Bobby Roberts, qui négocie un contrat de deux albums avec *Reprise Record* – une maison de disques fondée en 1960 par Frank Sinatra dont l'objectif était au départ de s'assurer que les artistes jouissent d'une grande liberté – incluant une importante avance financière (Saul, 2014, p. 194). L'enregistrement, l'édition et le choix des numéros pour *Richard Pryor* sont toutefois ponctués de plusieurs négociations. D'un côté, Pryor et son producteur, Robert Marchese, souhaitent produire un album engagé. De l'autre côté, Bobby Roberts préfère rester prudent en évitant le plus possible les enjeux politiques et les plaisanteries vulgaires (Saul, 2014, p. 197-201). L'album finit par paraître, mais Pryor ne se classe pas dans le palmarès des 100 meilleurs vendeurs. Il blâme Roberts

---

Chicago Tribune, *Detroit Free Press*, *Hartford Courant*, *Los Angeles Sentinel*, *Los Angeles Times*, *New Journal and Guide*, *New Pittsburgh Courier*, *New York Amsterdam News*, *New York Times*, *Newsday*, *Philadelphia Tribune*, *State Defender*, *Sun Reporter* et *Washington Post*.

pour avoir dilué son contenu engagé ainsi que pour les faibles redevances qui lui sont versées (Saul, 2014, p. 212-213)[100].

Pour ses albums suivants, Pryor refuse de faire de concessions. Il décide de se tourner vers la communauté noire états-unienne et ne travaille plus qu'avec des personnes aux convictions politiques similaires aux siennes, comme Paul Mooney et Redd Foxx. Cette stratégie s'avère fort lucrative. Il se donne principalement en spectacle dans des clubs qui lui offrent une grande liberté artistique comme le *Maverick's Flat* et le *Redd Foxx Club* (Pryor, 1997, p. 128). Pour l'enregistrement de son album *That Nigger's Crazy* en 1974, Pryor choisit de performer dans une salle opérée par Soul Train à San Francisco et devant un auditoire composé à 90 % de Noirs (Saul, 2014, p. 329). Il décide également de produire cet album avec Stax, une des plus importantes entreprises dans le domaine de la musique et de l'humour noirs états-uniens (Henry et Henry, 2013, p. 150)[101]. En dépit de ces appuis, Pryor rencontre quelques difficultés avec le distributeur de Stax, CBS, qui refuse de commercialiser son album en raison de son titre et son contenu controversés. Devant travailler avec un distributeur indépendant, Stax est forcé d'assurer une promotion très limitée et décide d'apposer l'étiquette « classée X », c'est-à-dire interdit aux moins de 18 ans[102]. Il faut noter qu'à l'époque, la mention X sur les albums et les films n'était ni une marque déposée, ni

---

[100] Pryor serait même allé jusqu'à menacer son gérant avec un fusil et le contrat avec *Reprise Record* aurait été résilié à la suite de ce conflit (Saul, 2014, p. 212-213)

[101] Stax se spécialise dans la distribution de musique soul, funk, jazz et blues et d'humoristes comme Moms Mabley et Bill Cosby. Cette compagnie est reconnue pour son implication dans le mouvement de la fierté noire notamment avec la production du concert *Wattstax*.

[102] De nos jours, la *Recording Industry Association of America* et la *Motion Picture Association of America* se chargent respectivement de la classification pour les albums de musique et les films avec les expressions « *Parental Advisory – Explicit content* » et classée « X » pour « *Restricted – Under 17 Requires Accompanying Parent Or Adult Guardian* ».

un usage restreint par la loi. Les producteurs s'en chargeaient autant pour avertir le public que pour attirer l'attention et mousser les ventes auprès des personnes qui cherchent ce genre de produits culturels. Pryor réussit tout de même à tirer profit de cette situation et à créer un engouement pour ses tournées. *That Nigger's Crazy* se vend à plus d'un million de copies, se classe dans le palmarès des vingt albums les plus vendus en plus de remporter un *Grammy*. Cette popularité étonne son entourage professionnel, car plusieurs stations de radio refusent toujours la diffusion de ses numéros et de nombreux magasins cachent son album derrière le comptoir – comme il est courant de le faire à cette époque avec les produits « classés X » (Henry et Henry, 2013, p. 153; Saul, 2014, p. 337).

Avec le succès de *That Nigger's Crazy*, Pryor gagne en notoriété et dispose d'une plus grande latitude pour exprimer ses convictions personnelles. Même s'il aime se présenter en victime d'une industrie fermée d'esprit qui tente de le censurer, Pryor finit par obtenir l'appui de cette dernière qui se prête au jeu de la controverse (Saul, 2014, p. 179). Son irrévérence devient un argument de vente. Son environnement professionnel ne le suit plus nécessairement uniquement par conviction, mais également par intérêt pécuniaire. Par exemple, Mitzi Shore, propriétaire du *Comedy Store* à Los Angeles, donne carte blanche à Pryor entre 1974 et 1978 – soit entre la parution de *That Nigger's Crazy* jusqu'à *Wanted : Richard Pryor Live in Concert*. Il monte sur scène chaque fois qu'il le désire :

> For Mitzi Shore, Pryor was the goose that laid the golden egg. His name on the marquee guaranteed sold-out shows every night. So whenever Pryor wanted to work out some new material, all he had to do was let her know, and she'd clear the decks for as many nights or weeks as he wanted (Knoedelseder, 2010, p. 102).

Warner Bros. profite également du succès. Cette compagnie, qui avait refusé de l'engager comme acteur pour le film *Blazing Saddles* (1974) à cause de ses problèmes de drogues, finit par racheter les droits de distribution de *That Nigger's Crazy* en

1975 en plus de produire et de distribuer cinq autres de ses albums[103]. La seule pression que Pryor relate avoir sentie de la part de Warner Bros. concerne sa productivité. L'entreprise insiste pour qu'il respecte les termes de son contrat et qu'il sorte un album l'année du bicentenaire des États-Unis (Pryor, 1997). Finalement, des émissions de télévision grand public souhaitent faire affaire avec Pryor même s'ils savent pertinemment qu'il peut tenir des propos controversés à tout moment. Ce fut le cas de la nouvelle et populaire émission *Saturday Night Live* (SNL) qui l'accueille à titre d'invité d'honneur, mais qui instaure également un délai de cinq secondes en onde à son insu. Le court délai sert à donner le temps à l'équipe de production de censurer un propos s'il y a lieu[104]. Le sketch intitulé le « *Word Association Test* » est considéré par plusieurs comme l'un des plus provocateurs, mais aussi l'un des plus remarquables de l'histoire de SNL[105].

---

[103] Frappée par plusieurs coups durs financiers, notamment avec le fisc et la compagnie de distribution CBS, Stax ferme ses portes en 1975. Des anomalies portent à croire que le label aurait financé des organisations nationalistes noires. Pryor décide de faire volte-face et de faire affaire avec Warner Bros. afin de recommencer à distribuer l'album (Saul, 2014, p. 349).

[104] Différentes interprétations de cet événement existent. Selon certaines sources, NBC aurait demandé un délai de cinq secondes. Sachant que Pryor n'aurait jamais accepté cette forme de censure, le producteur Lorne Michael aurait devancé toutes les horloges en studio de cinq secondes. Selon d'autres sources, l'équipe derrière SNL n'aurait jamais réussi à faire fonctionner ce délai. L'émission aurait finalement eu lieu en direct à l'insu du diffuseur (Henry et Henry, 2013).

[105] Il met en scène Chevy Chase et Richard Pryor se donnant la réplique dans une entrevue d'embauche pour un poste concierge – respectivement dans le rôle de l'employeur et du postulant, M. Wilson. L'employeur finit par offrir l'emploi à M. Wilson avec un salaire de 15 000 $, le plus haut jamais donné à un concierge aux États-Unis. Pour Mooney, ce numéro marque un jalon de l'histoire du *n-word* en humour : « It's like an H-bomb [...] into America's consciousness. All that shit going on behind closed doors is now out in the open. There's no putting the genie back in the bottle. The *n-word* as a weapon, turned back against those who use it, has been born on national TV » (Mooney, 2009, p. 164). Pryor réussit à présenter un sketch à la télévision nationale qui autrefois aurait pu être censuré dans des petites salles de spectacle.

Nous remarquons donc que même si les membres de l'entourage professionnel de Pryor n'interprètent pas tous son œuvre de la même façon, il finit par les persuader que le *n-word* occupe non seulement une place importante dans les jeux de langage du politique, mais aussi dans ceux de l'humour. Ce changement s'opère en premier lieu au moment où il s'entoure de personnes de la communauté états-unienne noire qui partagent avec lui certaines convictions éthiques. Cela dit, l'élément principal qui convainc de grandes compagnies comme Warner Bros. – ainsi que de nombreux agents, producteurs, distributeurs, agents de réservation et tenanciers de bar – de faire affaire avec lui fait partie du registre économique. En effet, son entourage professionnel s'est assuré une profitabilité économique avant de soutenir Pryor dans ses œuvres humoristiques.

4.2.2 La sphère publique : un débat centré sur l'éthique

Cette hétérogénéité dans les réactions du milieu professionnel se constate également dans celles du public. Contrairement aux enregistrements de ses albums où l'on entend le public être constamment de connivence avec Pryor, il en est autrement quand il parcourt les États-Unis avec des spectacles dans lesquels ses blagues amènent souvent des silences et des rires embarrassés (Watkins, 1999, p. 542). Son utilisation du *n-word* ne laisse personne indifférent :

> Richard's use of the *n-word* kissed his entire audience with lightning. Instantly, it established a rapport with those blacks who had never heard a comedian address them in the language of their closest friends and family, and who, in the age of Black Power, were eager to leave *Negro* behind in pursuit of blackness. Less obviously, it connected Richard to those white audience members who wanted to eavesdrop on the black community's inside language, letting them join his black fans in a grand gesture of refusal (Saul, 2014, p. 217).

Les Noirs états-uniens vivent une relation d'amour-haine avec Pryor. Il est drôle, mais embarrassant; un cousin spirituel, mais incontrôlable (Asim, 2007, p. 205). Loin de faire consensus, son utilisation du *n-word* polarise : plusieurs condamnent son langage dans l'espace public tandis que d'autres l'encensent.

a) Les critiques négatives : Pryor nuit à la lutte des Noirs états-uniens

Si plusieurs signaux d'alarme sont déjà lancés par l'entourage professionnel de Pryor pour le prévenir des possibilités de controverse entourant son matériel humoristique, la transgression entre graduellement dans l'espace public par la publication de nombreux articles et lettres ouvertes dans les journaux dans les années 1970. Une thématique centrale se dégage de ces critiques négatives : Pryor nuit à la lutte menée par les Noirs. Le registre éthique est largement mobilisé pour démontrer que cet humoriste porte atteinte à l'égalité raciale. Parmi les nombreux Noirs états-uniens qui ne souhaitent pas garder sous silence leur désaccord, un chroniqueur du *Los Angeles Sentinel* publie un texte en première page intitulé « Gutter Comedy Doesn't Help the Race ». Il affirme :

> I have reached the point of "no patience" with black people who seem to think that it is chic to constantly use the word "nigger". Some of us remember, too well, the very high price some of our fallen brothers and sisters paid to put a stop to non-blacks calling us "niggers" (Hilburn, 1975, p. A1).

Suite à cet article qui place Pryor au cœur du problème, le *Los Angeles Sentinel* décide de regrouper cinq lettres ouvertes de lecteurs qui soutiennent que les Noirs s'en sortiraient mieux sans ce type d'humour (Broughton, 1975, p. A6). L'utilisation humoristique de cette épithète représente non seulement un obstacle au progrès racial, mais il provoque pour certains un recul dans la lutte (Tapley, 1977, p. D13). Même la NAACP – une des plus anciennes et des plus influentes organisations pour la défense

des droits civiques – n'échappe pas aux critiques lorsqu'elle invite Pryor à donner un spectacle-bénéfice (McCowan, 1975, p. A6).

D'autres personnes ajoutent au débat sur l'éthique et l'utilisation du *n-word* en demandant que cette épithète soit éliminée du langage courant. Pour Flo Kennedy, présidente de la *Black Feminist Organization*, il faut dénoncer l'emploi du *n-word* par les Blancs. Elle se prononce après avoir entendu Johnny Carson au *The Tonight Show* l'employer sans être censuré pour qualifier de façon humoristique son invité, Richard Pryor (Kennedy, 1977, p. 9)[106]. Ce type d'humour ne risque-t-il pas de banaliser le racisme?, demande-t-elle. Certains craignent d'entendre des Blancs user de ce terme à nouveau : « If we do not want the Caucasians to call us "Niggers", why should these prominent entertainers open the door for them, and call it entertainment » (Simmons, 1975, p. C9). Ils s'inquiètent de voir les Blancs se dédouaner de leurs responsabilités dans la lutte. Ils affirment que leur engagement pour améliorer l'égalité ne peut se résumer à débourser pour assister au spectacle de Pryor et donc à faire partie de cette communauté d'humour (Saul, 2014, p. 236). D'autres critiques poussent plus loin leur requête en demandant aux humoristes noirs de cesser d'employer cette épithète. Le chercheur en *Black Studies*, William Seraile (1978, p. A5), soutient qu'en utilisant des mots inventés par les oppresseurs et colonisateurs occidentaux, les Noirs états-uniens nourrissent une haine envers leur propre communauté. Pour lui, même le langage humoristique révèle un système oppressif : « [a] present form of negative consciousness is revealed by the language we use and precisely by an almost pathological dependence on the word "nigger" » (Seraile, 1978, p. A5). Il en conclut ainsi que Richard Pryor, Redd Foxx, Leon Skinks et Mohammed Ali sont tous tenus responsables du regain de popularité de cette

---

[106] Pryor l'aurait également mentionné dans leur échange, mais ses propos auraient été censurés. NBC s'est défendue en disant que Carson avait employé le mot « *nigra* ».

épithète et qu'il est nécessaire de cesser de l'employer pour combattre le racisme. Dans le même esprit, certains rappellent que cette problématique est particulière aux Noirs états-uniens (Cleveland Call and Post, 1977, p. B2). Ils seraient les seuls à ridiculiser leur propre communauté avec ce genre de langage : les Italiens ne blaguent pas sur les « *mafiosos* » tout comme les juifs ne pratiquent pas l'autodérision en s'appelant entre eux des « *kikes* » (Hilburn, 1975, p. A1). Notant l'immoralité des propos de Pryor, certains Noirs plus conservateurs vont même jusqu'à dire qu'il est du devoir des hommes de protéger les femmes et les enfants contre ce type d'humour (Wilson, 1975, p. A3).

Face à toutes ces critiques portant sur le manque d'éthique de Pryor, plusieurs solutions sont envisagées pour faire cesser l'utilisation du *n-word* en humour : boycotter les émissions où ces humoristes apparaissent et tous les produits auxquels ils sont associés (McDade, 1975, p. A6); écrire aux studios de télévision pour dénoncer les apparitions de ces humoristes; se plaindre aux élus politiques pour leur demander d'agir sur la situation; organiser des rallyes et des manifestations devant les studios d'enregistrement; ou encore exiger des journaux qu'ils effectuent des sondages sur l'acceptabilité de ce type de langage afin de pouvoir démontrer, chiffres à l'appui, que ces humoristes nuisent à la communauté (Wilson, 1975, p. A3).

Or, l'expression du rejet ne s'arrête pas au registre éthique, mais attaque aussi l'artiste en remettant en doute la possibilité d'inclure les blagues de Pryor dans l'esthétique du stand-up. Pryor aurait transgressé non seulement les frontières de la morale, mais aussi celles de l'art. Quelques articles de journaux sont catégoriques : Pryor ne fait pas de l'humour quand il emploie le *n-word.* Puisqu'il est tellement chargé historiquement et politiquement, ce terme ne peut pas être utilisé comme procédé comique. Bob Talbert (1977, p. A15) du *Detroit Free Press* compare par exemple l'humour irrévérencieux des *Smothers Brothers* à celui de Pryor. En guise de prémisse, il avance que la satire et la parodie visent à se moquer des enjeux sociaux,

mais qu'il s'agit également d'un couteau à double tranchant. L'humour élève les consciences, mais peut aussi nuire à une cause. Pour ce chroniqueur, l'émission de variétés satirique *The Smothers Brothers Comedy Hour* (1967-1969) était innovatrice, engagée et a repoussé les limites de ce qui était permis à la télévision – notamment avec leurs commentaires sur la guerre au Vietnam. Le *Richard Pryor Show* rate, quant à lui, complètement sa cible[107]. Admirateur des premiers vinyles de Pryor, Talbert ne reconnaît plus Pryor. Il soutient qu'il est devenu hostile et enragé dans cette émission et que conséquemment le public ne rit plus de son utilisation du *n-word*. Il considère qu'il a traversé la ligne mince entre l'acceptable et l'inacceptable et qu'en ce sens, il ne respecte plus l'esthétique du stand-up. La violation est telle qu'il est sorti des règles des jeux de langage de l'humour.

Afin de discréditer son travail, d'autres se joignent aux manifestations de rejet en contestant son authenticité artistique et en mobilisant conjointement le registre économique. Ils soutiennent que Pryor manque de sincérité puisqu'il cherche à transgresser et à choquer dans la seule intention d'attirer l'attention et donc de s'enrichir sur le dos des Noirs. En employant à répétition le *n-word* et les blasphèmes, Pryor cède à la facilité et privilégie ses intérêts mercantiles. Dans une lettre à l'éditeur, un lecteur noir états-unien se dit irrité par l'humour offensant qui cible sa communauté : « I believe that they [Richard Pryor et Redd Foxx] would stoop to any level for a dollar. Sure, we should be able to laugh at ourselves, but not at the expense of degrading our race » (Phelma, 1975, p. A6). En ce sens, Pryor est accusé de manquer d'intégrité artistique non seulement parce qu'il n'est pas entièrement dévoué

---

[107] Le changement de médium s'avère certainement pertinent pour comprendre les critiques négatives entourant le *Richard Pryor Show*. La télévision ne donne pas du tout accès au même auditoire que les vinyles ou le stand-up. En effet, s'il faut payer pour les enregistrements audio ou pour assister à un spectacle, la télévision amène des auditoires plus hétéroclites.

à sa vocation première – faire rire –, mais également parce qu'il préfère tous les autres bénéfices matériels (argent) ou immatériels (honneurs et célébrité).

b) Les critiques positives : Pryor redore l'image des Noirs états-uniens

Suivant ces manifestations de rejet qui déclenchent la controverse et dépeignent Pryor comme l'un des humoristes les plus vexatoires des années 1970, d'autres s'opposent à ces critiques en formulant des éloges dithyrambiques à l'égard de son œuvre. Bon nombre de critiques positives s'inscrivent d'entrée de jeu dans le registre artistique afin de souligner son immense talent. Il n'est pas rare de voir des critiques provenant de la presse états-unienne noire avancer que Pryor est devenu le meilleur humoriste au monde. Plusieurs le comparent à d'autres artistes, dont le poète noir Langston Hughes (West, 1971, p. B8); le satiriste juif Lenny Bruce (Zito, 1973, p. B4); et les duos célèbres tels que Abott et Costello ou Laurel et Hardy (West, 1974, p. F1). Son authenticité est soulignée à grands traits démontrant que son emploi du langage de la rue comporte une valeur artistique. Provenant d'un quartier défavorisé, Pryor propose une œuvre qui reflète le vécu des coins malfamés, des bars de quartier, des salons de coiffure et des salles de billard. Comme l'indique une critique de son album *That Nigger's Crazy*, son langage effronté rend Pryor plus libre et imaginatif que tous les autres humoristes (Los Angeles Times, 1974, p. P57). En imitant de manière créative ces expériences de vie, il offre pour plusieurs une critique sociale par le détour de l'art. Le stand-up demeure un mode d'expression qui lui permet de « dire vrai ». Pryor est parfois catégorisé comme faisant partie du genre de la tragi-comédie, c'est-à-dire une œuvre qui s'inspire des situations ordinaires et qui les dramatise pour créer une comédie remplie de commentaires sociopolitiques (West, 1974, p. F1). Pryor se rapproche tellement de la vérité que celle-ci peut choquer les personnes n'étant pas familières avec le vécu de la classe ouvrière noire (West, 1970, p. B9).

D'autres soulignent les liens entre l'art, l'engagement civique et éthique. À la sortie du documentaire *Wattstax*, le révérend baptiste Jesse Jackson (1973, p. 3), célèbre militant pour les droits civiques des Noirs, publie une lettre ouverte qui explique que ce concert n'est pas une simple performance artistique, mais bel et bien un acte politique. Jackson, qui participe lui-même au documentaire en prononçant un discours et en récitant le fameux poème « *I Am Somebody* » de William Holmes Borders sur la fierté d'être Noir, revient sur les critiques dirigées à l'endroit du langage utilisé dans le film. Il écrit :

> Wattstax is a moment in history which affirms the capacity of Black people to create and to dream – and to dramatize. [...] I had heard that some complained about the profanity of the language. What about the profanity which so many of us live and breathe in our lives? Will we complain about that? The wit of Richard Pryor and Rufus Thomas was superb (Jackson, 1973, p. 3).

Jackson appuie donc l'utilisation d'un langage vulgaire quand celui-ci respecte une certaine éthique, c'est-à-dire quand il vise à changer l'image négative et stéréotypée des Noirs. Pour lui, le contexte est essentiel pour donner un sens au *n-word*.

Dans le même ordre d'idées, certains avancent que la répétition du *n-word* produit carrément un effet sur le langage (Robins, 1978, p. A29). À force d'être sans cesse ressassé pendant un spectacle de deux heures pour qualifier un ami ou un malveillant, pour parler de lui ou encore pour ironiser un Blanc, Pryor finit par vider complètement le sens de cette épithète. Ces réitérations placent les spectateurs dans une situation d'ambiguïté morale qui permet d'aborder les interdits. Cette désinvolture est admirée : Pryor incarne le Noir états-unien indigné, qui sacre et qui n'a pas peur d'être grotesque et cinglant pour renverser le langage et prouver son point (New Pittsburgh Courrier, 1974, p. 12). Le titre d'un article, « "Nigger" Humor: Are We Ready? », résume justement comment Pryor touche une corde sensible en abordant les tabous sur la race dans la société états-unienne (Laffler, 1976, p. 1).

Des commentateurs notent également les différentes manières dont cet engagement par le langage permet à Pryor de mettre de l'avant le principe idéal de l'égalité. Son emploi du *n-word* est même vu comme portant des valeurs universelles :

> Part of Pryor's own humanism turns on the way he uses the word "nigger." His comic scenes are sprinkled liberally with this gem, so much in fact that some black people have complained he is damaging the image of the group by moving the word from the pool halls and barber shops back into public usage. The word "nigger," however, has never gone out of style. The movie industry and some whites opposed to busing have done far more than Pryor to keep the word alive. Also, and more important, there is a significant difference between Pryor's use of the word and the way it is used by whites to evoke an abstraction. When Pryor says "nigger," he is usually about to define a human type in all his complexity (McPherson, 1975, p. 242).

On dit de lui qu'il est un « *equal opportunity comedian* » dans la mesure où il se permet de rire autant des hommes et des femmes, des riches et des pauvres ainsi que des Blancs et des Noirs (Douglas, 1974, p. 11). Il devient un porte-parole informel de la communauté noire au même titre que le boxeur Mohammed Ali. Pryor est comparé à cet athlète pour leur vision et leur dénonciation communes des conditions sociales (West, 1974, p. F1). Ayant perdu son titre de champion du monde pour avoir refusé de s'enrôler dans la guerre du Vietnam, Ali prend la parole pour tous les soldats noirs états-uniens partis combattre au Vietnam au nom d'un pays qui continue à les marginaliser. Il dit : « I ain't got no quarrel with them Vietcong. No Vietcong ever called me nigger » (Ali cité dans Komunyakaa, 2016, non paginée).

Toujours dans le registre éthique, l'humoriste, acteur, scénariste et producteur Mel Brooks affirme que le style comique de Pryor est fondamentalement lié à la morale. Il possède des « idéaux presque nietzschéens » sur ce qui est bon, puissant et supérieur et ce sont ces mêmes standards qui l'empêchent de se prendre trop au sérieux

(McPherson, 1975, p. 242). Pour comprendre cette référence à Nietzsche, il faut revenir à sa conception de l'art et du rire. Pour ce philosophe, « l'artiste tragique » aborde des événements de la vie difficiles, mais il ne craint pas ce qui est terrible et incertain (Nietzsche, 2015 [1888], p. 147). Nietzsche affirme que l'on tue non pas par la colère, mais bien par le rire. Résumant la pensée de Nietzsche, Minois (2000, p. 475) explique que :

> Le rire est « un remède contre la vie » : voilà ce qui en fait la grandeur pour Nietzsche. Alors que le « maître de la morale » « ne veut à aucun prix que nous nous mettions à rire de l'existence, ni de nous-mêmes, ni de lui », le surhomme proclame : « Apprenez à rire de vous-mêmes comme il faut rire », « et que toute vérité qui n'amène pas au moins une hilarité nous semble fausse », « car dans le rire tout ce qui est méchant se trouve ensemble, mais sanctifié et affranchi par sa propre béatitude », et « rire c'est se réjouir d'un préjudice, mais avec bonne conscience ». Le rire est au-delà du bien et du mal; il purifie ce qu'il touche. « O vous, hommes supérieurs, apprenez donc à rire »[108].

Il faut donc comprendre que le rire nietzschéen, même s'il est destructeur et nihiliste, souhaite apporter une consolation à l'existence. L'art et le rire s'avèrent ainsi une façon de donner la force d'affronter les événements âpres du quotidien et de démontrer une endurance envers les épreuves de la vie. En ce sens, Pryor aborde les souffrances liées au racisme pour permettre à son auditoire d'en prendre conscience par une forme de catharsis. Comme l'explique Watkins (1999, p. 559-560):

> Pryor rarely crossed that line. Consequently, for many blacks, his humor afforded a cathartic experience, a public purging of embarrassments and frustrations build up over decades of concealing real attitudes and cultural preferences, suppressing customs that largely defined existence for them.

---

[108] Ces références sont tirées des livres *Ainsi parlait Zarathoustra*, (2011 [1891]) ; *Le Gai Savoir* (2007 [1882]) et *La naissance de la tragédie* (2015 [1871]).

Ainsi, c'est en passant par les émotions et un langage immoral que l'humour – et la tragédie – réussit à purifier les passions mauvaises des humains. Comme l'évoque le journaliste Larry Rohter (1976, p. 61), Pryor parvient à poser un regard authentique et bouleversant sur la condition humaine justement en raison de ses propos vulgaires et de sa moquerie qui n'épargne personne.

Les réactions positives soulignent finalement les difficultés interprétatives. Pour le journaliste McNaley (1978, p. 75), ceux qui écoutent ses albums d'une seule oreille peuvent avoir l'impression qu'il ridiculise sa communauté ethnique, mais il en est tout le contraire. Pryor aborde les stéréotypes pour les déconstruire : « He is not being racist, but merely having fun at the expense of stereotypes. Pryor's no-holds-barred humor is not for everyone. Those who are squeamish about bawdy language should stay away » (Hunt, 1975, p. F21). D'ailleurs, de nombreux journalistes couvrant ses spectacles soulignent l'abondance de rires et les longues ovations tout en mentionnant ne pas avoir la liberté de publier ses blagues en raison du langage offensant qu'elles comportent (Barnes, 1974, p. 8). Ces critiques positives sur l'éthique visent ainsi à démontrer l'importance de l'intention et du contexte pour tracer la limite entre l'acceptable et l'inacceptable. L'œuvre de Pryor est loin d'être amorale puisqu'il n'a pas pour objectif de tenir des propos racistes, mais justement de renverser le système oppressif.

***

Ce portrait des réactions permet de constater comment Pryor transgresse les règles des jeux de langage de l'humour sans en être complètement exclu. Il permet également de formuler quelques observations de nature structurelle et idéelle sur cette controverse. Tout d'abord, cet affrontement respecte la structure d'une controverse en

humour où deux – ou plusieurs – groupes s'opposent, et où le public participe autant au débat qu'il se positionne en juge. En effet, dans le cas de cette controverse, l'auditoire publie des lettres ouvertes dans les journaux, mais détient aussi le dernier mot par l'achat de billets de spectacle et de vinyles. Cela dit, la composition des deux camps impliqués dans le débat reste complexe à déterminer puisque cette controverse a donné lieu à d'étranges coalitions. Loin d'être un débat entre la gauche et la droite, ou entre les Noirs et les Blancs, ces coalitions rassemblent des personnes de tout acabit tant du côté de dénonciateurs que des défendeurs. Des militants pour le mouvement des droits civiques, des féministes, des conservateurs ainsi que des intellectuels soulignent l'impact contre-productif de l'utilisation du *n-word* en humour. Des artistes noirs états-uniens, des professeurs d'université, des organisations et des activistes pour la défense des droits civiques – tels que la NAACP et le révérend baptiste Jesse Jackson – défendent quant à eux Pryor. Nous sommes donc portés à conclure que ce qui caractérise l'implication des individus dans cette controverse n'est pas tellement ce qui différencie les adversaires, mais plutôt ce qui les rassemble. En effet, les personnes les plus investies proviennent principalement de la communauté états-unienne noire. Alors que les Noirs sont les premiers à acclamer Pryor et à lui donner carte blanche pour la diffusion et la distribution de son humour engagé, ce sont également eux qui s'indignent le plus. Par exemple, l'hebdomadaire *Los Angeles Sentinel* (1933-...), considéré comme un des plus vieux et plus influents journaux noirs états-uniens dans l'Ouest du pays, publie de nombreux articles critiquant l'emploi du *n-word* par Pryor.

Si l'ensemble des critiques dénonce la persistance du racisme au sein de la société, les idées divergent sur la manière de le combattre. Pour l'entourage professionnel de Pryor, les considérations économiques et éthiques dictent la censure puis la commercialisation de ses albums et spectacles. Pour son public, le jeu de négociation se déroule principalement sur le terrain du registre éthique. Ce débat permet de rendre visible un désaccord collectif profond sur les moyens pour défendre le principe de

l'égalité. Si l'ensemble appelle à l'égalité entre la majorité blanche et la minorité noire, la défense de ce principe doit-elle passer par le retrait complet du *n-word*? Alors que les uns argumentent à grands traits que l'utilisation de cette épithète par Pryor est dégradante et irrespectueuse envers la communauté, les autres y voient un engagement politique où l'intention de Pryor à bousculer les tabous sert avant tout à mettre en lumière les inégalités raciales. En d'autres termes, les jeux de langage de l'humour sont perçus autant comme un procédé contre-productif – puisqu'il ne permet pas de s'émanciper du langage des oppresseurs – que comme un moyen détourné de pouvoir « dire vrai » sur les rapports inégalitaires. Ce « moment effervescent » est donc animé par un désir de remettre en question certains rapports de force présents dans le langage[109]. Il faut toutefois noter que malgré les dissensions dans la sphère publique, il existe une forme de consensus : tous donnent une interprétation politique de l'humour de Pryor. D'ailleurs, quelques critiques sont allées jusqu'à vouloir exclure complètement Pryor du domaine de l'humour parce qu'ils jugeaient ses propos trop politiques. Qui plus est, même si tous ne considèrent pas Pryor moralement libre d'utiliser le *n-word*, le registre juridique n'est jamais invoqué – dans les journaux du moins – pour le contester. Les mentions au droit à la liberté d'expression ou des références au Premier amendement ne sont pas évoquées publiquement. La forte majorité range donc l'œuvre de Pryor dans la catégorie de l'humour politique permettant ainsi à l'humoriste de poursuivre l'utilisation au second degré de l'épithète pour critiquer le racisme.

---

[109] Cela dit, il est intéressant de noter que la grande majorité des critiques publiées durant la controverse ne censure pas cette épithète. En effet, la terminologie du *n-word* devient populaire dans les années 1990 avec le débat sur la rectitude politique. Nous reviendrons succinctement sur l'emploi de la version censurée du « *n-word* » dans la section sur l'après-coup et nous détaillerons le débat sur la rectitude politique dans la deuxième étude de cas qui porte sur les guerres culturelles.

4.3 Après-coup : de nouvelles controverses

Pryor se classe aujourd'hui en tête des palmarès des meilleurs humoristes de stand-up de tous les temps selon la chaîne *Comedy Central* (IMDb, 2013) et le magazine *Rolling Stone* (Love, 2017), devant George Carlin, Lenny Bruce et Woody Allen. Il remporte plusieurs prix dont le premier *Mark Twain Prize for American Humor* du *Kennedy Center* en 1998. Décédé le 10 décembre 2005, il est reconnu pour être l'un des premiers à avoir abordé sur la scène de stand-up le vécu et les préjugés à l'égard des Noirs états-uniens. En effet, il existe un certain consensus entre les humoristes, artistes, activistes et universitaires sur la portée symbolique de son œuvre. Jerry Seinfeld soutient qu'il est « the Picasso of our profession »; Chris Rock avance qu'il est « the Rosa Parks of comedy »; et Paul Mooney le compare à Mark Twain en le nommant le « Dark Twain ». (McKinley, 2005, non paginée; Samuels, 2005, non paginée; Wheeler, 2014, non paginée). Pour le chroniqueur politique Lawrence Martin, Pryor a ouvert les portes aux humoristes noirs : « [h]e did for comedy what politicians do for movements. He passed a law that said it was OK to tell it like it is » (Samuels, 2005, non paginée). En entrevue avec Marc Maron, le président Barack Obama mentionne Richard Pryor parmi ses humoristes préférés (WTF with Marc Maron, 2015)[110]. Finalement, l'album *Wanted : Live in Concert* est sélectionné en 2017 pour être inscrit au patrimoine sonore états-unien à la *Library of Congress*. Créé en 2002, le registre de la *National Recording Registry* a pour objectif de conserver les enregistrements sonores que l'on décrit ainsi : « [...] culturally, historically, or aesthetically important, and/or inform or reflect life in the United States » (Library of Congress, 2017, non paginée).

---

[110] Richard Pryor est suivi par Dick Gregory, Jerry Seinfeld et Louis C.K. (WTF with Marc Maron, 2015).

Si Pryor est généralement reconnu pour avoir poussé les limites de ce qui est jugé acceptable en humour, cette controverse n'a cependant pas normalisé l'utilisation du *n-word* par tous les humoristes en toutes occasions. En effet, l'étude de l'après-coup entourant l'utilisation du *n-word* (1983-2017) s'avère particulièrement complexe. Comme nous le verrons, il existe une lecture dominante qui suggère que Pryor a fait preuve d'un activisme politique en employant ce terme, mais que l'emploi du *n-word* par d'autres humoristes noirs et blancs reste encore largement controversé. Si, comme le soutient Heinich (1998, p. 51), la « rançon de l'intégration, c'est l'annulation de l'effet transgressif », nous pouvons conclure que l'intégration demeure partielle. Ces blagues détiennent toujours le potentiel de diviser et de relancer le processus de négociation et de réflexion qui se situe à la jonction entre les jeux de langage de l'humour et du politique. Ainsi, comme nous le constaterons, les humoristes et leurs auditoires, dont Pryor est lui-même au premier chef, peuvent changer leur perception de ce qu'ils jugent transgressif quand le *n-word* est impliqué en humour.

4.3.1 Pryor renonce au *n-word*

Après avoir utilisé le *n-word* de façon controversée pendant plus de 10 ans, Pryor fait volte-face. En 1979, suite à un séjour au Kenya, il bannit cette épithète de ses spectacles. Sa consommation de drogues était alors devenue tellement problématique qu'il avait décidé d'entreprendre une cure de désintoxication. Son psychologue lui avait suggéré de se ressourcer en voyageant en Afrique. Comme il l'explique dans *Richard Pryor, Live on the Sunset Strip* (1982, non paginée), son séjour l'a profondément bouleversé :

> I was leaving and I was sitting in the hotel and a voice said to me, said "look around, what do you see?" And I said "I see all colors of people doing everything", and the voice said "Do you see any niggers?" And I said "no", and said "you know why? Cause there ain't any". And it hit me like a shot man. I started crying and shit. I was sitting there and I said "I've been here three weeks and I haven't even said it, I haven't even thought it', and it made me say "Oh my god, I've been wrong, I've been

> wrong, I've got to regroup my shit. I ain't never gonna call another black man a nigger'. [Applaudissements]. You know cause we never was no niggers, that's a word that's used to describe our own wretchedness, and we perpetuate it now, cause it's dead, that word is dead.

Contrairement à ses albums précédents dans lesquels Pryor use du *n-word* pour faire référence de façon comique et positive à l'identité noire, le sens du mot devient maintenant pour lui un affront. Son séjour en Afrique le conscientise sur les effets potentiellement contre-productifs de son humour. Il s'inquiète de voir ses blagues renforcer plutôt que renverser les stéréotypes et comportements racistes. *Richard Pryor, Live on the Sunset Strip* (1982) est donc le dernier spectacle où Pryor emploie cette épithète.

Le rejet du *n-word* par Pryor s'avère le résultat d'un processus personnel. Il compare sa révélation à celle de Malcolm X à la fin de sa vie. Ce dernier est considéré par plusieurs membres de la communauté états-unienne noire comme un traître pour avoir délaissé le mouvement du séparatisme noir pour une approche plus inclusive et humaniste (Pryor, 1997, p. 176). Le nouveau Pryor souhaite suivre ses pas en offrant un humour qui célèbre la diversité plutôt que de sans cesse décrier la société existante. Métamorphosé, il exprime publiquement ses regrets. Il avoue qu'il aurait préféré n'avoir jamais prononcé ce terme qu'il considère comme étant : « [...] the most offensive, humiliating, disgraceful, distasteful, ugly, and nasty word ever used in the context of black people » (Pryor, 1997, p. 116). Cette volte-face ne plaît pas à tous ses admirateurs; plusieurs le critiquent alors pour s'être trop adouci (Arnold, 1982, p. G1). Il aurait même trouvé des excréments déposés au pas de sa porte, et aurait reçu des menaces de mort suite à sa décision (Pryor, 1997, p. 177).

4.3.2 Pryor inspire de nouveaux débats dans la sphère publique : les exemples de la rectitude politique et du hip-hop

Si Pryor cesse d'être controversé suivant cette volte-face, son nom demeure associé à d'autres querelles entourant le *n-word* non seulement dans le domaine de l'humour, mais aussi dans son utilisation dans le langage en général. Pryor ne se prononce pas sur ces débats, mais un nombre surprenant d'articles de journaux le citent en exemple dans les années 1990[111]. Son cas est évoqué entre autres lors du procès du joueur de football O.J. Simpson (Simon, 1995, p. C1). Rappelons que l'emploi du *n-word* par le détective Mark Fuhrman – celui qui a retrouvé la preuve du gant imbibé de sang – est considéré comme un tournant dans le procès[112]. Commentant le procès, un journaliste nomme l'exemple de Pryor pour défendre l'idée que le sens du *n-word* doit toujours être saisi dans son contexte :

> "Nigger" is a word. No more. By itself, it means absolutely nothing. "Sticks and stone," all that. Bigoted epithets are like negative birthday presents. It's really the thought that counts. It's the exact same word coming out of Richard Pryor's, Eddy Murphy's and Mark Fuhrman's mouths. It's only the thought behind them that makes the difference (Simon, 1995, p. C1).

Le journaliste poursuit en soulignant que l'époque de Bruce et Pryor, caractérisée par l'idéalisme du mouvement pour les droits civiques, est un contexte fort différent du

---

[111] Toujours avec la base de données *Proquest Historical Newspapers*, nous avons répertorié 389 articles qui contiennent les mots-clés « Richard Pryor » et « *n-word* » ou « nigger » entre 1990 et 1999. Si la grande majorité de ces articles ne portent pas sur la carrière de Pryor, cet humoriste est toutefois mentionné à titre d'exemple et de comparaison quand les médias couvrent d'autres controverses portant sur le *n-word*.

[112] Fuhrman perd sa crédibilité quand la défense fait entendre un enregistrement où il tient des propos racistes à l'endroit des Noirs états-uniens et où il mentionne le *n-word* à plusieurs reprises. Les « *Fuhrman tapes* » jouent un grand rôle dans l'acquittement de Simpson.

cynisme et du désespoir des années 1990 où le *n-word* détient un nouveau sens qui affecte la psyché des États-Uniens et banalise le racisme (Simon, 1995, p. C1).

Le cas de Pryor est également instrumentalisé pour commenter la rectitude politique et l'utilisation du *n-word* dans la culture populaire. En effet, la décennie 1990 est le théâtre d'un grand débat sur ce que les États-Uniens nomment la *Political Correctness*. Le terme devient populaire pour désigner les attitudes, discours et comportements perçus comme poliçant ou modifiant des mots considérés comme étant offensants dans le but de ne pas heurter certaines personnes, notamment en lien avec les questions de genres, de sexes, d'ethnies, de cultures et de classes sociales. Ce débat sur la rectitude politique accroît l'utilisation de l'expression censurée « *n-word* » dans le langage.

Pryor est également cité dans différentes controverses : le bien-cuit organisé par Ted Danson en l'honneur de Whoopi Golberg, occasion à laquelle le comédien se peinture le visage en noir (Greenfield, 1993, p. B7); l'omniprésence du terme « *n-word* » à l'émission *Def Comedy Jam* sur HBO (Freeman, 1994, p. B4); le tollé sur la définition de cette épithète dans le dictionnaire Merriam-Webster (Padilla, 1998, p. G1); et l'affrontement entre les réalisateurs Spike Lee et Quentin Tarantino à l'occasion duquel le premier critique le deuxième pour avoir employé l'épithète non censurée à 38 reprises dans son film *Jackie Brown* (Mitchell, 1997, p. 20).

De façon similaire, des critiques tissent un lien entre le langage utilisé par Pryor dans un contexte humoristique et celui employé dans la musique rap. Condamnant l'emploi du *n-word* par des groupes comme N.W.A. – un diminutif de *Niggas with Attitude* –, le journaliste McClendon (1994, p. A7) suggère de prendre Pryor en exemple :

> Brothers and sisters, you're now the adults now. Martin Luther King and Jesse Jackson were our ages when they decided to take stands. I'm asking that we stand up like adults and stop condoning this ignorance being recorded on rap records. Richard Pryor killed the word "nigger" in 1982. Many of you forgot about that. But let me remind you, he said that word is "dead." Meaning, you do not say that word in the company of certain people.

Plusieurs rappeurs, mais aussi des chercheurs, considèrent effectivement que l'œuvre de Pryor contribue à ouvrir la voie à l'utilisation du *n-word* dans le rap[113]. La culture hip-hop, et plus particulièrement le gangster rap, défend globalement la même idée que Pryor soutenait à la fin des années 1960 : la répétition permet de déconstruire le sens de ce mot et de lui enlever son pouvoir d'offenser[114]. Dans une thèse de doctorat portant sur l'esthétique, les icônes et les archétypes dans le hip-hop, Boone (2008) avance que l'influence de Pryor sur les contours culturels, sociologiques et historiques de cette culture est sous-estimée. Il postule que :

> Richard Pryor's influence on hip hop aesthetics is profound. [...] Pryor's influence on hip hop culture is linguistic, philosophical and aesthetic. [...] Linguistically, his extensive use of the term "nigger" desensitized the hip hop generation to the term. Not only did Pryor's use of "nigger" expand on earlier uses of the term within the African American oral tradition, it provided a discursive outlet and artistic license for hip hop aesthetics (Boone, 2008, p. 255).

---

[113] Depuis l'émergence du rap sur la scène internationale avec la chanson *Rapper's Delight* de *The Sugarhill Gang* (1979) jusqu'à la sortie de l'album *Straight Outta Compton* (1988) du groupe *N.W.A.*, le *n-word* est peu utilisé dans ce style de musique. Ce dernier album marque toutefois un tournant alors que le *n-word* est mentionné à 46 reprises sur leur disque *IEfil4Zaggin* (1991). On peut entendre ce mot 185 fois (Asim, 2007, p. 220).

[114] C'est du moins l'idée générale défendue dans le hip-hop des années 1990 avec *N.W.A.*, *Ice Cube*, *Tupac Shakur*, *Dr. Dre* et *Snoop Dogg*. L'utilisation du *n-word* aujourd'hui ne signifie plus nécessairement un engagement politique comme c'est le cas de *Lil Wayne* qui l'utilise simplement comme un rythme (Cobb, 2016, non-paginée).

Il poursuit en soulignant que les icônes de la culture populaire comme Richard Pryor, mais aussi Spike Lee et Bob Marley, ont davantage influencé le processus de construction identitaire dans le hip-hop que des figures politiques comme Al Sharpton et Jesse Jackson (Boones, 2008, p. 25). Nas cite Pryor comme un de ses héros tandis que Ice Cube avance qu'il est, avec Muhammad Ali, un des précurseurs du Gangsta rap. (Boones, 2008, p. 239-240). Comme le rapporte le site *Who Sampled : the DNA of Music*, l'œuvre de Pryor est échantillonnée dans plus de 250 chansons, majoritairement dans la musique rap – par des groupes et artistes comme N.W.A., Snoop Dogg, Public Enemy, Notorious B.I.G., Ol' Dirty Bastard ou encore A Tribe Called Quest (Who Sampled – Richard Pryor, non datée, non paginée)[115]. Ainsi, la culture populaire débat encore de la place et du sens à donner au *n-word*[116].

4.3.3 L'ère post-Pryor et la poursuite des controverses entourant le *n-word* en humour

Depuis la fin des années 1960, Pryor devient une source d'inspiration pour bon nombre d'humoristes en démontrant qu'il est possible d'offrir un humour engagé qui fait à la fois rire et réfléchir. Cela dit, la plupart des humoristes noirs continuent à utiliser le *n-word* même si Pryor bannit ce terme de son propre vocabulaire. Chris Rock, Dave Chappelle, Larry Wilmore ou encore Paul Mooney continuent la tradition

---

[115] *Who Sampled: Exploring the DNA of Music* est un site internet dont le contenu est édité et créé bénévolement par des contributeurs. Cette base de données inclut les sources des échantillons, des chansons reprises (*cover songs*) et les remix. Chaque suggestion est vérifiée et approuvée avant d'être publiée sur le site.

[116] L'univers des bandes dessinées aurait pu être un autre exemple creusé pour démontrer l'influence de Pryor. En effet, ce dernier est d'une certaine manière prophétique dans son numéro *Super Nigger*. Quelques années après la parution de l'album *Richard Pryor*, Marvel crée une première bande dessinée (1972) avec un super héros noir – Luke Cage alias Power Man. Un peu comme Kent Washington, Luke Cage occupe des emplois subalternes chez un barbier et une boîte de nuit et a de la difficulté à payer son loyer dans le quartier Harlem qui devient de plus en plus gentrifié. Cela dit, il a fallu plus de quarante ans après la parution de la première bande dessinée pour que ce super héros ait sa propre série au petit écran et pour qu'il prononce le *n-word*. En effet, cette série marque la toute première fois où l'univers cinématographique de *Marvel* emploie ce terme (Leon, 2016, non-paginée).

critique propulsée par le Pryor des années 1960-1970. Ouvertement influencés par ce dernier, ils poursuivent la répétition du *n-word* de façon humoristique de manière à ce que cette transgression se normalise. La réitération de cette épithète dans les jeux de langage de l'humour constitue pour eux une forme d'engagement politique; ils changent le sens que possède cette épithète et sensibilisent par la même occasion les États-Uniens aux enjeux raciaux.

Depuis les années 1990, les mentions du *n-word* génèrent moins d'indignations publiques. Des émissions telles que *Def Comedy Jam* (1992-1997) et le *Chappelle's Show* (2003-2006) emploient ce mot sans susciter de controverses de l'ampleur de celle de Pryor. Cependant, elles ne font pas non plus l'unanimité. Les humoristes peuvent toujours être confrontés à des controverses lorsqu'ils utilisent le *n-word.* Le flou sur sa signification en humour reste encore largement problématique.

Par exemple, Chris Rock provoque un vif débat suite à son sketch « *Niggas vs Black People* » dans son spectacle *Bring the Pain* présenté sur *HBO* (Rock, 1996). Sous la forme d'un bien-cuit dirigé contre sa communauté, il compare les « mauvais » et les « bons » Noirs états-uniens qu'il nomme respectivement les « *Niggas* » et les « *Black people* ». Les premiers, caractérisés comme paresseux, ignorants et voyous, nuisent aux seconds. Suite aux nombreuses critiques, Rock finit par éliminer ce numéro de ses spectacles. Dans un entretien donné à l'émission *60 Minutes*, il explique : « [b]y the way, I've never done that joke again, ever, and I probably never will. 'Cos some people that were racist thought they had license to say nigger. So, I'm done with that routine » (60 Minutes, 2004, non paginée). Selon Rock, le *n-word* constitue un outil politique tout aussi risqué que puissant puisqu'il s'agit d'une des seules choses réservées aux Noirs et interdites aux Blancs.

Dave Chappelle génère également quelques débats dans le *Chappelle Show* – avec ses numéros « *Black White Supremacist* » et « *The Niggar Family* » –, mais aussi plus

récemment avec sa participation à SNL (Chappelle, 2016)[117]. Son utilisation du *n-word* à trois reprises dans le sketch d'ouverture qui porte sur l'élection de Donald Trump en novembre 2016 ne passe pas inaperçue. Plusieurs articles de journaux relatent l'incident tandis que la *Federal Communication Commission* (FCC) reçoit une douzaine de plaintes à cet effet. Un auditeur se plaint de la mention du *n-word* et du fait que Chappelle insinue que les États-Unis sont racistes puisqu'ils ont élu Trump (Russell, 2016, non paginée). Comme Rock, Chappelle reconnaît depuis longtemps la complexité de ce terme. Dans un entretien qu'il donne à Charlie Rose (2004), il avance que le *n-word* ne doit pas être réservé aux humoristes noirs dans la mesure où tout dépend du contexte d'énonciation. Il cite Lenny Bruce pour démontrer qu'en étant prudents et engagés socialement, les humoristes blancs peuvent eux aussi l'emprunter de façon justifiée. De plus, Chappelle se dit conscient du poids politique de cette épithète et il sent qu'il s'émancipe chaque fois qu'il le prononce publiquement (60 Minutes, 2004). Il est loin de ceux qui souhaitent proscrire le *n-word* : « I'm not so concerned when black intellectuals say the *n-word* is awful. If people stop saying the *n-word*, is everything going to be equal? Is a rainbow going to come out of the sky, and all of a sudden things will be better for black people? » (Ogunnaike, 2004, non paginée).

L'humoriste noir Larry Wilmore rend également explicites ses positions politiques. Son usage le plus controversé du *n-word* est certainement lors de sa prestation au *White House Correspondents' Dinner* en 2016 alors qu'il l'utilise pour qualifier le président Obama. Après avoir souligné le poids historique de l'élection d'un premier président noir, Wilmore clôt son bien-cuit en disant : « Words alone do me no justice.

---

[117] Le premier sketch met en scène Chappelle dans le rôle d'un suprématiste blanc aveugle qui ne sait pas qu'il est Noir et où le *n-word* est prononcé à 17 reprises. Le deuxième se veut une parodie des comédies des années 1950 : une famille blanche s'adonne à avoir un nom de famille similaire au *n-word* et cette situation donne lieu à toutes sortes de quiproquos.

So Mr. President, I'm gonna keep it a hundred. Yo Barry, you did it, my nigga » (Wilmore, 2016). Si le président Obama rit de bon cœur et serre la main de Wilmore, les réactions sont contradictoires sur les médias sociaux[118]. Quelques jours plus tard, Wilmore revient sur la controverse à son émission *The Nightly Show* : «Nigger is what white people use to denigrate, demean and dehumanize black people and nigga is a term of endearment some black people use between each other to take back that power » (Wilmore, 2016). Il affirme également dans une entrevue qu'il accorde au révérend Al Sharpton – dont la position est opposée à celle de Wilmore – que son utilisation du *n-word* vise à sensibiliser la population à la portée historique de la présidence d'Obama (MSNBC, 2016, non paginée).

Finalement, Paul Mooney fait partie des humoristes noirs qui usent énormément du *n-word* – avec notamment ses monologues « *Nigger History Lesson* », « *1-900-Blame-A-Nigger* », « *Nigger Vampire* » et « *Niggerstein* ». Complice de Pryor, il ne le suit toutefois pas au début des années 1980. Il affirme :

> I'm not bothered by it. The word is going nowhere, it's not leaving this planet. I'm going to use it because it conjures up demons and I like that. It comes from the word Negro, Negroid – it all means black. When it was powerful and offensive, people called me "nigga" enough, so much so that I feel like I own it. Richard said he would stop saying it because he didn't see any "niggas" when he was in Africa. He did stop using it on stage but he still said it in private. He made that whole speech at The Comedy Store and we were all in the audience – me, Robin Williams, a

---

[118] Il est à noter qu'Obama utilise lui-même le *n-word* dans une entrevue avec l'humoriste Marc Maron à l'émission en baladodiffusion *WTF* en 2015. Il souligne que le fait d'éviter d'utiliser le *n-word* ne rendra pas la société plus tolérante. Il dit d'une manière non humoristique: « Racism, we are not cured of. And it's not just a matter of it not being polite to say nigger in public. That's not the measure of whether racism still exists or not. It's not just a matter of overt discrimination. Societies don't, overnight, completely erase everything that happened 200 to 300 years prior » (WTF with Marc Maron, 2015, p. non-paginée). Il l'utilise également une douzaine de fois dans son livre *Dream from My Father: A Story of Race and Inheritance* (Obama, 1995).

> bunch of us, but I never bought into it. I followed both of them and said, "Well, ya'll are all niggas to me!" (Mooney cité dans Robertson, 2004, non paginée).

Or, en 2006, Mooney vit une révélation similaire à celle de Pryor suite à la controverse entourant son ami humoriste Michael Richards – que l'on connaît pour son style excentrique et décalé ainsi que pour le rôle de Cosmo Kramer qu'il joue dans le sitcom *Seinfeld*. Lors d'un de ses passages au *Laugh Factory*, Richards se sent dérangé par des chahuteurs – deux Noirs qui célèbrent la fête d'un ami et qui commandent à boire en parlant un peu trop fort. Il interrompt son numéro pour faire des blagues sur ces deux spectateurs et commente leur comportement en utilisant l'épithète raciste à plusieurs reprises. Le numéro est filmé sur le téléphone d'un spectateur, et la vidéo est mise en ligne sur le site internet TMZ. Elle devient rapidement virale. Plusieurs sites de nouvelles reprennent l'histoire et des manifestants protestent devant le *Laugh Factory* (Wilson, 2008, p. 57-58). Mooney est choqué et dégoûté par l'événement (Fears, 2006, non paginée) [119]. Accompagné du Révérend Jesse Jackson et de la représentante démocrate du comté de Los Angeles Maxine Waters, il organise une conférence de presse où il demande un moratoire sur le *n-word* dans l'industrie du divertissement. Mooney soutient: « I'm free of it. I won't be using the word on stage [...]. We're asking the rappers and all the people on Earth to stop using the word » (Fears, 2006, non paginée). Suivant cette controverse, la propriétaire du *Laugh Factory*, Jamie Masada, prend la décision de bannir le *n-*

---

[119] Cette controverse se produit dans un contexte sociopolitique particulièrement trouble et délicat, c'est-à-dire un an après l'ouragan Katrina où des milliers de Noirs états-uniens sont décédés et des centaines de milliers d'autres déplacés et sans-abri. Dans ses excuses publiques au *Late Show with David Letterman* (2006), Richards mentionne spécifiquement ce contexte sociopolitique : « I'm concerned about more hate and more rage and more anger coming through, not just toward me but toward a black/white conflict. There's a great deal of disturbance in this country, in how blacks feel about what happened in Katrina, and you know, many of the comics, many performers are in Vegas or New Orleans trying to raise money for what happened there. And for this to happen, for me to be at a comedy club and flip out and say this crap, I'm deeply, deeply sorry ».

word[120]. Un conseiller municipal de la ville de New York, Leroy Comrie, introduit également un projet de loi pour interdire le terme et d'autres municipalités évaluent ces possibilités (NPR, 2007, non paginée).

Sans grande surprise, ce dernier exemple suscite une importante polémique. Les probabilités d'indignation sont multipliées quand des humoristes blancs tentent d'employer ce terme. Or, cela ne semble pas s'avérer une règle sans faille. Sur son troisième album, *Chewed Up* (2008), Louis C.K. mentionne le *n-word* à plusieurs reprises sans grande controverse. Dans son numéro d'ouverture intitulé « *Offensive Words* », il dit :

> Everybody – everybody has different words that offend them, different things that they hear that they get offended by – I'm – to me, the thing that offends me the most, is every time that I hear the "N" word. Not "nigger" by the way. I mean the "N" word, literally whenever a white lady on CNN with nice hair says: "The 'N' word." That's just white people getting away with saying nigger, that's all that is. They found a way to say nigger. "N word." It's bullshit cause when you say the "N word" you put the word nigger in the listeners head. That's what saying a word is. You say the N word and I go oh she means nigger. Your making me say it in my head. Why don't you fucking say it instead and take responsibility, with the shitty words you wanna say.

Avec ce numéro, Louis C.K. explique que le sens du langage est largement dépendant du contexte – qui lui-même est défini par les intentions et la réception. Il avance que les mots constituent des moyens pour défendre des idées et visions du monde. La censure ne mettra pas fin aux systèmes oppressifs. Son approche s'avère réussie puisqu'aucune controverse majeure n'est déclenchée suite à ce numéro. Cet exemple

---

[120] Moins d'un mois plus tard, Damon Wayans l'utilise sur les planches du *Laugh Factory* 16 fois en 20 minutes lors du *Chocolate Sundays Show* – une soirée réservée aux humoristes noirs états-uniens (Laugh Factory, non datée, non paginée). Wayans reçoit une contravention de 320$ (20$ pour chaque mention) et est banni de la salle pendant 3 mois (Laugh Factory, non datée, non paginée).

démontre que pour éviter de verser dans la controverse, l'humoriste doit donner suffisamment de clés à ses spectateurs pour que ces derniers comprennent qu'il a non seulement une connaissance de l'histoire et de la portée du terme, mais qu'il fait également un travail d'introspection par rapport à sa propre utilisation du *n-word*. L'humoriste doit aussi considérer que le sens dominant de ses blagues n'est jamais acquis et qu'il doit sans cesse prouver à son auditoire que son travail est réflexif – que ce soit directement dans les textes humoristiques ou dans son implication sociale.

***

Si ces exemples démontrent que Pryor devient au fil du temps un humoriste culte, une question demeure : comment se fait-il qu'il obtienne cette consécration alors que l'emploi du *n-word* est encore largement contesté dans le stand-up états-unien? Une partie de la réponse réside certainement dans le changement de contexte sociopolitique. En effet, les années 1960 et 1970 permettent à Pryor d'offrir une résistance à la culture dominante par l'art et le langage. Les années 1990, marquées par le débat sur la rectitude politique, permettent quant à elles de raviver le cas de Pryor en démontrant la sagesse derrière sa volte-face – comme si Pryor avait d'une certaine manière devancé son temps. Ainsi, le changement d'attitude de Pryor par rapport à son propre discours explique en partie cette consécration. D'un côté, il est cité en exemple par ceux qui veulent prouver qu'il est possible d'utiliser le *n-word* de manière contestataire en humour. À l'opposé, il est également utilisé en exemple par ceux qui critiquent l'usage du *n-word* et qui souhaitent démontrer qu'ultimement, une réflexion approfondie sur la question devrait mener à exclure ce mot des jeux de langage de l'humour – à l'image de la révélation de Pryor en fin de carrière.

Malgré tout, les humoristes s'inspirant du travail de Pryor font l'objet de réactions mitigées. Ces controverses démontrent la complexité et les sensibilités encore fort présentes entourant l'emploi du *n-word* dans le stand-up états-unien. L'épreuve du

temps n'a pas tranché : le *n-word* peut autant être accepté que refusé dans les jeux de langage de l'humour. Cela dit, nous pouvons observer quelques normes et règles qui s'imposent actuellement. L'emploi de ce terme en humour ne peut échapper aux jeux de langage du politique. Si l'exercice s'avère plus risqué pour les humoristes blancs, l'intention doit être le plus explicite possible pour tous les humoristes. Pour être accepté dans la sphère publique, l'emploi de cette épithète doit nécessairement servir à subvertir le pouvoir par le langage et à remettre en question le système oppressif. En d'autres termes, pour rester dans les jeux de langage de l'humour et ne pas être complètement avalé par le politique, l'humoriste doit démontrer qu'il maîtrise l'histoire du *n-word* et les sensibilités qui s'y rattachent. Ces controverses témoignent de la nécessité pour les humoristes d'approfondir constamment leurs réflexions quant à leur usage du *n-word.* Cette introspection les amène à se questionner et parfois même à changer d'opinion sur le sujet, comme dans les cas de Pryor et Mooney. D'autre part, l'interprétation s'avère fortement tributaire du contexte. Les humoristes doivent toujours tenir compte du mode de diffusion et de la mise en contexte pour savoir si l'auditoire refusera ou acceptera leur emploi comique du *n-word.* Ces éléments nous rappellent que lorsque les jeux de langage de l'humour jouent avec ceux du politique, ils font face à des contraintes et sont en constante négociation.

4.4 Conclusion : la controverse de Pryor comme jalon de l'histoire du *n-word*

Cette première étude de cas nous fait prendre conscience de la complexité des controverses en humour – de leurs mécanismes, de leur impact, et de leur capacité à se transformer suivant l'évolution des contextes. Cela dit, pour éviter de tomber dans le piège de catégoriser l'humour dans le domaine de l'insaisissable comme il est courant de le faire, revenons à la théorie des jeux de langage de Wittgenstein pour interpréter cette controverse. Tous les sens et les conséquences plus ou moins prévisibles de l'utilisation du *n-word* aux frontières des jeux de langage de l'humour

et du politique font écho au concept wittgensteinien de labyrinthe. Pour Wittgenstein (1986 [1961], §18), notre langage est :

> [...] une vieille cité : un labyrinthe de ruelles et de petites places, de vieilles et de nouvelles maisons, et de maisons agrandies à différentes époques; et ceci environné d'une quantité de nouveaux faubourgs aux rues rectilignes bordées de maisons uniformes.

Cette métaphore s'avère très utile pour comprendre notre étude de cas et les difficultés entourant le sens à donner au *n-word* en humour. En effet, lorsque les vieilles villes étaient construites, les résidents ajoutaient de façon assez chaotique des éléments en périphérie sans avoir de conception globale ou de plan d'urbanisme. Telle une vieille ville, l'évolution du langage ne suit pas nécessairement de plans précis, mais se transforme avec l'usage des gens qui l'habitent. Précisant sa pensée, Wittgenstein poursuit en soulignant que « [l]e langage est un labyrinthe de chemins. Vous venez par *un* côté et vous vous y reconnaissez; vous venez au même endroit par un autre côté et vous ne connaissez plus votre chemin » (Wittgenstein, 1986 [1961], §203). Ainsi, à l'intérieur du labyrinthe du langage, les frontières peuvent sans cesse sembler différentes et similaires à la fois dépendamment du parcours emprunté. Pour le comprendre, il faut donc l'arpenter et s'y perdre; car simplement en sortir ne revient pas nécessairement à le résoudre.

Dans ces conditions, quand on suit la trajectoire du *n-word* dans le labyrinthe du langage, où nous mène-t-il? L'analyse de la transgression par Pryor nous a permis d'emprunter le chemin tracé par l'artiste lui-même. Nous y avons constaté comment les blagues de Pryor employant le *n-word* sont ancrées dans le comique, mais qu'elles empruntent également aux jeux de langage du politique. Les nombreuses cibles de Pryor visant le racisme systémique nous amènent dans ce « mélange des hétérogènes »; cet aller-retour entre la fiction de ses numéros de stand-up et le vécu des Noirs états-uniens. L'efficacité critique de Pryor réside dans cette indétermination

entre l'utilisation et la répétition de cette épithète et sa dénonciation des injustices au sein de la société états-unienne. L'analyse de la transgression nous permet donc de classer les blagues controversées de Pryor non seulement dans la catégorie de l'humour ayant un contenu politique, mais également dans celle de l'humour engagé. De par son intention explicite à inclure des commentaires sociopolitiques dans ses blagues et à corriger la société, sa pratique satirique se veut protestataire et réformatrice. Qui plus est, la carrière de Pryor a débuté dans un contexte où l'art et la culture devenaient des stratégies largement employées par les activistes noirs états-uniens pour réfléchir à leur identité, leurs conditions et aux pouvoirs du langage.

Cela dit, les réactions suscitées par ces blagues nous ont aussi amenée à explorer le labyrinthe autrement. Nous avons suivi des chemins par lesquels le *n-word* a été interprété comme une offense; a fait rire; a mené à l'indignation; a ramené à la case départ du racisme; et a été critiqué au point tel que certains ont souhaité sortir des limites du labyrinthe en abolissant le terme. De ces interprétations, deux points de vue dominants se sont imposés. Pour les uns, il était possible de renverser le sens du *n-word* par une forme de réappropriation culturelle humoristique dans laquelle les spécificités du contexte d'énonciation étaient essentielles pour comprendre la signification de cette épithète. Son utilisation était dans ce cas perçue comme un outil subversif et d'émancipation qui déconstruit le langage, dénonce le racisme et engage un dialogue interculturel. Pour les autres, son emploi était tellement associé au racisme que le contenu péjoratif et la violence étaient exprimés chaque fois et peu importe le contexte d'énonciation. L'humour est dans cet autre cas compris comme un procédé contre-productif puisqu'il engendre une forme de « violence symbolique » – au sens où l'entend Bourdieu (1997) – en ne permettant pas de s'émanciper du langage des oppresseurs. C'est précisément à la frontière entre ces deux types d'interprétation que Pryor a été au cœur d'une controverse qui durera plus d'une décennie.

Les chemins se sont également multipliés avec le temps. L'étude de la phase d'après-coup démontre que le langage peut évoluer dans des sens nouveaux et même contradictoires[121]. Cette capacité du langage à changer de sens, à remplir une variété de fonctions et à devenir paradoxal s'illustre dans le *n-word.* Pour le professeur de la Harvard Law School, Randall Kennedy (1999), il existe aujourd'hui quatre principales définitions au *n-word.* Premièrement, il réfère à toutes les personnes descendantes d'Afrique qui habitent aux États-Unis. Cette utilisation raciste et offensante indique qu'une personne noire est d'une classe sociale inférieure en rappelant le passé esclavagiste aux États-Unis[122]. Deuxièmement, il est utilisé pour signifier que l'on désapprouve les actions d'une personne en référant à des stéréotypes des Noirs comme des criminels et des paresseux. Par exemple, des Noirs états-uniens peuvent user de cette épithète pour exprimer qu'ils n'approuvent pas le comportement de membres de leur communauté. Troisièmement, il désigne une personne qui s'identifie et adhère aux valeurs des Noirs. Cette utilisation est surtout faite entre hommes noirs états-uniens pour exprimer une fraternité et une expérience partagée. Quatrièmement, il peut être témoignage d'affection quand les jeunes l'utilisent pour désigner une personne qu'ils considèrent *cool,* principalement entre les Noirs. Dans un effort pour transformer l'insulte en compliment, ce dernier sens que prend le *n-word* s'est aussi vu déformé dans l'épellation et la prononciation. Comme l'explique Campbell (1997, p. 68): « The standard English pejorative label 'niggers,' be replacing '-ers' with 'the black vernacular — az to affirm' their identity and community 'in the face of anyone or anything that poses a threat to blackness ». Cette nouvelle écriture tend à être perçue moins négativement comme l'explique le

---

[121] Pour comprendre les origines du mot qui est rapidement devenu une insulte, voir Kennedy (1999) et Asim (2007).

[122] Il s'agit de la principale définition dans le dictionnaire Merriam-Webster.

rappeur Tupac Shakur (Lauzin, 2003, non paginée): « Niggers was the one on the rope, hanging off the thing; Niggas is the ones with gold ropes, hanging out at clubs ». Qui plus est, Tupac a souvent défini l'épithète comme un acronyme signifiant « Never Ignorant, Getting Goals Accomplished »[123].

En nous nous promenant dans ces nombreux chemins du labyrinthe, l'étude de cette controverse nous a permis bien plus que de questionner ce qui est matière à humour. La répétition du *n-word* a entre autres permis de participer à rendre cette épithète polysémique. En la répétant toutes les 75 secondes sur ses albums et en l'association à l'associant à toutes sortes de personnes aux comportements variés, Pryor a tenté de la vider son sens, de lui donner de nouvelles significations, de révéler ses contradictions et de tester ses limites. Cette controverse a également permis de mettre en lumière les écarts de perception sur les actions à entreprendre pour mettre fin au racisme. La frontière de l'humour et du politique permet ici de rendre compte d'un désaccord collectif sur les moyens pour défendre le principe d'égalité. Ce conflit a condensé en une expérience les idées qui se bousculent en impliquant la prise de parole de nombreux acteurs : humoristes, citoyens, entreprises du divertissement, associations et politiciens. Ce débat a même influencé certaines personnes à changer d'avis sur le sujet comme ce fut le cas pour Pryor lui-même. Finalement, nous pouvons affirmer que cette controverse sert de marque-page pour la mémoire. En effet, Pryor est encore souvent cité lorsque vient le temps de discuter de l'utilisation

---

[123] Nous pourrions pousser les nuances encore plus loin. Pour certains groupes, un « *nigga* » réfère à un noir états-unien ordinaire qui obéit à la loi ou à un voyou qui ne mérite pas de respect. Un « *real nigga* » est un titre qui se mérite. Pour avoir accès à ce monde, les « *real niggas* » doivent être les rois de la rue, fumer du pot, boire beaucoup d'alcool, avoir confiance qu'en leur clique et être prêt à tuer s'il le faut. Ils contrastent avec les « *bad niggers* » qui se rebellent face au système oppressif. Ainsi, il y aurait un élément de cynisme dans l'attitude des « *real niggas* » où ils ont la ferme conviction que le monde ne changera pas. Dans un monde sans compassion, ils choisissent d'embrasser une attitude du chacun pour soi (Asim, 2007, p. 221-222).

de cette épithète que ce soit en humour ou dans d'autres jeux de langage. Le conflit ne cesse de se réactiver dans d'autres termes, mais cette controverse marque un jalon important dans le débat.

CHAPITRE V

RACONTER DES BLAGUES DANS LES « *UNITED STATES OF AVERTISING* » : BILL HICKS ET LA CONTROVERSE ENTOURANT LES GUERRES CULTURELLES

Dans les années 1990, les progressistes et conservateurs s'affrontent pour redéfinir l'identité états-unienne. Nommés les guerres culturelles (*culture wars*), ces débats tiennent pour acquis que la nation est scindée en deux groupes de plus en plus homogènes qui se positionnent sur ce que devrait être un « vrai Américain » en ce qui a trait à différents enjeux moraux – la famille, la religion, l'avortement, le mariage gai, le port des armes à feu, l'immigration, etc. De passage au *Late Show with David Letterman* le 1er octobre 1993, devant un auditoire en salle, Bill Hicks (1961-1994) tente de se moquer de la position des conservateurs sur ces enjeux[124]. Ce qui devait être sa douzième prestation chez Letterman sera coupée au montage. Hicks devient ainsi le premier humoriste à être censuré au *Ed Sullivan Theater*, la même salle de spectacle où Elvis Presley l'avait été, de la taille aux chevilles, en 1956.

Dans cette deuxième controverse sur l'humour examinée dans le cadre de cette thèse, Hicks joue aux limites des jeux de langage de l'humour et du politique en abordant au

---

[124] Letterman a eu deux émissions : le *Late Night with David Letterman* (1982-1993) sur NBC et le *Late Show with David Letterman* (1993-2015) sur CBS où a eu lieu la censure. Dans ce chapitre, nous référerons à ces émissions par les diminutifs *Late Night* et *Late Show*.

Late Show les thèmes de l'avortement, du genre, de l'orientation sexuelle et de la religion. Non seulement la démarche de cet humoriste est engagée, mais sa transgression survient à un moment de l'histoire où il s'avère périlleux de critiquer la posture morale conservatrice, et ce, même sous le couvert de la plaisanterie. Le climat des années 1990 est en effet marqué par les guerres culturelles, les débats sur la rectitude politique et une compétition féroce entre les émissions de fin de soirée. Les réactions (1993-1994) qui découlent de cette transgression dans les sphères professionnelle et publique s'avèrent complexes. Puisque l'équipe de production du *Late Show* censure le sketch, la grande majorité des membres de la sphère professionnelle et du public sont privés du numéro. C'est donc l'acte de censure d'un humoriste et non le contenu de sa prestation qui devient l'objet des débats dans l'espace public. Cette controverse se révèle finalement fort bénéfique pour Hicks. Dans l'après-coup (1994-2017), il acquiert le statut d'artiste culte « en avance sur son temps ». Quinze ans après la censure du numéro par son équipe, Letterman va même jusqu'à s'excuser publiquement d'avoir censuré Hicks et diffuse son sketch au *Late Show*.

5.1 Transgression : rire des enjeux des guerres culturelles

Quand Hicks se moque des valeurs conservatrices liées aux guerres culturelles, il fait de l'humour engagé. Il ridiculise et ironise volontairement des enjeux sérieux qui divisent alors la population. L'analyse de la transgression permet donc d'identifier un point de rupture et de cerner l'interaction entre le texte et le contexte du spectacle qui engendre la censure de l'œuvre de Hicks par les producteurs du *Late Show*. Avant de nous intéresser à la situation personnelle de l'humoriste, au climat sociopolitique

états-unien et au contexte de réception du sketch, nous reprenons les paramètres de notre adaptation de la GTVH et analysons les sections du numéro qui ont causé la dissension.

5.1.1 L'analyse textuelle : le sketch au *Late Show with David Letterman*

Le numéro de sept minutes comporte cinq grandes thématiques : [1] les personnalités publiques intouchables, mais que Hicks juge comme impertinentes; [2] les stéréotypes sur le genre et l'orientation sexuelle; [3] le mouvement pro-vie; [4] le débat sur le tabagisme; et [5] les croyants et les rituels commerciaux de Pâques. Pour saisir la transgression textuelle, nous nous concentrerons sur les thèmes deux, trois et cinq considérés par les sphères professionnelle et publique comme les plus polémiques. Mais d'abord, voici une description et la transcription des principales portions de son sketch[125] :

[THÈME 1 : LES PERSONNALITÉS PUBLIQUES COMMERCIALES]

Hicks s'introduit en mentionnant qu'il animera sa propre émission de télévision à l'automne suivant. S'il annonce cette grande nouvelle avec sérieux et apparente certitude, celle-ci devient totalement invraisemblable quand il en présente le titre : « *Let's Hunt and Kill Billy Ray Cyrus* ». Chaque épisode accueillera un idiot, dit-il à l'auditoire présent en salle, et l'humoriste profitera de l'occasion pour le tuer. Hicks ajoute qu'il prévoit également inviter, et donc tuer, Michael Bolton, Vanilla Ice, MC Hammer et Marky Mark. Cette section du sketch n'est pas considérée comme inacceptable selon les producteurs de CBS (Hicks, 2004).

---

[125] Il est à noter qu'une part importante de son humour se perd dans cette transcription puisque Hicks est particulièrement expressif sur scène. La transcription est fidèle à la performance qu'a livrée Hicks au *Late Show*: https://www.youtube.com/watch?v=K2QXBd1i4KI (Late Show with David Letterman, 2009).

[THÈME 2 : LES STÉRÉOTYPES SUR LE GENRE ET L'ORIENTATION SEXUELLE]

Hicks poursuit son sketch en racontant une histoire où il serait allé dans une discothèque. Il émet alors des commentaires sur l'homosexualité :

> HICKS : I don't know what my deal is. I'm a 31 years-old curmudgeon. That's the deal. You know I went to a dance club the other day. You know. I'm dragged against my will. You know. And this girl asked me to dance which I thought was hilarious. You know.
>
> HICKS : [prenant une voix de fille]: Would you like to dance?
>
> HICKS : You know. Like yeah. You read my mind. You know [rires]. That's why I'm leanin' in the darkest corner close to the exit [rires]. I'm about to boogie [rires]. I'm about to cut a rug [rires].
>
> HICKS : But it's weird, women have this weird myth you can tell how a guy is in bed by how he is on a dance floor. That is ridiculous. What does it matter? You know what I mean, if a guy is on a dance floor, really gettin' into it, enjoyin' himself, expressing himself. Why does it matter how he is in bed? He's gay [rires et applaudissements].
>
> HICKS : Real men don't dance. They sit, sweat and curse [rires].
>
> HICKS : Speaking of homosexuality, you know, I consider myself fairly open-minded but something has come to my attention that I found absolutely shocking. I don't know if you heard about these new grade school books for children to teach them gay lifestyles. You know what I'm talking about? One is called *Heather's Two Mommies* and the other is called *Daddy's New Roommate* [rires].
>
> HICKS [montrant un visage de dégoût] : I'm gonna draw the line here folks and say this is absolutely disgusting. Ok [rires, cris de joie et applaudissements].
>
> HICKS : It is grotesque and evil [rires]. I'm talking about *Daddy's New Roommate*. Ahhh.,, *Heather's Two Mommies* is pretty cool [rires]. I don't know if you want to check that out [rires].

HICKS : They're hugging on page seven [rires]. Ooh! Go Mommies! Go! Go [rires]! Anyway, it makes me miss my youth [rires].

[THÈME 3 : LE MOUVEMENT PRO-VIE ET LE DROIT À L'AVORTEMENT]

Hicks poursuit en expliquant ce qui l'irrite dans la vie :

HICKS : People annoy me. You know what really annoys me? It's the pro-life people. Have you ever looked at their faces?

HICKS [imitant un militant pro-vie avec la bouche en cul-de-poule et les yeux qui louchent] : I'm pro-life!

HICKS : Boy, they don't just look like that. They just exude *joie de vivre* [rires]. You know. You see them try to go to an orphanage and adopt a kid?

HICKS [imitant un militant pro-vie] : We're pro-life. We're here to adopt [rires].

HICKS [levant le bras comme s'il cherchait à se protéger] : Kids are just: don't pick me. Oh no! I'll eat gruel. Fifteen to a bed. No problem. Just keep Heather's two mommy's coming and we're fine in here.

HICKS [imitant un militant pro-vie] : I'm pro-life.

HICKS : You know, if you're really pro-life do me a favor – don't lock arms and block medical clinics. Okay. If you're so pro-life, do me a favor, lock arms and block cemeteries [rires]. Okay, let's see how committed you are to this idea [rires].

HICKS [imitant un militant pro-vie]: She can't come in [rires]!

HICKS [imitant une personne confuse dans un cortège funèbre] : She was 98. She was hit by a bus [rires]!

HICKS [imitant un militant pro-vie]: There's options [rires]!

HICKS [imitant une personne confuse dans un cortège funèbre] : What? We'll have to get her stuffed? What are we gonna do [rires]?

HICKS [imitant un militant pro-vie] : We're pro-life [rires].

[THÈME 4 : LE DÉBAT SUR LE TABAGISME AUX ÉTATS-UNIS]

Hicks raconte ensuite des blagues sur le tabagisme. Ces blagues n'ont jamais été considérées comme inacceptables par les producteurs de CBS, comme il l'explique dans sa lettre adressée à John Lahr (1993, non paginée) : « At this point I did a routine on smoking, which was never brought up as a "hot point", so let's move ahead to the end of my routine, and another series of jokes that were mentioned as "unsuitable" ».

[THÈME 5 : LA COMMERCIALISATION DES CROYANCES RELIGIEUSES]

Hicks termine son sketch en racontant un voyage en Australie qu'il aurait réalisé pendant la période de Pâques. Il explique à quel point cette fête est devenue commerciale :

HICKS : I've been traveling – I was over in Australia over Easter. Which was interesting to note that they celebrate Easter the same way we do – commemorating the death and resurrection of Jesus by telling our children a giant bunny rabbit [rires] left chocolate eggs in the night [rires].

HICKS : I wonder why we're so messed up as a race? Anybody got any clues [rires]? I've read the Bible – can't find the words "bunny" or "chocolate" anywhere in the book [rires].

HICKS : Why those two things? Why not "goldfish left Lincoln logs in our sock drawers"? You know, make this stuff up and go hog wild [rires].

HICKS : But I think it's interesting to note how people act on religious beliefs. You know what I mean? A lot of Christians wear crosses around their necks. Nice sentiment, but do you think that when Jesus comes back, he's really going to want to look at a cross [rires]?

HICKS [montrant un visage de douleur et d'horreur] : Ow. Maybe that's why he hasn't shown up yet [rires]...

> HICKS [imitant Jésus qui, du Ciel, regarde vers la Terre] : Man, they're still wearing crosses dad, I'm not going, no! They totally missed the point. I'm not going, forget it. I'll go back as a bunny [rires et applaudissements].
>
> HICKS : Thank you very much! Good night!
>
> LETTERMAN : Good set, Bill! Always nice to have you drop by with an uplifting message [rires de l'auditoire et de Hicks]!

À la fin de l'émission, Letterman remercie ses invités et taquine Hicks en prédisant que son numéro lui vaudra certainement plusieurs critiques : « I want to thank our guests tonight – Andie McDowell, Graham Parker, and Bill Hicks... Bill, enjoy answering your mail over the next few weeks. Goodnight everybody! ».

a) Les oppositions de scripts

Chacun des segments du sketch comporte ses propres oppositions de scripts. Dans la seconde section, Hicks aborde tout d'abord les normes liées au genre et à la sexualité en opposant les hommes aux femmes; les homosexuels aux hétérosexuels; et les gais aux lesbiennes. Il soutient qu'il est possible de catégoriser ces personnes en observant leurs comportements dans les discothèques. Les femmes incitent les hommes à se rendre sur la piste de danse pour observer leur déhanchement et déterminer leur potentiel sexuel. Les hommes hétérosexuels refusent ces propositions. Ils préfèrent s'asseoir, suer et sacrer plutôt que de danser, se différenciant ainsi des homosexuels. Hicks termine ce segment en comparant les livres *Heather's Two Mommies* et *Daddy's New Roommate*, disponibles dans les écoles primaires et dédiés à l'éducation sexuelle des enfants. Il décrit les lesbiennes comme libres, décontractés et sexuellement attirantes, tandis qu'il dit considérer l'idée même de deux hommes cohabitant amoureusement comme grotesque, dégoûtante et incarnant le mal. Il poursuit dans le troisième segment en imitant les pro-vie. Ces derniers sont représentés comme naïfs et se révèlent incapables de développer un argumentaire

convaincant. Ils s'opposent donc aux pro-choix – représentés par le personnage de Hicks – qui font preuve de réalisme tout en proposant des solutions aberrantes aux positions idéologiques pro-vie pour en dénoncer l'absurdité. Dans le cinquième segment, l'opposition de scripts illustre l'écart entre ce que devraient être les fêtes religieuses et ce qu'elles sont réellement. Hicks prend l'exemple des célébrations de Pâques pour opposer les traditions religieuses aux fêtes commerciales. Il compare le crucifix comme objet sacré aux symboles païens des œufs en chocolat et du lapin géant.

b) Les mécanismes logiques

Hicks utilise le procédé de l'exagération pour ridiculiser les positions conservatrices dans le cadre des guerres culturelles. Alors que les stéréotypes correspondent déjà à de grandes simplifications de la réalité, il pousse les clichés encore plus loin en disant qu'il est possible de déterminer le genre et l'orientation sexuelle des gens seulement en regardant leurs comportements sur une piste de danse. Hicks se moque également de ses propres a priori en soulignant son attirance et parti pris pour les lesbiennes. Il poursuit en exagérant ironiquement le dévouement des militants pro-vie envers l'existence humaine. Selon sa logique, pour compter parmi les vrais adeptes de la position pro-vie, il ne suffirait pas de se positionner contre l'avortement, mais il faudrait aussi et surtout être contre la mort. Il s'avérerait donc beaucoup plus efficace de bloquer l'accès aux cimetières plutôt qu'aux cliniques qui offrent des services d'interruptions de grossesse. Hicks termine son sketch en expliquant les raisons pour lesquelles Jésus ne serait toujours pas revenu sur Terre pour sauver les fidèles. Du Ciel, le Christ observe les gens qui portent à leur cou des crucifix, un symbole qui lui rappelle le contexte douloureux de son décès. Le Jésus de Hicks préfère nettement les repères plus joyeux de la Pâques commerciale.

c) Les situations

Chacun des trois thèmes comporte des situations précises, localisées dans des lieux spécifiques et peuplées de personnages définis : Hicks visite une discothèque et caricature une fille qui souhaite l'inviter à danser; il défile dans un cortège funèbre où une interaction se produit entre un militant pro-vie et une personne endeuillée; et il imite Jésus qui observe ce qui se passe sur Terre. Ces situations permettent à Hicks de décrire des atmosphères et positionnements qui campent clairement les thématiques abordées durant son sketch.

d) Les cibles

Dans ces trois segments, Hicks cible la position conservatrice dans les guerres culturelles. Il dénonce l'absurdité et l'hypocrisie du conservatisme religieux dont les croyances et normes reposent sur le sacré. Il définit sa cible en abordant des enjeux majeurs pour les tenants de la droite chrétienne : l'avortement, l'homosexualité et la place de la religion dans la société[126]. Pour Hicks, les représentants de la droite chrétienne veillent à ce que leurs valeurs soient si ancrées dans la culture états-unienne qu'elles imprègnent la vie politique et l'identité nationale. L'humoriste écorche particulièrement les fondamentalistes chrétiens qui adoptent une interprétation stricte des textes sacrés en arborant des signes ostentatoires comme des bijoux en forme de croix. Il ridiculise aussi le mouvement pro-vie en démontrant que son idéologie ne tient pas la route : si ses adeptes sont si attachés à la vie, ne devraient-ils pas plutôt empêcher les gens de mourir? Dans le segment portant plus

[126] Le conservatisme moral ou religieux inclut différentes dénominations religieuses comme les groupes conservateurs juifs, catholiques, mormons et chrétiens. La droite chrétienne demeure le groupe religieux le plus important en nombre d'électeurs et se définit comme étant « une coalition conservatrice, à dominante évangélique, réunissant une myriade de mouvements politico-religieux, d'associations centrées sur les questions morales et familiales et de groupes de pression en vue d'une action commune » (Ben Barka, 2006, p. 87).

spécifiquement sur la religion, Hicks s'en prend aussi au capitalisme en affirmant que la mondialisation standardise la consommation, et ce, jusque dans les fêtes religieuses. Hicks dénonce l'hypocrisie et les dérives de cette célébration chrétienne vers des coutumes purement mercantiles. Dans une logique économique, les symboles emblématiques de Pâques comme le crucifix sont remplacés par les œufs, le chocolat et les lapins.

e) La stratégie narrative

Dans son sketch, Hicks semble raconter ce qu'il pense réellement. Il utilise de manière récurrente l'expression « you know », qui permet de créer un effet de spontanéité. Il introduit dans son récit de courts dialogues entre des personnages, mais en revenant constamment au « je » pour donner l'impression qu'il reste lui-même sur scène. Il questionne directement l'auditoire : « People annoy me. You know what really annoys me? », « I wonder why we're so messed up as a race? Anybody got any clues? » ou encore « You know what I'm talking about? ». Ces formules interrogatives incitent aux échanges avec son public. La structure de son sketch respecte ainsi les conventions du stand-up où la séparation entre le vécu et la fiction n'est jamais évidente. Sa stratégie rhétorique vise également à exagérer et à user d'ironie pour remettre en question le système capitaliste ou pour déconstruire les positions conservatrices sur les enjeux moraux. Pour le philosophe Søren Kierkegaard (2013 [1841]), l'ironie est une forme de plaisanterie qui consiste à dire quelque chose de différent – et non simplement l'inverse – de ce qu'on veut vraiment faire comprendre. Par exemple, quand Hicks ironise sur le fait que les lesbiennes sont décontractées et sexuellement attirantes comparativement aux gais qui s'avèrent grotesques et dégoûtants, il ne semble pas réellement penser ce qu'il affirme. Il ne semble pas non plus communiquer le contraire. Puisque l'ironie ne permet pas de connaître de façon immédiate les intentions de l'auteur, les spectateurs sont laissés à eux-mêmes pour interpréter le message. Pour comprendre cette forme de

communication indirecte, ils doivent chercher le sens des blagues dans le contexte personnel de l'humoriste ou dans la conjoncture sociopolitique.

f) Le langage verbal

Hicks emploie un langage familier qui crée un rapport de proximité avec son auditoire. Il raconte son quotidien comme s'il était entouré d'amis. Il sort de ce registre une seule fois dans tout le sketch en empruntant l'expression francophone « joie de vivre » pour ironiser sur les adeptes du mouvement pro-vie. Cette expression est utilisée par Hicks lui-même et non par un de ses personnages qui militent contre l'avortement. Selon la logique ironique de Hicks, les pro-vie seraient bien loin d'embrasser l'existence avec confiance et ne sembleraient pas particulièrement joyeux, positifs et comblés de félicité. En effet, Hicks les dépeint comme des gens peu sophistiqués et incapables de mener une réflexion critique. L'unique argument qu'ils rétorquent dans le sketch est : « *we're pro-life* ».

g) Performance

Hicks se conforme au style de performance du stand-up : il ne porte aucun costume et alterne entre sa personnalité de scène, qui prend un ton sérieux et arrogant, et ses personnages, qui font rire avec des mimiques caricaturales. L'atmosphère épurée de la scène lui permet d'incarner des personnages par de simples changements dans le ton de sa voix, dans sa posture et l'expression de son visage. Il interprète une fille en souriant d'un air niais; un militant pro-vie avec la bouche en cul-de-poule et les yeux qui louchent; et Jésus complètement découragé de ce qu'il voit sur Terre. Hicks est si expressif dans ses intonations qu'une part importante de son humour se perd dans la transcription de son sketch. Par exemple, son visage pincé lorsqu'il imite les pro-vie permet de comprendre son ironie; il ne pense pas réellement qu'ils exultent une grande « joie de vivre ». Sa performance est par ailleurs caractérisée par une interaction constante avec la foule. Il pose des questions, effectue des pauses pour

créer des effets comiques et laisser à l'auditoire le temps de s'exprimer. Lors de la prestation, il ne reçoit aucune réponse négative du public : il n'est jamais hué et les rires et applaudissements sont bien sentis à chacune de ses blagues. Le seul indice qui laisse présager que ce sketch sera coupé au montage arrive à la toute fin de l'émission. Letterman remercie ses invités et souhaite bonne chance à Hicks dans les prochaines semaines, car, selon lui, il devrait recevoir beaucoup de courrier. Letterman implique ici de potentiels reproches par rapport au contenu. Cela dit, Letterman semble émettre ce commentaire de façon amicale et sans rancune. On pourrait même y voir une reconnaissance de l'équilibre précaire entre l'acceptable et l'inacceptable proposé dans le sketch de Hicks.

5.1.2 L'analyse contextuelle : des guerres culturelles aux impératifs des cotes d'écoute et des revenus publicitaires

L'étude textuelle du sketch censuré révèle les différentes façons dont Hicks fait appel au jeu de langage de l'humour pour faire rire tout en abordant des sujets éminemment politiques. L'analyse contextuelle permettra maintenant de mettre ce sketch en perspective. Si Hicks cherche de manière engagée à repousser les limites du stand-up – devenu encore plus commercial et convenu dans les années 1990 –, il se heurte à plusieurs obstacles. D'une part, les débats sociopolitiques sont marqués par les guerres culturelles et la rectitude politique et, d'autre part, les émissions de fin de soirée se livrent une bataille serrée pour les cotes d'écoute et les revenus publicitaires. Plus conventionnel et consensuel que les salles de spectacle à cause du public non filtré à qui il s'adresse, le médium de la télévision s'avère également un frein important à l'humour alternatif. Dans ce contexte, Hicks est instrumentalisé : les producteurs veulent à la fois attirer l'attention du public en offrant un contenu subversif tout en évitant de se mettre à dos des annonceurs publicitaires et certains membres plus conservateurs de l'auditoire.

a) Contexte personnel : des convictions profondes en fin de vie

William Melvin (dit Bill) Hicks mêle depuis toujours ses convictions politiques à son art. Surnommé le « *Chomsky with Dick Jokes* », « *The Devil's Lexicographer* », « *The Prince of Darkness* » ou encore « *The Dark Little Poet* », il ne laisse personne indifférent. L'humoriste rebelle du sud est né en Géorgie et passe la majeure partie de son enfance au Texas. Dès l'adolescence, l'humour lui sert d'exutoire. Choisissant rapidement un angle politique et engagé, ses numéros critiquent son milieu de vie : la banlieue, la bourgeoisie et la religion baptiste[127]. En parlant de sa jeunesse, il affirme :

> We were living the American dream. This was the best life had to offer. But there was no life, and no creativity. My dad, for instance, plays the piano. The same song for thirty years—I think it's 'Kitten on the Keys.' I don't play the piano, but all my friends are musicians. My dad goes, 'Do they read music?' I go, 'No.' 'Well, how do they play it?' I go to the piano and I write a song. What's the difference? He can't improvise. That, to me, is the suburb. You get to a point, and that's it—it's over (Hicks cité dans Lahr, 1993, non paginée).

À l'instar de ses idoles, Richard Pryor et Sam Kinison, Hicks partage ses convictions à travers son art (Hicks, 2004, p. 335-336)[128]. Pour lui, le changement social passe par la mise en œuvre d'idées anarchistes[129]. Dans plusieurs de ses numéros, il attaque

---

[127] Il monte sur scène pour la première fois à 13 ans lors du spectacle de son camp de vacances religieux à Houston. Avec son acolyte Dwight Slade, il participe par la suite à quelques *talent shows* et soirées d'humour dans les bars. À 16 ans, ils se précipitent dès l'ouverture du premier *comedy club* de la ville, le *Outlaw Comic* (Booth et Bertin, 2006).

[128] Hicks décrit Richard Pryor comme « the one and only master of stand-up » (True, 2002, p. 48). Sam Kinison influence Hicks au début de sa carrière alors que les deux se côtoient au *Outlaw Comic*. Cet humoriste et pasteur pentecôtiste l'aide à développer son côté « politiquement incorrect » (Jones, 2012, non paginée).

[129] Le mémoire de Davis (2009) porte spécifiquement sur la philosophie anarchiste de Hicks qui guide ses spectacles de stand-up et son style de vie.

les structures hiérarchiques et l'exploitation économique. Par le médium du stand-up, il défend la liberté d'expression et critique vertement les croyances et les normes traditionnelles. Il revendique notamment la légalisation des drogues, le droit à l'avortement et une ouverture par rapport à la sexualité. Il s'en prend au lobby des armes à feu, au patriotisme militaire, à l'enseignement du créationnisme dans les écoles ou encore au rapprochement entre les républicains et les fondamentalistes chrétiens. Il ne se gêne pas non plus pour cibler directement les élites politiques et médiatiques – Bill Clinton, Jesse Helms, Pat Buchanan, Rush Limbaugh, etc. – et pour condamner des politiques controversées comme la signature de l'Accord de libre-échange nord-américain (ALENA) ainsi que les guerres en Somalie, en Irak et en Bosnie. Dans ses performances de stand-up – et lors de ses entrevues –, il attaque aussi les médias et l'industrie du divertissement qu'il décrit comme des outils d'oppression utile à la classe dirigeante, destinés à garder les citoyens apathiques (Hicks, 2004). Par sa satire des valeurs états-uniennes, Hicks s'inscrit dans la culture marginale (*underground*) des années 1990. Nommé *slacker* ou *grunge*, ce mouvement exprime le refus du consumérisme, des règles morales et des normes sociales – comme l'a bien illustré Nirvana, un des groupes musicaux phares de cette période. Emblématique de la génération X, Hicks se retrouve dans cet art contestataire qui dénigre les loisirs et le divertissement de masse et refuse l'oppression marchande[130].

La pensée de Noam Chomsky constitue également une source d'inspiration importante pour l'humoriste, comme en témoigne cet extrait où il le cite : « "The responsibility of the intellectual is to tell the truth, and expose lies". While I do not consider myself an intellectual by any stretch of the imagination, his quote,

---

[130] Pour pousser plus loin la réflexion sur le mouvement de la contre-culture dans les années 1990, voir (Cusset, 2014).

coincidentally, is the same way my parents taught me how to live » (Hicks, 2004, p. 322). Hicks est particulièrement influencé par son ouvrage *La Fabrication du consentement : de la propagande médiatique en démocratie* (Chomsky et Herman, 2008 [1988]) qui formule une critique des rapports bien établis que les entreprises médiatiques entretiennent avec les pouvoirs politiques et économiques. Ce sujet traverse son œuvre notamment avec de nombreux numéros qui portent directement ou indirectement sur la recherche de vérité.

Hicks ne fait donc pas seulement de l'humour politique, mais entreprend une démarche artistique qui entre dans la catégorie de l'humour engagé. Il demeure conscient du pouvoir de l'humour à faire changer les mentalités et confie à sa mère qu'il se considère comme un *preacher* iconoclaste. Il dit ouvertement vouloir transformer la société : « Listen, the next revolution is gonna be a revolution of ideas. A bloodless revolution. And if I can take part in it by transforming my own consciousness, then someone else's, I'm happy to do it » (Hicks cité dans Edwards, 1994). Il avance également que les États-Uniens ne prennent pas l'humour assez au sérieux. Pourtant, les humoristes peuvent selon lui formuler une critique sociale pertinente (CapZeyeZ, 1993). À l'inverse, il exprime aussi sa stupéfaction quand son auditoire l'interprète au premier de degré, ou quand il le prend trop au sérieux dans sa critique. Se considérant avant tout comme un humoriste, il affirme ne pas comprendre pourquoi certaines personnes censurent ses blagues. Ces contradictions dans son discours illustrent spécifiquement les difficultés avec lesquelles jonglent les artistes engagés qui jouent aux limites des jeux de langage de l'humour et du politique. Le fait de pouvoir être perçu à la fois comme un humoriste et un *preacher* crée une instabilité propice aux controverses.

Si l'œuvre de Hicks combine l'art et le politique, un dernier élément personnel ajoute à son désir de repousser encore plus loin les limites de l'acceptable. Quelques semaines avant la censure de son numéro par le *Late Show*, Hicks reçoit un diagnostic

de cancer du pancréas et apprend qu'il ne lui reste plus que quelques mois à vivre. Malgré ses traitements hebdomadaires en chimiothérapie, il garde sa maladie secrète et continue sa tournée aux États-Unis[131]. Si Hicks adopte depuis toujours une attitude désinvolte et critique par rapport à la société états-unienne, son cancer a pour effet d'accentuer son esprit frondeur (Outwaithe, 2003, p. 194). Il n'a manifestement plus rien à prouver ou à perdre lors de son passage au *Late Show*.

b) Contexte sociopolitique : Guerres culturelles et rectitude politique

La transgression de Hicks se produit au moment même où se déroule un débat identitaire entre progressistes et conservateurs, que les cercles politique, médiatique, artistique et universitaire nomment les guerres culturelles[132]. Cette expression apparaît dans les années 1980 et devient fort populaire durant la décennie 90 avec la publication de *Culture Wars : The Struggle to Define America* du sociologue James Davison Hunter (1991) et le discours de Patrick Buchanan à la convention nationale du parti républicain (1992). Pour ce dernier (Buchanan, 1992, non paginée), cette guerre touche l'âme des États-Unis :

> My friends, this election is about much more than who gets what. It is about who we are. It is about what we believe. It is about what we stand for as Americans. There is a religious war going on in our country for the soul of America. It is a cultural war, as critical to the kind of nation we will one day be as was the Cold War itself.

---

[131] Il présente son dernier spectacle six semaines avant de mourir le 26 février 1994.

[132] Certains auteurs affirment que les « guerres culturelles » ne sont pas aussi intenses qu'on pourrait le croire. Par exemple, dans leur ouvrage *Culture Wars? The Myth of the Polarized America*, Fiorina, Abrams et Pope (2008) démontrent que les notions de déchirure et de polarisation de la société sont un mythe et qu'une majorité d'États-Uniens sont modérés. Pour une analyse détaillée du débat entourant les guerres culturelles, voir Gagnon (2009).

Si plusieurs thèses fortes existent déjà sur la manière de définir l'identité états-unienne[133], cette nouvelle théorie attire l'attention par sa rhétorique alarmiste qui met l'accent sur la polarisation de la société. Les progressistes et les conservateurs exercent non seulement une pression sur les élus pour faire adopter des projets de loi, mais s'assurent également que les valeurs qu'ils considèrent être celles des États-Uniens soit bien représentées dans les arts et la culture populaire. Comme l'explique Evan Elkins (2016, p. 150), les terrains de bataille pour les associations fondamentalistes comme l'*American Family Association*, la *Christian Coalition of America* ou encore la *Moral Majority* se situent autant dans les milieux politique que culturel.

Après les années de Ronald Reagan et de George H. W. Bush à la Maison-Blanche, les progressistes ont cru que l'arrivée au pouvoir de Bill Clinton en 1993 marquerait un renouveau dans le débat sur les guerres culturelles. Le climat politique reste néanmoins très tendu, la droite chrétienne maintient son influence et l'opinion publique continue à être largement divisée sur l'avortement et les droits des gais et lesbiennes.

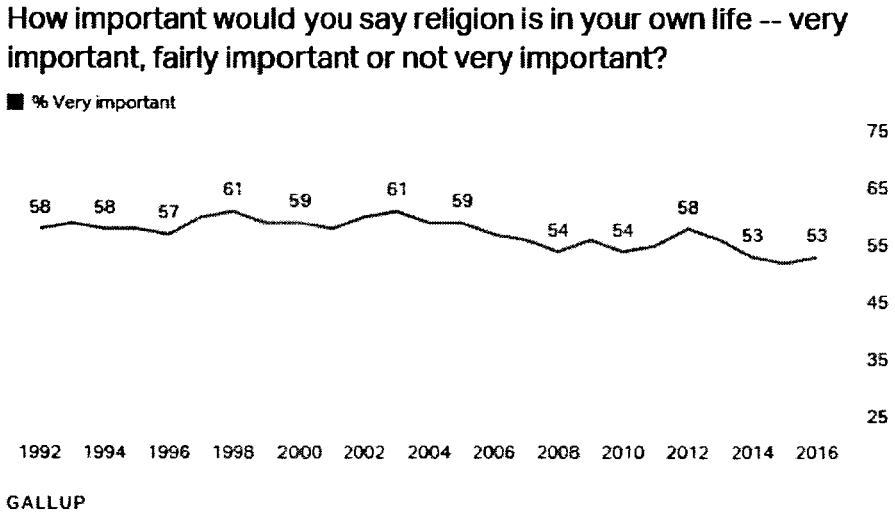
Avec un nouveau président démocrate, les personnalités médiatiques et politiques telles que Rush Limbaugh et Jesse Helms cherchent surtout à promouvoir les valeurs chrétiennes au sein de l'électorat plutôt qu'à influencer l'administration Clinton. Ralph Reed de la *Christian Coalition* soutient que les États-Unis resteront une société conservatrice, peu importe le parti au pouvoir (Fourest, 2001, p. 172). Les talk-shows

---

[133] Nous pouvons penser entre autres à la thèse du noyau dur de valeurs centrales selon laquelle il existerait des valeurs et croyances politiques fortement partagées par les États-Uniens dont par exemple la liberté, l'individualisme ou encore l'égalité (Corbo et Gagnon, 2016). Elles sont énoncées dans la Constitution (1787) et dans la Déclaration d'indépendance (1776). La thèse du régionalisme quant à elle avance que l'identité états-unienne se divise en fonction du territoire où il y aurait plusieurs grandes cultures, le Sud, le Nord-Est, le Mid-Ouest et l'Ouest par exemple.

populistes de la droite conservatrice de Jerry Falwell – un télévangéliste et fondateur de la *Moral Majority* – et Pat Robertson – un télévangéliste et fondateur de la *Christian Colation* – sont toujours aussi regardés (Fourest, 2001, p. 181). La religion s'avère toujours omniprésente dans la société. En 1993, 59 % des États-Uniens considèrent la religion comme « vraiment importante », comparativement à 12 % qui ne la jugent pas « très importante ».

Tableau 5.1 : Évolution des opinions sur l'importance de la religion dans la vie des États-Uniens[134]



Parmi les enjeux qui marquent les guerres culturelles, l'avortement reste au cœur des thématiques qui divisent la société (Elkins, 2016, p. 150). Le 22 janvier 1993, soit le

[134] Pour brosser un portrait de l'opinion publique à propos des guerres culturelles, nous avons retenu les tendances historiques de la firme de sondage *Gallup*. Nous avons choisi les premières données disponibles après la censure du numéro de Hicks survenue le 1er octobre 1993. Les graphiques suivants seront également utilisés dans la section sur l'après-coup afin de comprendre l'évolution des mentalités sur ces enjeux. Pour consulter la source et les données du graphique 1 portant sur l'importance de la religion dans la vie des États-Uniens, voir http://www.gallup. com/poll/1690/religion.aspx (Gallup, 2017c).

jour du 20e anniversaire de l'arrêt *Roe v Wade*, 75 000 personnes défilent dans le cadre de la *March for Life* tandis que le président signe cinq décrets destinés à faciliter l'accès à l'avortement (Fourest, 2001, p. 154)[135]. Le début des années 1990 est également marqué par une augmentation des agressions contre les médecins qui œuvrent dans les cliniques d'interruption de grossesse (Outhwaite, 2003, p. 195)[136]. Des représentants pro-vie, comme Paul Hill, Don Treshman et David Torsh, approuvent la théorie de « l'homicide justifié » qui consiste à encourager tout militant à exercer la justice divine en tuant ceux qui pratiquent les avortements (Fourest, 2001). Plusieurs organisations telles que *Operation Rescue* – maintenant *Operation Save America* – multiplient les manifestations devant les cliniques. En 1993, les violences culminent avec le premier décès d'un médecin, David Gun, qui pratique des interruptions volontaires de grossesse. Ce dernier est assassiné alors qu'il tente d'entrer dans sa clinique. Le médecin George Tiller échappe également à une tentative d'assassinat la même année – il sera finalement tué en 2009. À ce climat tendu s'ajoute une grande division de l'opinion publique sur la question. Comme l'illustrent les deux graphiques suivants, en 1995, la société est divisée entre ceux gagnés à la cause pro-choix (56 %) et les adhérents à la position pro-vie (33 %). En effet, le tiers (32 %) des États-Uniens considère que l'avortement devrait être légal en toutes circonstances; 13 % jugent qu'il devrait être illégal en toutes circonstances; et 51 % adoptent une position mitoyenne.

---

[135] Depuis l'arrêt *Roe v Wade* en 1973, qui reconnaît l'avortement comme un droit constitutionnel, le mouvement pro-vie organise annuellement la manifestation *March for Life* qui se déroule à Washington.

[136] Entre 1977 et 1999, il y a eu 44 000 actes de violence contre des partisans du mouvement pro-vie, 16 tentatives de meurtre et 2400 assauts ou attentats à la bombe. À cela, il faut ajouter le décès d'une personne en 1993 et de 4 autres en 1994 (Fourest, 2001, p. 292).

Tableau 5.2 : Tendance des opinions sur la question pro-vie/pro-choix[137]

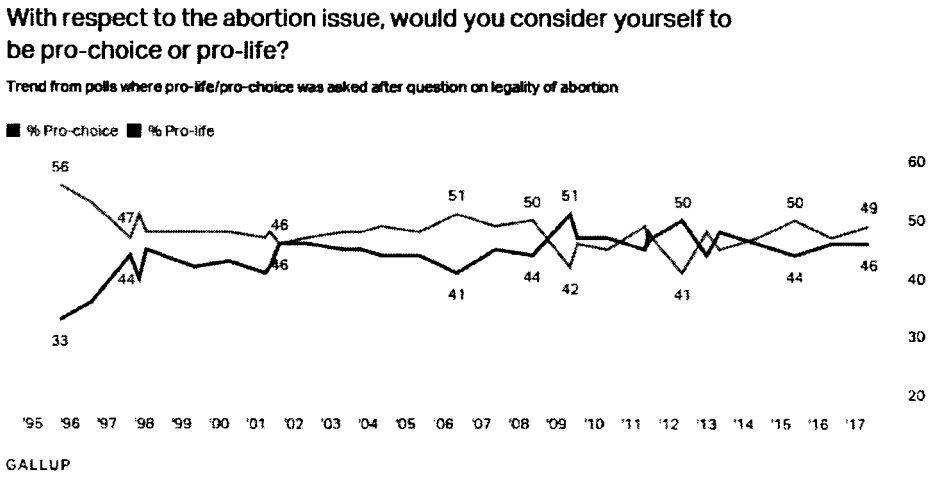
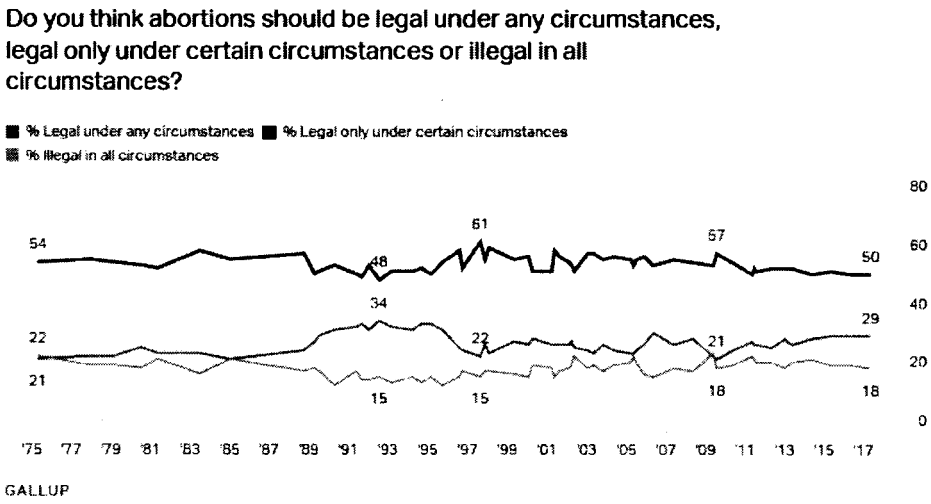


Tableau 5.3 : Évolution des opinions sur l'avortement



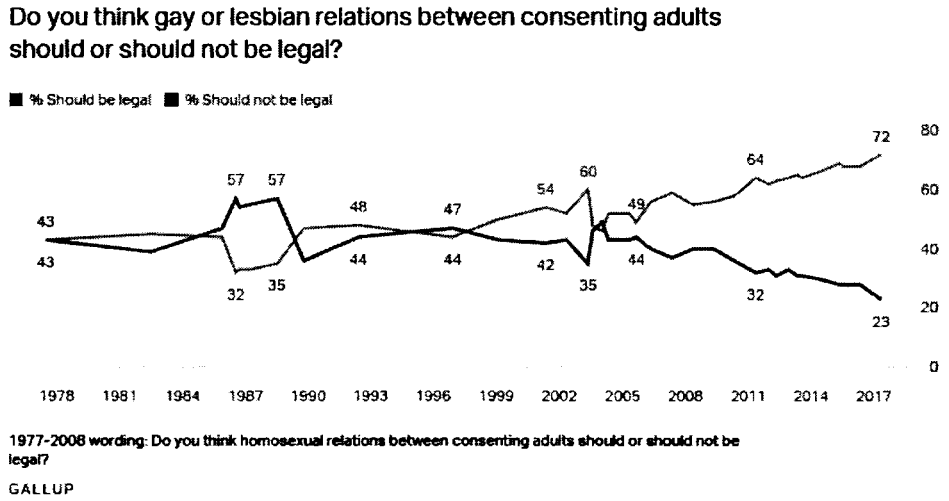
[137] Pour consulter la source et les données des graphiques 2 et 3, voir http://www.gallup.com/poll/1576/abortion.aspx (Gallup, 2017a). Il est à noter que cette firme a commencé à comptabiliser les données sur les opinions des pro-vie et pro-choix à partir de septembre 1995.

Sur les enjeux reliés à l'homosexualité, l'année 1993 est marquée par l'adoption au Congrès de la loi « *Don't Ask, Don't Tell* » qui lève l'interdiction aux homosexuels hommes et femmes ainsi qu'aux personnes bisexuelles de servir dans l'armée[138]. La droite chrétienne devient furieuse et, le 27 janvier 1993, le Congrès reçoit 434 104 appels téléphoniques dont 90 % critiquent directement cette nouvelle loi (Fourest, 2001, p. 156). Qui plus est, l'année 1993 est marquée par l'arrêt *Baehr v. Miike* de la Cour suprême d'Hawaï. Il s'agit de la première procédure judiciaire aux États-Unis qui laisse entrevoir la possibilité d'une législation du droit au mariage pour les gais et lesbiennes. Elle statue que le fait de ne pas accorder des droits équivalents aux couples hétérosexuels et homosexuels constitue une forme de discrimination selon la Constitution. Cette décision a été si vivement critiquée qu'elle a incité les conservateurs du Congrès des États-Unis à voter la loi *Defense of Marriage Act* (DOMA), qui visait explicitement à interdire le mariage gai au niveau fédéral. Ces enjeux sur l'homosexualité ne divisent pas seulement les politiciens et les groupes de pression. Ils polarisent tout autant la société états-unienne. En 1993, 44 % considèrent que les unions entre personnes de même sexe devraient être légales contre 47 % qui s'y opposent.

---

[138] L'interdiction des gais, lesbiennes et bisexuels de servir dans l'armée est instaurée en 1943 et renforcée en 1982 sous Reagan (Fourest, 2001, p. 155). Si la nouvelle loi lève cette interdiction, elle empêche toutefois ces minorités sexuelles de révéler leur orientation sexuelle. Elle sera en vigueur jusqu'en 2011.

Tableau 5.4: Évolution des opinions sur les unions entre personnes de même sexe[139]



Outre ces divisions, le contexte des guerres culturelles donne lieu à une grande réflexion éthique sur le pouvoir du langage et la liberté d'expression. En effet, le débat sur la rectitude politique – que les États-Uniens nomment la *political correctness* ou P.C. – s'avère un des sujets les plus débattus durant cette période (Derber et Magrass, 2008, p. 151). L'expression devient rapidement populaire, particulièrement en raison du discours du président H. W. Bush en 1991 où il l'utilise pour attaquer ses adversaires :

> Ironically, on the 200th anniversary of our Bill of Rights, we find free speech under assault throughout the United States, including on some college campuses. The notion of political correctness has ignited controversy across the land. And although the movement arises from the laudable desire to sweep away the debris of racism and sexism and hatred, it replaces old prejudice with new ones. It declares certain topics off-

[139] Pour consulter la source et les données du graphique 4, voir http://www.gallup. com/poll/1651/gay-lesbian-rights.aspx (Gallup, 2017b).

> limits, certain expression off-limits, even certain gestures off-limits. What began as a crusade for civility has soured into a cause of conflict and even censorship. Disputants treat sheer force -- getting their foes punished or expelled, for instance -- as a substitute for the power of ideas. Throughout history, attempts to micromanage casual conversation have only incited distrust. They have invited people to look for an insult in every word, gesture, action. And in their own Orwellian way, crusades that demand correct behavior crush diversity in the name of diversity (Bush, 1991, non paginée).

Dans les jours qui suivent cette allocution, plusieurs médias reprennent le concept. En cherchant sur la base de données *NEXIS*, le chercheur John Wilson (1995) constate que le terme « *political correctness* » est de plus en plus utilisé. Il quantifie sa présence accrue dans les journaux états-uniens au début des années 1990 : aucun article ne mentionne cette expression en 1985, alors qu'on en compte 65 en 1990 et 6 985 en 1994 (Wilson, 1995, p. 8).

À cette époque, l'expression « *politically correct* » est essentiellement employée par les États-Uniens qui se situent à la droite de l'échiquier politique pour stigmatiser leurs adversaires de gauche sur des questions morales comme la race, l'éducation publique et la citoyenneté[140]. Utilisée principalement de façon péjorative par les conservateurs, l'expression vise à pointer du doigt cette « police des mœurs »

---

[140] Derber et Magrass (2008) soutiennent qu'il s'agit d'un phénomène touchant aux deux côtés du spectre politique. Ils postulent que : « [the] American Right has dominated the culture wars by its attack on Left PC [...]. But the Right has conveniently ignored its own PC, which is far more entrenched and has the official backing of the state. While left PC – about politically correct speech and attitudes toward women, gays, and minorities – is in the news all time, the Right PC about capitalism and America is relatively invisible, a testimonial to its status as "common sense" that no sane American would question » (Derber et Magrass, 2008, p. 14-15). La rectitude est donc une stratégie déployée autant par la gauche que par la droite pour exercer une forme de pouvoir moral. Cela dit, Derber et Magrass (2008, p. 151) soutiennent que si le débat, dans la sphère publique, tend à être davantage monopolisé par une droite morale qui attaque la gauche, cela est dû au fait que la droite a réussi à s'imposer comme l'idéologie dominante.

instaurée par des progressistes qui souhaitent imposer une censure morale. Francis Dupuis-Déri (2001, non paginée) résume cette lutte :

> L'enjeu du combat entre cette gauche et cette droite morales est le contrôle de l'imaginaire social, ce qui explique toute l'importance accordée à l'art, à la littérature et à la philosophie ainsi qu'aux mots et aux appellations. Les détracteurs des PC leur reprochent de se bercer d'illusions en croyant enrayer la discrimination en troquant « nègre » pour « noir » ou « mal voyant » pour « aveugle ». Nombreux anti-PC n'hésitent pas à pousser la critique plus loin, accusant les PC d'imposer un véritable totalitarisme sous prétexte de rectitude politique.

Si de manière générale cette lutte oppose effectivement la gauche et la droite morales, elle s'avère beaucoup plus complexe sur le terrain. Les discours sur la liberté d'expression ne sont pas exclusifs aux conservateurs. Par exemple, plusieurs humoristes de gauche – dont Hicks fait partie – critiquent cette rectitude politique.

En effet, le débat prend racine sur les campus universitaires, mais s'élargit rapidement et n'épargne pas le milieu de l'humour. De façon générale, les tenants de la rectitude politique défendent l'idée que les blagues doivent être jugées en fonction des individus qu'elles vexent. Ainsi, les boutades qui véhiculent des stéréotypes négatifs portant sur des minorités reliées au genre, à la race, à la nationalité, à l'orientation sexuelle ou la religion sont généralement à proscrire. Pour les défenseurs de la liberté d'expression, c'est-à-dire ceux pour qui le droit d'offenser prime sur le celui de ne pas l'être, le « politiquement correct » instaure une culture de la victimisation qui finit par tuer l'humour. Ils soutiennent que la « culture P.C. » les contraint dans leur liberté. Interpellés par cet enjeu, les humoristes sont séparés en deux camps : ceux qui respectent la rectitude politique – Bill Cosby, Johnny Carson, Jay Leno et Bob Hope – et ceux qui tirent profit à être politiquement incorrects – Joan River, Andrew Dice Clay, Don Rickles ou Sam Kinison (Saper, 1995, p. 72-73).

Ces désaccords sur l'éthique de l'humour génèrent une foule de prises de position publique comme en témoigne la publication de 245 articles de journaux ou de

magazines états-uniens qui contenaient les termes « *humor* » et « *politically correct* » en septembre 1995 seulement (Lewis, 2006, p. 116). Qui plus est, les désaccords donnent lieu en 1997 à un important débat entre « humorologues » de renom – MacHale, Nilsen, Derks, Lewis, Berger, Mintz, Gruner, Oring, Ruch, Morreall, Attardo et Ziv (Lewis, 1997). L'humour devrait-il se soumettre au politiquement correct? Est-ce qu'un propos humoristique doit être considéré comme un message sérieux? Si oui, quelles fonctions sociales et politiques peut-il exercer sur la société? Comment considérer les intentions de l'artiste et la réception de l'auditoire? Les blagues vexatoires doivent-elles être évaluées en fonction de leurs effets sur la cible des rires? Ces universitaires n'arrivent à aucun consensus et leurs prises de position reflètent les divisions au sein de la société états-unienne.

Dans l'effervescence de ce débat public, Bernard Saper (1995) note une augmentation des plaisanteries censurées, bannies ou faisant l'objet de poursuites judiciaires. Le contexte de rectitude politique crée selon lui un environnement inhospitalier aux blagues. Ce point s'avère fort intéressant pour comprendre ce qui génère des controverses sur l'humour. D'une certaine manière, ces discussions exacerbent la possibilité de controverses. Les membres de l'auditoire, ou encore d'autres groupes impliqués dans les débats sur les enjeux des guerres culturelles ressentent le besoin de prendre la parole publiquement.

c) Contexte de réception : Le médium de la télévision et la guerre des émissions de fin de soirée

La transgression de Hicks se produit durant la « période latente » de l'histoire du stand-up. Comme nous l'avons évoqué en résumant l'histoire du stand-up, cette phase surexpose les États-Uniens au stand-up par l'augmentation du nombre de *comedy clubs* et de prestations au petit écran. La logique veut que lorsqu'un humoriste cartonne dans les bars, il soit alors invité à présenter un numéro dans les émissions de fin de soirée. Or, pour Hicks, ce changement de médium l'oblige à modifier

substantiellement son propos. Les exigences de l'environnement télévisuel s'avèrent particulièrement contraignantes pour son style d'humour. Non seulement la télévision ratisse-t-elle un public beaucoup plus large que celui des salles de spectacle, mais la recherche de revenus publicitaires influence grandement le contenu. Sophie Quirk (2015, p. 154-157) souligne que la télévision tend à stériliser le stand-up; son côté rebelle se perd et les humoristes optent plus facilement pour du matériel plus conventionnel, conservateur et qui convient au diffuseur. Ce n'est pas seulement le contenu des blagues de Hicks qui génère la controverse, mais également le changement de canal de diffusion.

Hicks ne se sent pas libre lorsqu'il participe aux émissions de fin de soirée. Deux ans avant que n'éclate la controverse, il explique d'ailleurs sa relation difficile avec l'équipe de Letterman : « David's been great to me, but his show is still network TV, so they tape your hands behind your back, tape your ankles, put tape over your mouth and then tell you to go out there and be yourself » (Hicks cité dans Koltnow, 1993, non paginée). En effet, si la censure se produit lors de sa douzième prestation chez Letterman, Hicks a l'habitude de devoir modifier ses numéros pour satisfaire les producteurs. Jay Leno, qui orchestre la première participation de l'humoriste au *Late Night* au début des années 1980, se souvient de ses premières discussions avec Hicks :

> I remember bringing him down and Morty [Robert Morton] and the producers would hear him and go, "Bill this is good, but can you change this?" and he'd go into these fits of rage – "No, I can't! It's the essence of the bit!" And we'd have these arguments, and I'd say "Look, just get on TV, will you?" (Edwards, 1994).

À l'époque, les *Standards and Practices* de NBC interdisent aux humoristes d'aborder trois thèmes : la religion, la schizophrénie et les personnes en situation de handicap (Schatzberg, 2003). Même si Hicks déteste ces interdits, il cède

aux pressions[141]. Pour sa première prestation au *Late Night* en 1984, il présente un vieux numéro et accepte de retirer le mot « handicapé » de son texte (Schatzberg, 2003). Il se heurte aux mêmes difficultés lors de son passage à la télévision l'année suivante. NBC tolère qu'il parle de religion, mais refuse qu'il mentionne le nom d'Oral Roberts dans son sketch – Roberts est un télévangéliste charismatique et controversé ayant fondé une université et un ministère générant plusieurs millions de dollars (Schatzberg, 2003). Selon Hicks, sa blague faisait un tabac dans les salles de spectacle, mais ne pas viser Roberts a complètement changé l'essence de la plaisanterie qui tombe à plat à la télévision. Sa troisième participation à l'émission en 1986 se déroule de façon similaire. La production décide carrément de couper un segment de son sketch qui suggère que les évangélistes sont plus préoccupés par l'argent que par leur foi (Outwaite, 2003, p. 96-97). Ces difficultés troublent Hicks. Quand il se soumet aux exigences, il sacrifie une partie de son art. Les limites entre ce qui est jugé acceptable et inacceptable sont maintenant fixées par les producteurs et l'équipe des *Standards and Practices* de NBC.

Si la modification de numéros constitue pour Hicks la norme à la télévision, pourquoi la censure et la controverse se produisent-elles seulement lors de sa douzième prestation aux émissions de Letterman? En effet, malgré leurs différents, Hicks et Letterman ont toujours compris qu'ils avaient plus à gagner qu'à perdre à travailler ensemble : le premier acquiert une visibilité tandis que le deuxième conserve sa réputation d'humoriste avant-gardiste et audacieux (Outhwaite, 2003, p. 194). Cela dit, le contexte de production change dramatiquement au début des années 1990, alors que les émissions de fin de soirée se livrent une bataille pour les cotes d'écoute et les revenus publicitaires. Ces émissions sont devenues si populaires que tous les réseaux

---

[141] Parmi ses concessions, Hicks accepte de retirer tout langage profane de ses numéros. Il préfère être écouté et critiqué sur le contenu plutôt que sur la forme de ses blagues (Kaufman, 1997, p. 122).

tentent de tirer leur épingle du jeu. Pour NBC, il s'agit d'une source de revenus très importante : le *Tonight Show Starring Johnny Carson* et le *Late Night* génèrent respectivement 75 et 55 millions en revenus (Zinoman, 2017, p. 209)[142].

Alors que Johnny Carson annonce sa retraite après trente ans à la barre du *Tonight Show*, une lutte débute pour influencer le choix du prochain animateur. Cette saga est largement couverte dans les médias et oppose Letterman à Leno: « [i]t was a duel between stark opposites : the difficult artist versus the blue-collar everyman, the ironic absurdist against the punch-line specialist, the acerbic smart aleck facing off with Mr. Nice » (Zinoman, 2017, p. 233). Le premier anime le *Late Night* depuis dix ans et détient la réputation d'être subversif et imprévisible. Le deuxième sert de substitut régulier à Carson et est reconnu comme étant un travailleur acharné et passionné, et pour manier un humour plus accessible au grand public que l'est celui de Letterman. Après de nombreux jeux de coulisse, NBC choisit finalement Leno[143]. Même si le réseau tente de garder Letterman, ce dernier décide alors de changer de réseau. À compter du 30 août 1993, il entre en concurrence directe avec Leno en partageant la même case horaire sur CBS. La publicité annonce le *Late Show with David Letterman* avec le slogan « Same Dave. Better time. Different channel »[144].

---

[142] En onde depuis 1954, le *Tonight Show* sur NBC est la plus ancienne émission télévisée quotidienne de divertissement. Diffusée à 23:30, elle entre dans le créneau des *Late Night Television* – les émissions présentées entre 23h30 et 2h00. Elle est animée successivement par Steve Allen (1954-1957), Jack Paar (1957-1962), Johnny Carson (1962-1992), Jay Leno (1992-2009 et 2010-2014), Conan O'Brien (2009-2010) et Jimmy Fallon (2014-...). Le *Late Night* est diffusé tout de suite après le *Tonight Show* et a eu quatre animateurs à sa barre: David Letterman (1982-1993), Conan O'Brian (1993-2009), Jimmy Fallon (2009-2014) et Seth Meyers (2014-...). Le Late Night est quand à lui diffusé sur CBS et a été animé par David Letterman (1993-2015) et Stephen Colbert (2015-...).

[143] Pour les détails sur ces jeux de coulisse, voir Carter (1994) et Zinoman (2017).

[144] Letterman bat régulièrement Leno dans les cotes d'écoute en plus d'avoir l'appui de la critique. Le magazine *People* le nomme dans son palmarès des « *25 Most Intriguing People of the Year* » en

La prestation censurée de Hicks devait être sa première participation à l'émission de Letterman sur le réseau CBS. Le passage de la chaîne NBC à CBS, la récente saga entre Letterman et Leno et le climat très compétitif décrit plus haut entre leurs émissions amènent toutefois les producteurs à être plus prudents sur le langage et les thèmes qu'ils jugent acceptables. Les limites de la transgression ne se situent plus au même endroit. Hicks est alors instrumentalisé pour donner l'impression que l'émission a gardé son côté osé et subversif. Comme l'explique l'un des producteurs du *Late Night* Robert Morton: « We always pushed the envelope by saying, « O.K., just how much of a fuck-you attitude can you have without going over the line on network television ? And that was always the thrill of presenting him [Hicks] » (Edwards, 1994). Morton et Letterman se montrent également réfractaires à l'humour qui confronte les guerres culturelles et la rectitude politique en raison des nouveaux impératifs économiques. En effet, le coût des messages publicitaires a doublé depuis que l'émission est passée à CBS. De plus, Letterman doit tenir compte du fait qu'il s'adresse désormais à un auditoire plus large, puisque sa nouvelle émission est diffusée une heure plus tôt (Zinoman, 2017, p. 237). Alors qu'il accueillait à NBC des humoristes qui repoussent les limites du bon goût, il devient plus prudent après sa transition vers CBS (Zinoman, 2017, p. 244).

***

Cette analyse de la transgression met en lumière la présence du politique autant dans le texte que dans le contexte de cette controverse sur l'humour. Le climat des guerres culturelles et de la rectitude politique constitue à la fois la source d'inspiration et le moteur de la transgression. Non seulement ce contexte incite-t-il Hicks à aborder ces

---

soulignant qu'il est clairement l'héritier de Carson et que grâce à lui, la subversion est devenue la norme (Anonyme, 1993, p. 58).

enjeux pour défier le statu quo, mais il force l'équipe de production à le censurer. Selon Kaufman : « perhaps no other recent career raises such disturbing implications about the successful taming and silencing of the satiric voice by the commercial interests in [television] » (Kaufman, 1997, p. 114). Même si Hicks respecte les conventions du stand-up, il participe à créer ce « moment effervescent » quand les sphères professionnelle et publique débattent de l'humour avec sérieux.

5.2 Réactions : un débat polarisé

Après l'enregistrement de son sketch le 1er octobre 1993 en après-midi, Hicks éprouve un sentiment de fierté; il considère ce numéro comme son meilleur à la télévision puisqu'il reflète le mieux ce qu'il présente normalement sur scène (Hicks, 2004, p. 300). Les réactions immédiates de la part du public en salle le confortent dans cette impression. En coulisse, il s'attire les éloges des producteurs de l'émission, Mary Connelly et Robert Morton. Letterman semble aussi avoir apprécié la prestation et lui offre un cigare cubain pour le féliciter durant la pause (Hicks, 2004, p. 306-307). Hicks reçoit néanmoins un appel de Morton quelques heures plus tard pour lui dire que sa performance a été coupée au montage. Dans cette deuxième étape de la controverse, nous constatons que la réaction du *Late Show* s'avère fort différente des autres membres de la sphère professionnelle et du public. Comme nous le détaillerons dans les prochains paragraphes, l'équipe de production a réagi sur le contenu transgressif en décidant de couper au montage ce numéro portant sur les enjeux des guerres culturelles. Apprenant cette décision – par une prise de position publique de Hicks –, le reste de la sphère professionnelle et le public n'ont pu que réagir sur l'acte de censure d'un humoriste. En effet, puisque son environnement professionnel, son public et les médias n'ont pas eu accès à l'enregistrement, ils n'ont pu commenter de

façon autonome la transgression effectuée dans le texte. Tous doivent s'en remettre au récit de Hicks pour interpréter l'événement[145].

5.2.1 La sphère professionnelle : des impératifs économiques

L'œuvre de Hicks n'avait jamais fait consensus au sein de l'équipe de production de Letterman. Comme nous l'avons mentionné, plusieurs réactions négatives ont entraîné des modifications significatives dans les onze numéros qui précèdent la performance censurée. Le douzième sketch de Hicks doit subir le même sort; son texte est approuvé et réapprouvé plusieurs fois avant la prestation en salle et son enregistrement (Lahr, 1993, non paginée)[146]. Malgré ces précautions, la réaction de rejet se manifeste, non pas par une absence de rires, mais bien par une censure complète. Le numéro de Hicks est remplacé à la dernière minute par celui de Bill Scheft – humoriste, animateur de foule et membre de l'équipe d'auteur du *Late Show*.

---

[145] La méthodologie employée pour sélectionner les réactions diffère quelque peu de celle adoptée dans l'étude de cas sur Pryor. Si peu de recherches universitaires ont été menées sur cet artiste de stand-up comparativement à Pryor, son entourage a largement documenté sa vie. Nous avons d'abord rassemblé les informations disponibles en consultant une collection de textes et transcriptions d'entrevues de Hicks (Hicks, 2004), trois documentaires (Edwards, 1994; Harlock et Thomas, 2009; Schatzberg, 2003) et deux biographies posthumes (True, 2002; Booth et Bertin, 2006). Pour analyser les prises de position du public et des médias états-uniens, nous avons utilisé la base de données *Proquest U.S. Newsstream* qui permet de constituer un corpus plus vaste qu'avec *Proquest Historical Newspapers*. Avec une controverse plus récente, nous pouvons maintenant avoir accès à une base de données qui comporte des centaines de journaux, fils de presse, transcriptions de la télévision, et de la radio aux États-Unis. Cela dit, la sélection des textes pertinents a été complexe dans la mesure où il n'y avait pas de mot-clé idéal – contrairement au cas de Pryor avec la mention « *n-word* ». Nous avons donc recueilli les articles du 1er janvier 1993 à aujourd'hui en utilisant les mots clés « Bill Hicks » et « *controversy or censor** » ou « *comedian or humor* ». Des 82 résultats obtenus, nous avons sélectionné 62 articles qui portent sur le travail d'humoriste de Hicks en divisant les données en trois périodes : avant la controverse (1er janvier 1993 au 1er octobre 1993), pendant la controverse (2 octobre 1993 au 26 février 1994 – soit jusqu'au décès de Hicks) et après la controverse (27 février 1994 au 31 décembre 2016). Les articles sélectionnés durant la troisième phase seront abordés dans la section sur l'après-coup. Ils proviennent de nombreux journaux et magazines des quatre coins des États-Unis.

[146] Il est à noter que la prestation de Hicks est au départ programmée pour la semaine précédente (24 septembre 1993), mais qu'elle a dû être reportée par manque de temps (Hicks, 2004, p. x).

Hicks ressent le besoin de tirer la situation au clair. Il lui faut cependant un certain temps avant qu'il ne connaisse l'identité des vrais responsables de la censure. Rappelons que Letterman souligne en onde l'excellence de sa performance et le félicite en coulisse en lui donnant un cigare. Hicks aurait-il dû y voir un geste ironique? Dans sa discussion téléphonique avec Morton le soir de l'incident, ce producteur fait porter le blâme sur le bureau des *Standards and Practices* de CBS. Il insiste sur le fait que Hicks a livré une excellente prestation, mais que les responsables des normes et pratiques jugent l'ensemble du numéro « inadéquat à la diffusion ». Ses blagues sur l'avortement, la religion, le genre et l'orientation sexuelle pourraient vexer des membres de l'auditoire. Pour s'en excuser, il lui propose de fixer une date en vue d'une prochaine participation (Lahr, 1993, non paginée).

Hicks découvre cependant la vérité sur cette histoire quelques jours plus tard. Un admirateur de Hicks, qui apprend avec consternation la nouvelle de la censure en écoutant l'émission de radio *The Alex Bennett Show*, décide de se plaindre directement à CBS et reçoit la réponse suivante :

> It is true that Bill Hicks was taped that evening and that his performance did not air. What is inaccurate is that the deletion of his routine was required by CBS. In fact, although a CBS Program Practices editor works on that show, the decision was solely that of the producers of the program who decided to substitute his performance with that of another comedian. Therefore, your criticism that CBS censored the program is totally without foundation. Creative judgments must be made in the course of producing and airing any program and, while we regret that you disagreed with this one, the producers felt it necessary and that is not a decision we would override (Hicks, 2004, p. 316).

Indigné, il envoie par télécopieur la réponse de CBS à la station de radio qui l'achemine à Hicks (2004, p. 315). Quelques jours plus tard, Morton avoue sa responsabilité : « Ultimately, it was our decision. We're the packagers and owners of the program. It's our job to deliver a finished product to the network » (Lahr, 1993, non paginée). Un an plus tard – alors que Hicks est décédé –, Letterman admet

également son rôle dans l'affaire, tout en regrettant la manière dont s'est terminée sa relation professionnelle avec Hicks (Edwards, 1994).

En censurant ce numéro, Letterman et son équipe de production considèrent que Hicks a dérogé aux règles du jeu de langage de l'humour. Ils estiment que sa prestation s'avère suffisamment problématique pour être qualifiée avant tout de politique. Morton se rappelle la discussion qu'il a eue avec Letterman après l'enregistrement : « He came to me and said, "We can't air that. It's too early in our run and we can't offend Catholics" or whatever. [...] He saw it as a twelve-thirty set, not an eleven-thirty one» (Zinoman, 2017, p. 244). Pour justifier le retrait de ce segment, l'entourage de Letterman mobilise donc principalement les registres éthique et économique. D'une part, le contenu pourrait offenser les catholiques. Trois des cinq thématiques abordées critiquent effectivement de façon ironique certaines croyances religieuses traditionnelles et l'hypocrisie de certains groupes de fidèles en explorant les thèmes de l'homosexualité, l'avortement et la résurrection du Christ. D'autre part, les producteurs éprouvent une certaine crainte de perdre des cotes d'écoute et des revenus publicitaires en présentant un contenu humoristique jugé trop polémique pour leur nouvelle plage horaire de diffusion. Dans ce contexte de rivalité entre les émissions de fin de soirée, Letterman admet lui-même que le registre économique est particulièrement pris en compte : « [...] at the end of the year, everybody adds up the dollars » (Letterman cité dans Kaufman, 1997, p. 129).

Alors que les impératifs économiques guident largement la décision de censurer le numéro de Hicks, d'autres membres de son entourage professionnel souhaitent profiter de cet incident. Les réactions positives se traduisent par des invitations à participer à des émissions de télévision telles que le *Tonight Show with Jay Leno*, *The Arsenio Hall Show*, *Charlie Rose* et *Dateline* NBC (True, 2002). Si Hicks a l'impression que ses idées sont enfin reconnues, il comprend également que l'industrie joue le jeu de la controverse afin de générer des profits. Dans les mois qui

suivent, il reçoit de nombreuses offres : l'écriture d'un livre; la publication de chroniques régulières dans le magazine *The Nation* et l'enregistrement d'un spectacle sous le label de Robert DeNiro, *Tribeca* (Lahr, 2004, p. xii; Hicks, 2004, p. 325). Son impresario Colleen McGarr avance aussi que Hicks est approché avant Bill Maher pour animer l'émission d'infodivertissement *Politically Incorrect* en 1993 (McGarr cité dans Lahr, 2004, p. xxix). S'il ne réalise aucun de ces projets avant son décès en février 1994, ces offres témoignent néanmoins d'un engouement de l'industrie pour les humoristes qui versent dans l'humour polémique.

5.2.2 La sphère publique : du rejet à la célébrité

Les jours suivants la censure, le téléphone de Hicks n'arrête pas de sonner. L'humoriste et ses impresarios, Colleen McGarr et Duncan Strauss, choisissent néanmoins de ne pas commenter l'incident avant d'avoir vu l'enregistrement, pour mieux comprendre les réactions de l'auditoire. L'équipe de Letterman refuse toutefois de leur envoyer un exemplaire des images du numéro, malgré les demandes répétées.

a) Hicks déclenche la controverse dans l'espace public

Frustré de ne pas pouvoir obtenir de copie de l'enregistrement, Hicks prend la parole publiquement. Ses convictions personnelles l'empêchent de garder le silence. S'il se montre extrêmement critique de la télévision comme médium commercial et se sent trahi, il apprécie aussi le travail fait par l'équipe du *Late Night* et reconnaît que ses prestations télévisées passées – devant huit millions de téléspectateurs – se sont avérées déterminantes pour sa carrière (Hicks, 2004, p. 307). Pour dénoncer la censure de son dernier numéro et rester fidèle à ses convictions, il refuse d'exploiter cette célébrité accrue, décline les offres dans les émissions de fin de soirée et s'assure que les entrevues soient diffusées sur des tribunes qui accordent une valeur artistique et non seulement économique à son travail d'humoriste (Hicks, 2004, p. 315). Il donne notamment une entrevue d'une quinzaine de minutes à la radio au *Howard Stern Show* (7 octobre 1993); envoie une lettre de 39 pages au chroniqueur John Larh

du magazine *The New Yorker* (9 octobre 1993); et passe à l'émission de télévision *CapZeyeZ* diffusée en direct la nuit sur la chaîne communautaire *Austin Public Access* (23 octobre 1993)[147].

Dans ses prises de parole, Hicks mobilise les quatre registres évaluatifs décrits dans notre chapitre théorique. Il défend tout d'abord l'idée que son numéro s'inscrit dans le jeu de langage de l'humour. Il utilise à répétition dans ses entrevues la rhétorique du « c'est juste une blague ». Dans sa lettre à Lahr, il explique cet argument de la manière suivante: « Jokes, John, this is what America now fears – one man with a point of view, speaking out unafraid of our vaunted institutions, or the loathsome superstitions the CBS hierarchy feels the masses (the herd) use as their religion » (Hicks, 2004, p. 300). Hicks considère qu'il respecte l'esthétique et la tradition du stand-up en faisant de l'humour engagé. Si son objectif premier consiste à faire rire, il souhaite également partager son point de vue sur des enjeux de société. Ce type de réaction témoigne aussi de sa recherche créative et de son souci d'authenticité. Il se donne pour objectif d'être comique, libre et d'inciter les membres de l'auditoire à développer leur esprit critique (Hicks, 2004, p. 316-317). Hicks croit que les humoristes doivent choisir entre l'industrie et l'art, et ce, au même titre que les autres artistes comme les musiciens. Il choisit clairement son camp et refuse de simplement vendre du divertissement (*CapZeyeZ*, 1993).

---

[147] Autoproclamé le « *King of All Media* », Howard Stern est un animateur de radio et de télévision extrêmement populaire aux États-Unis. Reconnu pour son franc-parler et son humour, Stern anime une émission de radio sur WXRK (1985-2005) qui attire en moyenne 12 millions d'auditeurs par épisode – et 20 millions à son apogée au début des années 1990 (Sullivan, 2005). Refusant toute forme de rectitude politique, Stern est l'animateur de radio ayant reçu le plus d'amendes de la FCC, soit pour un total de 2,5 millions (Dunbar, 2004). La période où il en reçoit le plus coïncide d'ailleurs avec la controverse de Hicks (entre 1991 et 1993). Dans l'entrevue de 15 minutes, il se dit très offusqué et condamne la censure. John Larh est chroniqueur culturel pendant 21 ans au *New Yorker*. Ce critique de théâtre se sert de la lettre de Hicks décrire la controverse dans le numéro publié le mois suivant. *CapZeyeZ* est une émission diffusée à 1h30 sur la chaîne de télévision communautaire d'Austin qui offre une tribune téléphonique et qui fait la promotion des groupes de musique émergents. L'entretien porte sur la censure et l'ensemble des appels téléphoniques reçus sont favorables à Hicks.

Hicks critique également les intérêts capitalistes du *Late Show*. En l'invitant, l'émission veut affirmer sa réputation d'être subversive tout en ne se gênant pas de censurer un numéro quand elle juge que certains publics ou annonceurs publicitaires pourraient être vexés. Ces intérêts économiques sont évidents à ses yeux quand il apprend qu'une publicité pro-vie est diffusée sur CBS pendant le *Late Show* trois jours après l'incident (*Howard Stern Show*, 1993). Le nouveau contexte de rivalité entre les émissions de fin de soirée alimente une peur de représailles de la part des annonceurs publicitaires. Outré, Hicks soutient que la censure témoigne du poids de l'idéologie conservatrice, du lobby des fondamentalistes chrétiens et du mouvement pro-vie. Au final, les producteurs ne pensent qu'en termes financiers (*Howard Stern Show*, 1993). Selon l'humoriste, Don Corleone avait bien raison quand il recommandait « follow the money » (Hicks, 2004, p. 320).

Afin que les États-Uniens se fassent leur propre idée de la transgression, Hicks se donne pour mission de performer intégralement le sketch censuré dans le plus de salles de spectacle possible. Il accompagne son numéro d'une explication critique de la censure dont il se pose en victime. Par exemple, dans une représentation à Los Angeles, il se lance dans la tirade suivante où il expose le système dans lequel l'idéologie capitaliste, les médias et la culture de masse entretiennent des liens étroits :

> They felt you – the audience – are too stupid to know that these are jokes or to have material on it that might have ideas associated with them other than, "Boy, food on airplanes sucks, don't it?" Or any number of other stupid, banal, trite, puerile jokes so that they can keep you without any kind of social fucking awareness and keep us separate from each other. Do you understand how much contempt the networks have for us to put on that puerile bullshit and not give me – not just me – but anyone else with a point of view perhaps, maybe even one you don't agree with – on television? They kowtow to special interest groups and a couple of deranged motherfucking people who hear the word "Jesus" and immediately think you're making fun of Jesus. They think you're too stupid to see through that and that's exactly what they fucking count on while they fucking sell the Number Two killer drug in this country – fucking alcohol – and they have the gall to do it in your fucking living

> room with your children there. And here's the punchline to the whole story. "Bill, we [the producers of Letterman] really love you and we want you back in a couple of weeks ". Really, I don't know if I can learn to juggle that quickly. Hi, I'm Bill Hicks. I used to have a social conscience and wanna help the world by trying to point out how our belief systems are affecting us negatively. Now watch this – an apple! (Bill Hicks cité dans Davis, 2009, p. 160).

Si cet extrait met en relief des arguments artistiques et économiques, il touche également au registre éthique. Pour démontrer l'absurdité de considérer différents segments de son numéro comme des « points chauds », Hicks se fait un devoir de raconter dans ses entrevues les blagues censurées. Pour lui, les réseaux de télévision ne devraient pas jouer aux arbitres moraux de la société. Il trouve très hypocrite de leur part d'avoir un bureau des *Standards and Practices*. Quels critères éthiques peuvent-ils bien respecter s'ils diffusent à longueur de journée des publicités qui vendent des cigarettes et de l'alcool – les deux drogues les plus meurtrières aux États-Unis (*Howard Stern Show*, 1993)? Hicks affirme aussi que la censure s'avère un affront à la liberté d'expression. Il soutient : « [...] [this censorship is] just another minor footnote in the history of the ongoing saga of Freedom of Expression in the Land of the Free, and the Home of the Brave » (Hicks, 2004, p. 316). Les grandes entreprises constituent pour lui les principales entraves à la liberté d'expression. Il dit avoir appris une chose de l'incident : « I thought we live in the USA, United States of America... but we actually live in the USA, United States of Advertising. Freedom of expression is guaranteed if you've got the money » (*CapZeyeZ*, 1993). En d'autres termes, plus un États-Unien est prospère, plus il devient libre et plus il est protégé par la Constitution. S'il dénonce l'ère de la rectitude politique, Hicks affirme tout de même qu'il existe encore des endroits où les humoristes peuvent jouir d'une liberté artistique, dont les chaînes de télévision ou de radio communautaires comme *Public Access*, et certaines salles de spectacle (*CapZeyeZ*, 1993; Hicks, 2004, p. 321). Au final, il éprouve une certaine fierté à avoir été censuré dans la même salle qu'Elvis Presley (*CapZeyeZ*, 1993; Hicks, 2004, p. 313). Cet événement signifie qu'il a touché

directement les points sensibles de la société états-unienne. Par ailleurs, il considère que cette controverse lui a donné davantage de visibilité que les onze numéros qu'il avait précédemment présentés aux émissions de Letterman (Hicks cité dans Lahr, 2004, p. ix).

b) Réactions du public : censure et liberté d'expression

Suite aux entrevues accordées par Hicks, les réactions du public ne se font pas attendre. Pour comprendre l'ampleur de celles-ci, nous devons tout d'abord les remettre en contexte. Avant que n'éclate la controverse, Hicks parcourt les quatre coins des États-Unis, mais ne performe jamais dans de grandes salles de spectacle. Seul Letterman l'invite aux émissions de fin de soirée. Pour certains États-Uniens, il suscite tellement de polémiques que ses numéros ne respectent pas les règles du jeu de langage de l'humour. L'humoriste et actrice Thea Vidale confirme cette impression : « Bill said a lot of things that were so true, that they just couldn't deal with. You know, a spoonful of sugar makes the medicine go down. But, there was no spoon of sugar with Bill » (Edwards, 1994). Boudé par le grand public, Hicks connaît toutefois un succès d'estime, car il est louangé par la critique aux États-Unis. En mai 1993, le *Rolling Stone Magazine* publie un numéro spécial qui rassemble tout ce qui s'inscrit dans les tendances actuelles, de la musique à l'architecture en passant par les sports et le cinéma. Hicks remporte la catégorie « *Hot Standup* » pour la qualité de ses blagues irrévérencieuses (Giles et Rubiner, 1993, p. 62). Le *Los Angeles Times* dresse également un portrait très flatteur de sa personne en le dépeignant comme un philosophe qui attaque le statu quo et qui se démarque des autres humoristes qui suivent des intérêts carriéristes (Vanderknyff, 1993, p. 1). Selon le *San Francisco Chronique*, Hicks risque d'être la voix comique des années 1990 s'il continue à ce rythme : « Hicks may be the freshest – surely most daring – voice in stand-up in years... Midway through his act, I realized just how banal and predictable comedy has grown » (Nachman, 1993, p. 17). Malgré ces commentaires élogieux de la critique,

Hicks reste relativement inconnu aux États-Unis. Comme l'explique Heinich (1998), le pire des échecs dans le milieu des arts n'est pas d'être critiqué, mais bien ignoré. Avant la controverse, Hicks se produit effectivement en spectacle dans une relative indifférence. Ce qui apparaît paradoxal dans cette étude de cas, c'est de constater que le silence est toutefois brisé par la controverse. Il devient finalement et paradoxalement visible en raison de la volonté des producteurs du *Late Show* de le rendre invisible.

Ce qui rajoute à la particularité de ce succès mitigé tient également à la différence de popularité de Hicks aux États-Unis et à l'étranger. Il est l'un des rares humoristes de stand-up dont la carrière décolle d'abord à l'extérieur de son pays. En effet, dans l'industrie de l'humour, l'expression « nul n'est prophète en son pays » s'applique rarement. Rappelons que l'humour prend forme à l'intérieur de codes culturels partagés qui font en sorte qu'il est beaucoup plus fréquent d'être populaire dans sa propre communauté. Les plus grands admirateurs de Hicks proviennent cependant du Royaume-Uni, où il reçoit des éloges autant de la critique que du grand public[148]. En novembre 1990, il fait partie de la troupe *Stand Up America!* qui tourne pendant six semaines dans le quartier West End de Londres. L'année suivante, il reçoit le prix de la critique au Festival d'Édimbourg. Sa dernière tournée britannique avant la controverse se déroule à guichets fermés : il donne 38 spectacles dans des salles de plus de 2000 sièges (Rusnak, 1993, p. 24). Hicks croit que son succès avec les Britanniques est dû à son style d'humour plus compatible avec les traditions comiques du Royaume-Uni que celles des États-Unis : « People in the UK share my bemusement with the United States that America doesn't share with itself. They have a sense of irony, which America doesn't have, seeing as it's being run by

---

[148] Hicks est aussi très populaire au Canada et en Australie. Son numéro au festival *Juste pour rire* à Montréal en 1991 est déterminant pour sa carrière à l'international.

fundamentalists who take things literally » (Hicks cité dans Anonyme, 2010a, non paginée). Si les sens de l'humour s'avèrent effectivement différents entre ces deux cultures, il faut également prendre en considération au moins deux autres explications pour comprendre la popularité de Hicks au Royaume-Uni. D'une part, il existe un effet de distanciation avec l'objet risible : il est souvent plus facile de rire des autres que de soi. Avec Hicks, les Britanniques se moquent de la société états-unienne en épargnant la leur, comme l'explique Dan Hind, l'éditeur britannique du recueil de textes intitulé *Love All the People : Letters, Lyrics, Routines* :

> A lot of Hicks' comedy was based on a hate-hate relationship with Southern, white working-class or rural culture. He loathed it. And if you imagine a British comic ripping the hell out of the British white working-class, it would be difficult to stomach. I don't imagine that those who enjoy him having a go at rednecks would be anywhere near as comfortable if he was doing the same to our equivalent (Hind cité dans Anonyme, 2010a, non paginée).

D'autre part, la diffusion des numéros de Hicks à la télévision s'est faite différemment dans ces deux pays. Au Royaume-Uni, son spectacle *Relentless* (1992) a été retransmis en entier sur *Channel 4* aux heures de grande écoute tandis qu'aux États-Unis, il participe sporadiquement au *Late Night* avec des performances de quelques minutes[149].

Cette situation particulière nous permet de mieux comprendre la disparité entre les réactions négatives et positives dans l'espace public aux États-Unis. En effet, ceux qui jugent le retrait du sketch comme étant justifié – Lettterman, son équipe de production et les groupes religieux et pro-vie – ne gagnent rien à prendre la parole

---

[149] Hicks suscite quelques rares réactions négatives au Royaume-Uni. *Channel 4* a reçu une lettre du révérend Clark de la St-Leonard Baptist Church qui expose la critique suivante : « His continued use of the word "fucking" to describe the fundamentals of the Christian faith was dangerous, thoroughly and deliberately disrespectful and obscene » (Booth et Bertin, 2006, p. 335).

publiquement. Toutefois, les rares personnes qui jugent nécessaire de dénoncer les propos polémiques de Hicks mobilisent principalement les registres artistique et éthique. Par exemple, un article du *Boston Globe* rapporte les propos d'un spectateur ayant assisté à l'enregistrement du *Late Show* (Blowen, 1993, p. 54). Selon lui, l'auditoire s'est montré très hostile et sa censure est méritée. Hicks dépasse les limites de l'acceptable : ses blagues sont si offensantes qu'il n'est plus du tout comique. Utilisant de façon similaire les registres artistique et éthique, le critique de la section arts et culture du *Los Angeles Times*, Lawrence Christon (1993, p. 1), revient sur la controverse. Après avoir vu Hicks performé en salle le numéro coupé au montage, il soutient que les plaisanteries sur les sujets tabous – dont la religion et le mouvement pro-vie – sont gratuites. S'il considère Hicks comme un poète créatif et libre, il ne joue pas en nuance et crée des froids avec son auditoire. Ses blagues restent crues et semblent souvent improvisées. Christon termine sa critique en stipulant qu'il pourrait être autant un cinglé qu'un génie.

Les gens qui encensent l'œuvre de Hicks mobilisent quant à eux l'ensemble des registres évaluatifs en humour dans leurs propos. Ils se divisent en deux grandes catégories : ses admirateurs inconditionnels prêts à tout pour le défendre; et ceux qui, même s'ils connaissent peu ou pas son travail d'artiste, trouvent inconcevable de censurer un humoriste. Cela dit, comme la plupart n'ont pas vu le numéro en question, ils reprennent les arguments avancés par Hicks dans ses entrevues et commentent l'acte de censure en lui-même.

L'article de John Lahr (1993) dans le *New Yorker* est souvent cité dans les livres et documentaires rapportant la controverse. Le portrait qu'il dresse de l'incident un mois après la censure est extrêmement détaillé. Lahr s'inspire ici d'une lettre de 39 pages que Hicks lui a envoyée pour partager son expérience à propos de la censure qu'il a vécue. Lahr agit donc comme une courroie de transmission; il trace le portrait de l'artiste tout en racontant l'incident en s'inspirant de plusieurs passages tirés

directement de la lettre. Pour mettre les lecteurs en contexte, il décrit deux segments du spectacle – celui portant sur le mouvement pro-vie et celui sur la commercialisation de la religion. Il donne la parole à Hicks et reprend l'ensemble de ses arguments qui touchent aux quatre registres évaluatifs : la justification du « c'est juste une blague »; la commercialisation de la culture en rapport à l'industrie de la télévision et la publicité contre l'avortement; l'hypocrisie des producteurs et télédiffuseurs de prétendre respecter des critères moraux; et la liberté d'expression. Lahr formule une critique dithyrambique : Hicks est dépeint comme un libre penseur avec ses observations caustiques sur la société états-unienne. Si les humoristes doivent choisir entre le divertissement et l'art, Lahr inclut clairement Hicks dans la catégorie des artistes.

Plusieurs journaux des quatre coins des États-Unis publient également des textes dénonçant la censure. Les différents articles débutent souvent en précisant que, même si l'œuvre de Hicks ne fait pas consensus, celui-ci s'avère un véritable humoriste exposant avec justesse et créativité les travers de la société (Santiago, 1993, p. 34). Ils poursuivent alors en énumérant les éléments contentieux, soit les segments sur la commercialisation des croyances religieuses; le mouvement pro-vie et le droit à l'avortement; et les stéréotypes sur le genre et l'orientation sexuelle (Zwecker, 1993, p. 18). La plupart de ces articles soulignent également que ce sont les impératifs économiques qui sont responsables de la censure (CapZeyeZ, 1993). Cela dit, les journalistes impliqués se réjouissent de constater que la controverse n'a ultimement pas nui à la carrière de l'humoriste, mais lui a plutôt donné un élan (Rubio, 1993, p. F6). Au niveau du registre éthique, certains défendent l'idée que les producteurs et diffuseurs ne devraient pas détenir le pouvoir de censurer un humoriste. Les spectateurs devraient pouvoir trancher. Comme nous l'avons évoqué précédemment, le stand-up se veut une expression créative dialogique par laquelle un professionnel de l'humour performe en collaboration avec son auditoire. La constante rétroaction du public lors des numéros d'humour est intrinsèquement liée à cette forme d'art. Si

elle n'exerce plus son rôle critique, la foule est d'une certaine façon démise d'une de ses fonctions. Finalement, plusieurs se plaignent de voir Hicks figurer parmi les victimes de l'ère de la rectitude politique; une époque où tous se sentent facilement offensés (Vanderknyff, 1993, p. 1). Cet argument est également défendu dans un article plus général sur la censure en humour :

> Issues of censorship and freedom of speech are currently hot as debates swirl around proposed curbs on violent imagery in video games, FCC decency clauses, campus speech codes and terms of political correctness. In this climate of battling sensibilities, the nation's comics may be offering a working system of self-regulation. In short, audience response makes every comic his or her own best censor (Crisafulli, 1994, p. 1).

Selon l'acteur, scénariste et humoriste David Brenner, la liberté d'expression ne devrait pas être limitée puisque de toute façon, les humoristes gagneront immanquablement les faveurs du public :

> Even some comics known for scrupulously clean material support their colleagues who choose to push the envelope of acceptability. [...] There's no way any censor can really win with a comic. We'll always have the last word, and, more importantly, the funnier word (Brenner cité dans Crisafulli, 1994, p. 1).

***

Ce portrait des réactions suscite quelques réflexions. Si les prises de position sont limitées en nombre – de par les particularités de cette controverse où seules quelques personnes ont assisté au numéro censuré –, leur puissance et l'implication des acteurs sont substantielles tant dans la sphère professionnelle que publique. Par ailleurs, nous constatons que la transgression passe par deux étapes pour devenir une controverse. Un premier désaccord survient entre Hicks et l'équipe de production du *Late Show*. Cette dernière considère qu'il transgresse démesurément certains enjeux moraux des guerres culturelles et que cela pourrait nuire aux intérêts économiques du réseau de télévision. Cela dit, la controverse est déclenchée seulement quand Hicks prend la

parole publiquement pour dénoncer cette censure. S'il s'était tu, la dissension n'aurait jamais débordé dans la sphère publique. Le public, les médias et les autres membres de son cercle professionnel n'auraient pas été au courant et n'auraient pu commenter l'événement. En apprenant la nouvelle, ils critiquent toutefois vivement l'acte de censure. Ils soutiennent que Hicks joue certes aux frontières de l'humour et du politique, mais qu'il respecte l'art du stand-up. Pour eux, l'acte politique répréhensible s'avère le choix des producteurs de supprimer ce sketch.

5.3 Après-coup : un succès posthume

Malgré ses nombreux spectacles – 265 par année en fin de carrière – et ses onze prestations dans les émissions de fin de soirée de Letterman, Hicks n'acquiert jamais une célébrité populaire de son vivant aux États-Unis. Pourtant, dans les années qui suivent son décès prématuré en 1994, les États-Uniens reconnaissent graduellement son influence sur la culture populaire au point tel qu'il se classe aujourd'hui aux 13^{e} et 19^{e} rangs des palmarès des meilleurs humoristes de stand-up de tous les temps selon le magazine *Rolling Stone* (Love, 2017, non paginée) et la chaîne *Comedy Central* (IMDb, 2013).

Hicks incarne de nos jours un modèle pour plusieurs artistes en raison de sa franchise et de son habileté à aborder les tabous. S'il n'obtient jamais de son vivant un niveau élevé de célébrité dans son pays natal, l'étude de l'après-coup (1994-2017) témoigne de son importante notoriété posthume. Décédé le 26 février 1994 à l'âge de 32 ans, Hicks termine sa carrière quelques mois après l'incident au *Late Show* et avec seulement deux disques audio à son actif. Sa célébrité découle par la suite de la sortie de nombreux livres, documentaires et albums inédits par lesquels le public apprend à connaître cet humoriste. À ces publications qui nourrissent une nouvelle interprétation de la transgression, il faut ajouter la diffusion au *Late Show* du numéro censuré, quinze ans après le déclenchement de la controverse. Cela dit, s'il est

généralement reconnu que Hicks a repoussé les limites de l'acceptable en humour en se moquant des guerres culturelles et en ignorant la rectitude politique, les États-Uniens restent toujours divisés sur ces enjeux.

5.3.1 La notoriété et la postérité

Dès le décès de Hicks, sa renommée s'accroît rapidement. Comme l'explique Heinich (1991), certains facteurs favorisent le succès posthume[150]. Tout d'abord, la mort prématurée contribue à augmenter l'intensité de l'admiration envers un artiste disparu. Les admirateurs restent avec une impression de manque : ils considèrent l'œuvre inachevée et doivent vivre avec le regret de ne pas avoir reçu tout ce que l'artiste avait à donner. La glorification posthume voit également le jour rapidement après le décès. La reconnaissance de la valeur d'un artiste peut se dérouler en plusieurs étapes à travers lesquelles les spécialistes reconnaissent la qualité du travail au premier chef, suivi par les amateurs d'art et ultimement le grand public. Finalement, ce sont surtout les artistes avant-gardistes qui connaissent le succès posthume. En se montrant consciemment ou inconsciemment audacieux, ces derniers risquent l'échec tout en courant la chance de fonder une nouvelle tradition (Heinich, 1991, p. 217). Si un artiste obtient la gloire après sa mort – s'il y a donc réconciliation entre l'artiste et son public –, les hommages se multiplient. Il intègre la culture populaire sous différentes formes : biographies, films, spectacles, chansons, etc. Le phénomène prend de l'ampleur et s'universalise.

---

[150] Pour théoriser le succès posthume, Heinich prend le cas de Vincent Van Gogh qui représente aujourd'hui pour le grand public le « premier héros artistique » (Heinich, 1991, p. 10). Elle souligne que le sujet de la gloire et de l'admiration aurait pu être abordé par plusieurs autres « [...] grands singuliers [...] de Jeanne D'Arc à Napoléon, de Hitler à Claude François, de Rousseau à Kafka [...] (Heinich, 1991, p. 9). Évidemment, le cas de Hicks n'a rien de comparable à Van Gogh en terme de renommée et de popularité. Cela dit, la recherche de Heinich généralise les caractéristiques de l'admiration pour qu'elles puissent se transposer à d'autres objets admirés. Il nous semble donc possible et pertinent de faire des ponts entre cette théorie et le cas à l'étude.

Cette description du succès posthume cadre avec le développement de la célébrité de Hicks. Après seize ans de carrière, l'humoriste avait atteint une certaine notoriété au Royaume-Uni, mais n'avait remporté qu'un succès mitigé aux États-Unis[151]. Avec la controverse entourant la censure au *Late Show*, il obtient la sympathie de plusieurs de ses collègues humoristes et celle-ci est décuplée au lendemain de son décès. En 1994, il reçoit un hommage au *American Comedy Award* et est sélectionné dans la catégorie « *Funniest Male Stand-Up Comic* », une distinction choisie par le public. Annonçant cette catégorie, l'actrice et humoriste Brett Butler soutient :

> One of the nominees is no longer with us and no matter who wins, I think I speak for all of us when I say that, that part of tonight will belong to Bill Hicks. I know all of you didn't know him but anybody who saw Bill Hicks could not fail to see that we were seeing art at its finest, humanity at its biggest and stand-up comedy at its best. He showed us a little more about the job we love. And we lost a friend and a true inspiration (American Comedy Award, 1994).

---

[151] Aux fins de cette thèse, nous nous concentrons sur l'analyse de la controverse aux États-Unis même si Hicks a fait l'objet d'une popularité notable à l'international. Pour commémorer les dix ans de sa mort, pas moins de 20 soirées hommages ont été simultanément organisées au Royaume-Uni, au Canada, en Australie et en Nouvelle-Zélande (Booth et Bertin, 2006). Sans grande surprise, la notoriété posthume de Hicks est particulièrement remarquable au Royaume-Uni. Un article du journal *The Independent* avance que les Britanniques ont joué un rôle déterminant dans ce succès : « [...] it is Brits who are keeping Hicks' legacy alive » (Anonyme, 2010, non paginée). Parmi les exemples que nous pouvons noter, le groupe britannique *Radiohead* lui dédicace son album *The Bends* (1995) (Baimbridge, 1997, non paginée). Plusieurs des chansons de cet album abordent effectivement des thèmes chers à Hicks comme la culture de la consommation et du matérialisme. Par ailleurs, Hicks semble gagner en respect auprès du public britannique avec le temps. Le réseau *Channel 4* a récolté l'opinion des Britanniques pour connaître les 100 meilleurs humoristes de tous les temps. Hicks gagne deux rangs entre 2006 et 2010 pour atteindre la 4^{e} position en 2010 derrière deux Britanniques et un États-Unien – Ricky Gervais, Richard Pryor et Billy Connolly (British Comedy Guide, 2010, non paginée). Au niveau politique, le député du parti travailliste Stephen Pound propose une motion du Parlement pour la commémoration des dix ans de la mort de Hicks. Pound rappelle la justesse de ses critiques qui portent sur le consumérisme, le capitalisme et le rêve états-unien (Pound, 2004, motion 678). Finalement, deux Britanniques réalisent le documentaire *American : The Bill Hicks Story* (Harlock et Thomas, 2009).

C'est l'artiste Carrot Top qui remporte le prix[152]. Ce dernier jouit, à cette époque, d'une notoriété publique beaucoup plus grande que Hicks.

Dans le documentaire *It's Just a Ride* (Edwards, 1994) diffusé moins d'un an après le décès de Hicks, les humoristes Richard Belzer, Allan Havey, Jay Leno, Joe Rogan et Thea Vidale reconnaissent son influence dans le stand-up, mais aussi dans la culture états-unienne en général (Edwards, 1994). Ils disent de lui qu'il provoque et défie les autres artistes à repousser les limites de l'acceptable. Comme le fait remarquer l'acteur, scénariste et producteur, Richard Jeni, plusieurs professionnels de l'humour envient sa bravoure: « He was the type of guy that, you'd watch him as a comedian, and you'd kind of feel bad. You'd go "You know, I really should be doing more of this kind of thing. I really should be telling the truth more often" » (Edwards, 1994).

Non seulement les humoristes le citent-ils en modèle, mais Hicks trouve aussi un écho dans plusieurs autres produits de la culture populaire. Par l'échantillonnage et les reprises des numéros de Hicks, ses mots et ses attitudes tracent leur chemin dans de nombreuses œuvres artistiques de la musique au roman graphique. Par exemple, le groupe de rock métal progressif *Tool* lui rend un hommage posthume avec son album *Ænima* (1996)[153]. La chanson *Third Eye* échantillonne deux passages de son sketch *The War on Drugs* (1990) et une illustration incluse dans la pochette représente Hicks vêtu d'une blouse blanche qui ausculte le chanteur Maynard James Keenan. L'image porte la mention « *Bill Hicks, another dead hero* ».

---

[152] Sous le nom de scène Carrot Top, Scott Thompson (1965-...) est un humoriste et comédien américain connu pour ses cheveux roux et son humour rempli d'autodérision. En plus de ses spectacles de stand-up, il a son émission *Carrot Top AM Mayhem* (1994-1999) sur *Cartoon Network*.

[153] Tool collabore aussi avec Hicks avant son décès. Dans le coffret de l'album *Undertow* (1993), les membre de Tool le nomme comme source d'inspiration. Ceux-ci l'invitent également à venir présenter le groupe au festival *Lollapalooza* en 1993 (Booth et Bertin, 2006, p. 341).

Si les politiciens se montrent timides et parlent peu au fil des ans de cette instance de censure, Alan Grayson, un représentant démocrate de Floride, prononce tout de même un discours devant la Chambre des représentants pour commémorer, en 2004, les vingt ans de la mort de Hicks. Il explique que Hicks est une source inspiration pour lui et des millions d'autres. Pour lui rendre hommage, il présente l'humoriste et récite au complet son numéro intitulé « *It's Just a Ride* » :

> The world is a ride like an amusement park. And when you choose to go on it, you think it is real because that is how powerful our minds are. And the ride goes up and down, and it goes round and round. It has thrills and chills, and it is very brightly colored, and it is very loud and it is fun. For a while. Some people have been on the ride for a long time, and they begin to question: ''Is it real or is it a ride?'' And other people, they have remembered, and they come back to us, and they say: ''Hey, don't worry. Don't be afraid, ever. Because it is just a ride.'' And we kill those people. We kill those people. We tell them: ''Shut him up. We have a lot invested in this ride. Shut him up. Look at the furrows of worry. Look at my big bank account and my family. This has to be real.'' This can't be just be a ride. But it is just a ride. And we always kill those good guys who try to tell us that it is just a ride. Have you ever noticed that? And we let the demons run amok. But it doesn't matter because it is just a ride, and we can change it any time we want. It is only a choice. No effort. No worry. No job. No savings and money. It is just a ride. It is a choice, right now, between fear and love. The eyes of fear want you to put bigger locks on your doors and buy guns and close yourself off. The eyes of love instead see all of us as one. Here is what we can do to change the world right now into a better ride. Take all the money that we spend on weapons and defense each year and, instead, spend it on feeding, clothing, and educating the poor of this world which we could do many times over—not just one human being, but all of us, no one excluded. And then we can explore space together, both inner and outer, forever in peace. Thank you very much. You have been great. I hope you enjoyed it. You are fantastic. Thank you very much (Grayson, 2014, H1999).

Grayson explique que cet extrait, qui clôt son spectacle *Revelations* (1993), illustre très bien les réflexions et les cibles de Hicks quand il manie l'humour. Il termine en

soulignant que tous devraient s'inspirer de cet humoriste pour ses conceptions de l'amour, du rire et de la vérité.

Avec la multiplication de ces témoignages élogieux prononcés dans plusieurs sphères de la société, le public développe une admiration pour cet artiste. Il faut dire que Hicks n'a pas eu le temps de laisser plusieurs traces avant son décès : il ne fait paraître que deux albums dont les ventes ont été catastrophiques[154]; participe à deux *HBO Specials*; et offre onze prestations au *Late Night*[155].

Or, tout change après sa mort, comme le résume un article du *Los Angeles Times* : « [...] [Hicks] spurring a posthumous trajectory that, if not Tupac-like in sales figures, has a similar momentum and vitality. His estimated CD and DVD sales are around 750,000 – remarkable for items that have received no promotion besides reviews » (Cromelin, 2005, p. E5). Pour satisfaire le nombre d'admirateurs grandissant, plusieurs livres, documentaires et albums inédits sont produits. Au total, 17 enregistrements audio et vidéo de ses spectacles paraissent (Discogs, non datée) entre 1994 et 2017, dont deux disques produits par la compagnie *Rykodisc* pour commémorer son décès trois ans plus tard : *Arizona Bay* (1997a) et *Rant In E Minor* (1997b). D'autres albums incluant du matériel inédit ou encore des enregistrements de performances en direct sont distribués, dont *Love, Laughter and Truth* (2002) et

---

[154] Pour son premier album, les ventes sont particulièrement désastreuses pour la compagnie de disques qui a injecté 150 000$ en marketing (Booth et Bertin, 2006, p. 245). Ses albums suivants, *Dangerous* (1990) et *Relentless* (1992), se sont vendu à environ 5000 exemplaires chacun (Booth et Bertin, 2006, p. 245; 283).

[155] Animé par Rodney Dangerfield, le premier *HBO Special* présente une dizaine d'humoristes de stand-up qui se partagent la scène (Booth et Bertin, 2006, p. 204-205). Le deuxième *HBO Special* se déroule dans le cadre de la série *One Night Stand*. À la fin des années 1980 et au début des années 1990, HBO produit quinze émissions d'environ 30 minutes qui mettent en valeur des humoristes de l'heure dont Ellen DeGeneres, Bill Maher, Norm McDonald et Martin Lawrence (Booth et Bertin, 2006, p. 253-254).

Flying Saucer Tour Vol.1 (2002)[156]. Des compilations de ses meilleurs numéros voient également le jour, dont *Philosophy : The Best Of Bill Hicks* (2001), *The Essential Collection* (2010). À tout cela, il faut ajouter une collection écrite des textes et entrevues de Hicks (Hicks, 2004); trois documentaires portant sur sa vie et son œuvre (Edwards, 1994; Schatzberg, 2003; Harlock et Thomas, 2009); et deux biographies (True, 2002; Booth et Bertin, 2006). Grâce à la reproduction et diffusion de ses spectacles, écrits et entrevues, Hicks devient de plus en plus visible auprès du grand public et gagne en notoriété. Il est même sollicité pour se prononcer sur les enjeux politiques d'actualité. Le livre *What Would Bill Hicks Say?* (Mack et Pulkkinen, 2006) lui rend hommage en offrant une tribune à une douzaine de contributeurs – dont le caricaturiste Jeff Danziger, le chanteur Thom Yorke et les écrivains Neal Pollack et Alison Louise Kennedy – qui tentent alors d'imaginer comment l'humoriste aurait réagi à l'élection de George W. Bush, à la Guerre en Irak ou encore à la populaire émission *American Idol*. Cet ouvrage illustre de façon très claire comment la gloire posthume se caractérise souvent par un sentiment de manque chez les admirateurs. Ces derniers considèrent que l'artiste n'a pas eu le temps de livrer toutes ses idées par son art dû à son décès précipité. En somme, Hicks demeure une source d'inspiration intarissable pour beaucoup de ses admirateurs comme l'explique un article du Chicago Tribune :

> Although Hicks died in 1994, his material seems as fresh as today's headlines. Hicks' politically charged, highly philosophical comedy remains in high demand, fueling a continually growing fan base hungry for new

---

[156] L'album *Flying Saucer Tour Vol. 1* s'avère particulièrement intéressant puisqu'il témoigne de la difficulté de la réception du travail de Hicks. Cet album est reconnu pour les réactions négatives que l'on entend et l'absence de rires. Alors que les producteurs de la plupart des albums de stand-up s'assurent d'éditer le contenu en ajoutant des rires enregistrés ou en mélangeant plusieurs performances pour maximiser les rires, ce disque révèle les difficultés survenues durant la carrière de Hicks (Bekkala, non datée).

> records and retrospectives. Hicks' material continues to permeate pop culture, recently sampled on a Tool record and seen in cameo in Garth Ennis' "Preacher" comic book (Anonyme, 2003, p. 2).

Pour certains, cette grande célébrité dépasse toutefois l'entendement. Barry Crimmins, le « parrain de la scène de stand-up » à Boston et ami de Hicks, parle même de la construction d'un mythe autour de Hicks (Zaino, 2005, C2). Il souligne : « The way I feel about Twain is, I would read his Laundry lists if I could get them. And Hicks was like that. You're always going to get something from [him] » (Zaino, 2005, C2).

Il est intéressant de noter que la plupart des dérivés, récits et commentaires posthumes prennent un parti favorable pour Hicks. Cette visibilité qu'il acquiert avec le temps est guidée par un respect de sa valeur artistique et son engagement politique, mais aussi par un dédain de la culture du politiquement correct. Une part importante des biographies, documentaires et collections de ses textes est d'ailleurs consacrée à la controverse au *Late Show*. Par exemple, le documentaire de la chaîne *Trio!*, *Outlaw Comic : The Censoring of Bill Hicks* (Schatzberg, 2003), raconte dans ses moindres détails la transgression. Il s'insère dans un mois thématique intitulé *Uncensored Comedy* et dont la programmation inclut des numéros de Lenny Bruce, Richard Pryor, Chris Rock, Bill Maher, Sandra Bernhard, the Smothers Brothers ou encore Amos "n" Andy. Le récit de la controverse entourant son sketch censuré donne à Hicks une aura d'authenticité et de bravoure. Il est perçu comme incarnant un héros de la liberté d'expression au même titre que Lenny Bruce ou George Carlin. Être vu comme un défenseur de la liberté d'expression lui confère une importance particulière dans un pays où la liberté s'avère à la fois un fondement éthique, une référence culturelle, un idéal philosophique et une source d'aspiration[157].

---

[157] Pour comprendre la place de la liberté dans la culture états-unienne, voir Michael Foley (2007).

Les quelques voix dissidentes qui n'encensent pas l'ensemble de son œuvre ne le rejettent pas complètement non plus. La critique la plus commune dans les médias durant la période de l'après-coup touche au registre artistique. Pour certains, Hicks raisonne comme un philosophe bien plus que comme un humoriste (Corcoran, 1997, p. 29). On dit également de lui qu'il est : « [...] more insightful than hilarious and more bitter than funny » (Stasi, 2003, p. 137). De façon similaire, Justin Geldzahler, un des critiques d'humour du site internet *Splitsider*, défend l'idée que Hicks fait partie des légendes du stand-up, mais qu'il n'est pas un humoriste (Geldzahler, 2012, non paginée). Il reconnaît son influence dans le stand-up avec son style provocateur, mais constate aussi que son legs est beaucoup plus politique qu'humoristique. Selon lui, les humoristes qui valorisent l'apport de Hicks mettent rarement l'accent sur la qualité de ses blagues.

5.3.2 Letterman s'excuse

En plus du succès posthume qui s'accroît au fil du temps, un événement particulier affecte le sens donné à la transgression. Le 30 janvier 2009, David Letterman invite la mère de Hicks à son émission et présente l'intégralité du numéro censuré. Devant elle, il admet publiquement son rôle et son erreur dans la tournure des événements :

> Afterwards, considering what I had seen – and it was an error of judgment on my part, just a mistake – I made a decision I think born of insecurity more than anything else, and I said, "I don't think we want to have that on the show". So we removed it from the show. And when I say 'we' I mean the production staff, but the decision was mine and looking back on it, I had no real reason. I don't know why and I'm sorry that I did it and it was a mistake. [...] As you grow older, things that come in and out of your mind and you think, you can't really correct mistakes you have made in life all the time but I thought perhaps just symbolically here tonight we will have Bill's mother on talk about his life and his career and then we will show you what was taken out of this show back on October 1st 1993 (Late Show with David Letterman, 2009).

Letterman avertit qu'il n'a jamais revu le numéro depuis l'enregistrement et prévient l'auditoire qu'il pourrait entendre des propos démodés. Après le visionnement, il se rétracte, en soulignant comment le sketch demeure toujours d'actualité :

> Seeing it now, it raises the question: "What was the matter with me? What was I thinking?" That was just tremendous. If anything, it says a great deal more about me. It says more about me as a guy than it says about Bill because there was absolutely nothing wrong with that. Just perfect. And I expected it to be somewhat dated being that old, but it's not. It's just great. In fact, I guess it speaks to the suggestion that he was way ahead of his time (Late Show with David Letterman, 2009).

Si le sens à donner à un numéro controversé est négocié dans l'espace public au fil du temps – et non dictée par une seule personne –, il faut tout de même mentionner que cette décision de présenter ce sketch quinze ans après la performance initialement censurée constitue un événement majeur dans le recodage de cette controverse. Dans l'étape de l'après-coup, ce geste s'avère hautement symbolique, car il provient directement de la sphère professionnelle qui l'a censuré. Letterman et son équipe de production, qui jadis jugeaient sa prestation transgressive et inacceptable, changent d'avis. En 2009, ils ne considèrent plus que Hicks déroge aux règles du jeu de langage de l'humour en abordant les enjeux des guerres culturelles dans son sketch. Au contraire, ils saluent sa performance et soulignent à quel point Hicks était en « avance sur son temps ».

5.3.3 Le climat politique dans l'ère post-Hicks

Cette décision du *Late Show* n'arrive pas à l'improviste. Il existe un nouveau climat politique qui incite Letterman à diffuser ce numéro. Or, en reprenant les données de sondage de la firme *Gallup* présentées dans la section sur la transgression dans ce chapitre, nous pouvons constater que les mentalités n'ont pas si radicalement changé entre 1993, 2009 et aujourd'hui (2017) en ce qui concerne les enjeux des guerres culturelles.

La religion reste toujours très présente au sein de la société : les États-Uniens qui la jugent comme vraiment importante sont passés de 59 % en 1993 à 56 % en 2009 puis 53 % en 2016. Ceux qui considèrent la religion comme n'étant pas très importante ont néanmoins doublé : 12 % en 1993; 19 % en 2009; et 25 % en 2016 (Gallup, 2017c). Sur les questions reliées à l'avortement, les États-Uniens sont toujours divisés tel que l'illustrent les données des tableaux suivants (Gallup, 2017a). En fait, le nombre d'États-Uniens qui adhèrent à la position pro-vie a même augmenté.

Tableau 5.5 : Évolution des personnes s'identifiant comme pro-vie et pro-choix aux États-Unis de 1995 à 2016

	Pro-vie	Pro-choix
1995	33 %	55 %
2009	51 %	42 %
2016	46 %	49 %

Tableau 5.6 : L'avortement devrait être…

	Légal dans toutes les circonstances	Légal dans certaines circonstances	Illégal en toutes circonstances
1993	32 %	51 %	13 %
2009	22 %	53 %	23 %
2017	29 %	50 %	18 %

Finalement, la proportion des États-Uniens qui considèrent que les relations entre personnes de même sexe doivent être légales entre adultes consentants est passée de 44 % en 1993, à 56 % en 2009 puis à 72 % en 2017 (Gallup – 2017b). Ces résultats,

mais aussi les nombreuses batailles juridiques visant à autoriser leur mariage, témoignent d'un plus grand respect envers la communauté LGBTQ aux États-Unis.

Si nous ne pouvons dégager une tendance générale sur l'ensemble de ces enjeux avec ces données, nous pouvons tout de même constater que les climats politiques qui prévalent lors de la censure en 1993, puis lors de la diffusion du sketch 2009 s'avèrent complètement différents. L'ère des guerres culturelles du début des années 1990 est marquée par la polarisation. En revanche, l'état d'esprit ambiant en janvier 2009 est au progressisme, à l'espoir et au changement. Dix jours avant la diffusion du numéro de Hicks, Barack Obama devient le premier président noir états-unien. Dans son discours d'assermentation, le 20 janvier 2009, il témoigne de son ouverture d'esprit notamment en défendant publiquement les droits des gais et lesbiennes et en soulignant que les États-Unis forment une nation de chrétiens, de musulmans, de juifs, d'hindous et d'athées. S'il se considère lui-même chrétien pratiquant et qu'il a prêté serment sur la Bible, Obama est le premier président à reconnaître les non-croyants (*non-believers*) et à leur accorder une place aussi importante (Grossman, 2009, non paginée). Finalement, tout au long de sa carrière politique, autant comme sénateur de l'Illinois (2005-2008) que comme président (2009-2017), Obama défend le droit des femmes à choisir et à interrompre leur grossesse. La *National Abortion Rights Action League* endosse d'ailleurs sa candidature devant celle d'Hillary Clinton pour les présidentielles de 2008 (Seelye, 2008, non paginée). L'ère Obama débute avec un vent de progressisme, mais aussi à un moment où les enjeux des guerres culturelles s'avèrent moins d'actualité. En effet, une des principales conclusions du rapport du *Pew Research Center*, qui analyse la couverture médiatique des élections de 2008, avance justement ce point : « The "culture war" issues that have been prominent in past elections, such as abortion and gay marriage, received minimal attention in 2008 » (Pew Research Center, 2008, p. 2). Ainsi, même si les enjeux des guerres culturelles sont loin d'être résolus, ils ne se retrouvent pas à l'avant-scène des débats politiques. En fait, c'est plutôt la crise économique qui secoue alors les États-Unis qui

accapare toute l'attention. Alors qu'en 2008, 49 % des États-Uniens nomment l'économie comme l'enjeu le plus important pour la société, ce pourcentage atteint 86 % en 2009 (Gallup, 2017d).

Avec ces éléments en tête, il nous semble difficile de conclure que Hicks est à « l'avance sur son temps », comme Letterman le propose. Certes, il n'y a pas eu de réactions négatives dans les médias au lendemain de la diffusion de son sketch en 2009. Cela dit, cette absence de critique ne peut s'expliquer seulement par l'évolution des mentalités. En effet, les statistiques démontrent une évolution que très faible sur les enjeux des guerres culturelles. En ce sens, nous croyons que l'absence de réactions négatives est principalement due à une attention politique moins marquée sur les enjeux moraux et au fait qu'on lui pardonne plus facilement maintenant qu'il est décédé. Le *Late Show* courrait ainsi peu de risque financier en 2009 à diffuser ce numéro. Même si une certaine rivalité pour les cotes d'écoute persiste toujours, elle ne se compare en rien avec la guerre des émissions de fin de soirée au début des années 1990. Depuis ce temps, les réseaux ont recommencé à prendre davantage de risque en engageant de plus en plus d'humoristes qui poussent un peu plus les limites de l'acceptable.

Finalement, il ne faut pas écarter l'effet de distanciation qui permet à l'auditoire de se positionner autrement face au numéro de Hicks. Comme en témoignent les théories sur l'humour, le rire nécessite une distance – ou dans les mots de Bergson, « une anesthésie momentanée du cœur » (Bergson, 1912 [1900], p. 11). Pour rigoler, il faut trouver des repères communs, mais aussi une forme de distance mentale qui peut être personnelle, temporelle, spatiale ou fictionnelle (Morreall, 1997, p. 40). Dans le cas de Hicks, même si certaines références s'avèrent toujours d'actualité, il existe aussi un décalage qui permet à l'auditoire de comprendre qu'il s'agit du sketch d'un humoriste décédé quinze ans plus tôt. Cette situation permet de prendre du recul face

aux blagues et de se positionner de façon à non seulement rire sans être offensé, mais aussi à observer les sensibilités de sa propre société au début des années 1990.

***

Comme nous venons de le constater, il existe un important consensus sur la portée symbolique de la controverse entourant l'œuvre censurée de Hicks. Rapidement après son décès, des humoristes, artistes et même des politiciens se sont joints au grand public pour rendre hommage à son œuvre et critiquer sa censure. La multiplication des réactions positives et le développement d'un culte autour de Hicks témoignent d'un succès posthume rare chez les humoristes. La transgression revêt également un tout nouveau sens avec la diffusion du numéro censuré au *Late Show* une quinzaine d'années plus tard. Le fait d'être diffusé par ceux qui l'ont à l'origine critiqué confère une certaine immunité à Hicks. Cette étude de l'après-coup démontre aussi l'importance du contexte pour comprendre ce qui peut se produire aux limites des jeux de langage de l'humour et du politique. Si les mentalités n'ont pas complètement changé, l'attention portée à certains enjeux combinée à un contexte de diffusion différent dans les émissions de fin de soirée a permis de présenter ce sketch.

5.4 Conclusion : la controverse par conviction

Cette deuxième étude de cas ajoute à notre compréhension des controverses sur l'humour et démontre encore une fois qu'elles constituent des « moments effervescents » qui permettent d'observer les limites entre les jeux de langage de l'humour et du politique. Au même titre que la controverse entourant le *n-word* et Richard Pryor, celle portant sur les guerres culturelles et Bill Hicks s'avère doublement politique : dans le contenu transgressif des blagues ainsi que dans les réactions générées dans l'espace public. Quelques tendances et particularités se dessinent dans chacune des trois étapes de leurs fonctionnements.

Les blagues transgressives sont dans les deux cas le résultat de convictions politiques. Parce que ces humoristes prennent position ouvertement sur des sujets d'intérêt public – et en donnant suffisamment d'indices pour que leurs intentions soient claires –, ces artistes font de l'humour engagé et non seulement de l'humour politique. Pryor met de l'avant les principes d'égalité en parcourant le labyrinthe du langage par la multiplication des sens à donner au *n-word* tandis que Hicks se présente comme un progressiste et un défenseur de la liberté d'expression. Ils assument pleinement leur propos et leur désir de faire évoluer les mentalités. Ces transgressions portent également sur des enjeux d'actualité omniprésents dans la société états-unienne. En effet, il est difficile de faire fi des tensions raciales dans les années 1960-1970 et des guerres culturelles dans les années 1990. Traiter des sujets chauds en humour exacerbe la possibilité de controverses par l'attention déjà portée sur ces enjeux. Les États-Uniens ont entamé leur réflexion sur ces thèmes et sont alors prêts à débattre publiquement. Finalement, ces deux controverses coïncident avec un changement dans le médium de diffusion. Le vinyle pour Pryor et la télévision pour Hicks permettent à ces humoristes de rejoindre des publics beaucoup plus diversifiés que dans le cadre de leurs numéros de stand-up présentés dans des salles de spectacle.

Par ailleurs, les premières réactions de la sphère professionnelle s'avèrent similaires dans les deux cas. Elles consistent à refuser de s'associer à un humoriste polémique. Il existe un effet inhibiteur qui fait en sorte que les producteurs, diffuseurs et gérants de salles préfèrent exiger des modifications dans un sketch, le censurer au complet ou carrément éviter de travailler avec un artiste plutôt que de courir le risque d'être critiqués dans l'espace public. Dans les deux cas, ces choix sont liés à une gradation dans la prise de risque. Des facteurs externes comme le climat sociopolitique, le médium de diffusion ainsi que la popularité d'un humoriste influencent les décisions. Cela dit, la recherche de profit reste toujours omniprésente. Ces controverses nous rappellent ainsi l'importance de l'industrie de l'humour. Même s'ils se présentent

seuls sur scène, les humoristes sont loin de l'être quand il s'agit de déterminer ce qui est acceptable ou inacceptable à produire en spectacle.

Le déclenchement et l'importance sociale de la controverse divergent toutefois d'un cas à l'autre. Pour Pryor, la sphère publique s'est indignée en l'entendant répéter le *n-word*. Dans le cas de Hicks, il provoque lui-même la controverse en dénonçant publiquement la censure. L'auditoire se rallie donc beaucoup plus facilement derrière Hicks que Pryor. En effet, le consensus est atteint plus rapidement sur le sens à donner à la censure d'un humoriste qu'à la réappropriation d'une épithète raciste. Conséquemment, la controverse, dans sa durée et sa portée, s'avère plus substantielle dans le cas de Pryor. Sa transgression se joue dans l'espace public pendant plus de dix ans tandis que celle de Hicks est étouffée avant même que le numéro soit diffusé. Cela dit, nous pouvons constater une ressemblance dans les registres évaluatifs mobilisés. Les registres artistique, économique et éthique sont largement évoqués alors que celui du juridique est absent. En effet, si la mention à la liberté d'expression figure souvent dans les réactions entourant le cas de Hicks, elle ne réfère pas directement à des considérations juridiques, mais plutôt à des fondements éthiques.

Finalement, l'étude de l'après-coup témoigne de l'importante notoriété que ces humoristes obtiennent avec le temps. Leurs blagues transgressives deviennent graduellement acceptées socialement. Par ailleurs, chacun des cas comporte un événement marquant qui change considérablement l'interprétation de la transgression. Il s'agit du choix de Pryor à ne plus employer le *n-word* et de la décision de Letterman de présenter le numéro de Hicks au *Late Show* quinze ans après la censure. L'étude de l'après-coup permet ainsi de constater que la frontière entre les jeux de langage de l'humour et du politique bouge constamment dans le temps. L'intégration n'est jamais complètement terminée, puisque les questions liées au racisme ou aux guerres culturelles divisent toujours la société états-unienne. Les autres humoristes qui décident d'aborder ces mêmes enjeux courent donc toujours le risque de s'aliéner

une partie de l'auditoire. Au final, ces controverses génèrent à long terme bien plus de bien que de tort à ces artistes. En jouant aux limites entre les jeux de langage de l'humour et du politique dans le but avoué de faire avancer les mentalités, ils gagnent en popularité et en visibilité. Cela dit, il ne faudrait pas penser que seule la recherche de notoriété pousse les humoristes à transgresser. Les cas de Pryor et Hicks démontrent que leurs choix artistiques sont aussi guidés par un désir authentique de communiquer avec intégrité plutôt que la recherche opportuniste d'une transgression à tout prix. En effet, si le jeu de la controverse s'est avéré payant en terme financier et de notoriété, ces gains n'ont pas été instantanés.

CHAPITRE VI

SAUVER LE MONDE UNE PERSONNE AYANT UNE DÉFICIENCE INTELLECTUELLE À LA FOIS : SARAH SILVERMAN ET LA CONTROVERSE SUR LE CAPACITISME

En novembre 2009, un projet de loi est introduit au Congrès qui vise à retirer le *r-word* du langage employé par les institutions politiques et dans les textes de loi afin de le remplacer par un terme jugé moins oppressif, « *individual with an intellectual disability* »[158]. S'il ne touche pas directement aux droits des personnes handicapées, ce projet intitulé la *Rosa's Law* reconnaît que les mots sont sources de discrimination. Le *r-word* est considéré comme une épithète capacitiste, c'est-à-dire qu'elle entretient des préjugés et pratiques – conscientes ou non – qui hiérarchisent les personnes vivant et ne vivant pas en situation de handicap. Plusieurs personnalités publiques

---

[158] Environ 6,5 millions d'États-Uniens – soit environ 2% de la population – vivent avec une déficience intellectuelle. Selon l'*American Association of Intellectual and Developmental Disabilities*, une personne a une déficience intellectuelle lorsqu'elle présente certaines limitations dans ses fonctions et compétences cognitives. Elle doit répondre à ces trois critères : [1] le QI inférieur à 70-75; [2] des limitations importantes dans au moins deux domaines adaptatifs (incluant la communication avec les autres, les aptitudes sociales et l'autonomie); et [3] la condition se manifeste avant l'âge de 18 ans (Special Olympics, non datée). Il existe tout un débat entourant les nouvelles terminologies pour nommer ces personnes. Certains proposent d'utiliser le « person-first language » qui met l'accent sur la personne avant son handicap comme dans l'expression « une personne ayant une déficience intellectuelle ». Par ailleurs, il est recommandé d'éviter de dire qu'une personne « souffre de » ou « est atteinte de » puisque ces termes désignent une douleur constante. Cela dit, plusieurs personnes handicapées préfèrent le « disability-first language » puisqu'elles considèrent que leur handicap fait partie de leur identité. Elles préconisent ainsi l'expression « déficient intellectuel ». Puisque nous ne vivons pas en situation de handicap, nous priorisons la première terminologie dans cette thèse.

alimentent à l'époque ce débat : Rahm Emanuel, le chef de cabinet d'Obama, se fait critiquer pour avoir traité un groupe de démocrates progressistes de « *fucking retarded* »; Sarah Palin, ancienne gouverneure de l'État de l'Alaska et mère d'un enfant ayant la trisomie 21, défend publiquement les droits des personnes vivant en situation de handicap; et Rush Limbaugh, un animateur de radio polémiste, avance que la censure du *r-word* mènera les États-Unis vers le gouffre de la rectitude politique.

En plein cœur de cette médiatisation sur le retrait du *r-word*, l'humoriste Sarah Silverman raconte une blague qui ne passe pas le test de l'acceptabilité sociale. Invitée à donner un TED Talk le 12 février 2010, elle emploie le terme pour qualifier un enfant avec une déficience intellectuelle[159]. D'entrée de jeu, plusieurs questions s'imposent : dans le contexte précis de ces conférences, demeure-t-elle une humoriste ou devient-elle une conférencière? Son propos doit-il être interprété comme humoristique ou sérieux? Rit-elle *aux dépens* de ou *avec* cette minorité? Cette troisième et dernière étude de cas s'avère particulièrement intéressante puisque Silverman fait partie des rares invitées des TED Talks dont la présentation n'a jamais été mis en ligne sur leur site internet[160]. De surcroît, elle est la seule conférencière à

---

[159] Les conférences TED sont des rendez-vous de renommée internationale dont l'objectif est de transmettre de grandes idées et innovations dans une foule de domaines allant des arts à l'architecture en passant par l'astrologie et la psychologie.

[160] S'il est rare de voir qu'une conférence donnée ne figure pas sur le site internet des TED Talks, le cas de Silverman n'est pas unique. Nick Hanauer, un riche entrepreneur et investisseur dans les technologies, a subi le même sort. Sa présentation remettait en question la « théorie du ruissellement » en suggérant que ce ne sont pas les personnes riches qui créent les emplois, mais bien les consommateurs de la classe moyenne. Justifiant la censure, Anderson explique que le contenu de cette présentation était trop politique pour être publié durant une année électorale. Hanauer (2014) donne une autre conférence TED en 2014 qui ne sera pas censurée cette fois. Qui plus est, d'autres conférenciers, comme Graham Hancock et Rupert Sheldrake, ne sont pas censurés, mais ne reçoivent pas la même visibilité sur le site internet de TED que les autres conférenciers. Leur présentation se retrouve loin dans une entrée de blogue et non sur la liste régulière des conférences. Anderson soutient que leurs thèmes sont trop polémiques pour être largement diffusés. Hancock aborde le droit fondamental des adultes à boire l'ayahuasca, un breuvage chamanique qui aurait des effets sur la

avoir été censurée pour un motif lié à une utilisation de l'humour jugée inadéquate. Suivant notre modèle théorique, nous débutons par une analyse de texte et de contexte de la portion problématique du sketch de Silverman. Comme nous l'évoquerons, la proximité entre les genres des TED Talks et du stand-up rend difficile le décodage de cette blague. Les réactions (2010-2017) dans la sphère publique ne tarderont donc pas à se faire entendre et les médias sociaux seront le lieu de prédilection pour parler de la controverse. Dans l'après-coup (2010-2017), les États-Uniens restent toutefois divisés sur la question entre l'acceptation et le rejet de cette plaisanterie. Une prise de conscience sur les discriminations à l'égard des personnes vivant en situation de handicap empêche non seulement cette blague de franchir le cap de l'acceptabilité, mais il semble également que le public la rejette de plus en plus[161].

6.1 Transgression : le rire et la déficience intellectuelle

Avant que n'éclate cette controverse, Silverman emploie le *r-word* dans le jeu de langage de l'humour, et ce, sans provoquer d'indignation. Elle utilise cette épithète,

---

conscience et la créativité, et Sheldrake remet en question les dix paradigmes de la science actuelle (TED Staff, 2013a; TED Staff 2013b).

[161] Le caractère récent de cette controverse nous oblige à assouplir notre méthodologie dans cette étude de cas pour faire chevaucher les étapes des réactions et de l'après-coup. Comme cette controverse est loin d'être intégrée par la société états-unienne, nous incluons dans la phase des réactions (2010-2017) les prises de parole publiques et dans la phase de l'après-coup (2010-2017) les événements marquants et les grandes tendances dans les changements de mentalité. Comme l'histoire des controverses peut évoluer avec le temps, il se pourrait qu'une plus grande distance temporelle puisse un jour nous permettre de mieux distinguer ces deux dernières étapes de la controverse.

par exemple, dans une blague de son spectacle *Jesus is Magic* (2005) ainsi qu'à quelques reprises dans son émission *The Sarah Silverman Program* (2007-2010) présentée sur *Comedy Central*[162]. Dans l'analyse de la transgression, nous étudierons le texte et les contextes – personnel, sociopolitique et de réception – pour comprendre pourquoi cette controverse émerge précisément en février 2010.

6.1.1 L'analyse textuelle : le TED Talk de Silverman

Avant d'accueillir Silverman sur scène, l'animatrice demande à la foule de se préparer pour un 18 minutes très sérieux. Elle décrit l'humoriste comme étant espiègle, curieuse, un peu grossière, mais très « *cool* » et brillante. Elle souligne que son émission *The Sarah Silverman Program* sur *Comedy Central* brise des tabous.

Sous les applaudissements, Silverman débute son sketch en projetant une diapositive sur laquelle est inscrit le thème de la conférence annuelle TED : « *What the World Needs Now...* ». Si, dans sa prestation, Silverman ne suit pas un fil conducteur clair, elle aborde divers sujets dont la relation avec sa mère, le sexe, son identité juive, la pornographie et ses perceptions subjectives du monde. Par une présentation PowerPoint projetée sur un grand écran, elle structure ses propos en fournissant des titres évocateurs à différents segments – comme il est coutume de le faire dans les TED Talks. Aux deux tiers de sa performance, Silverman amorce le segment controversé qu'elle intitule sur PowerPoint « *Think about our planet!* ». Elle tient alors les propos suivants[163] :

---

[162] Le *r-word* est mentionné notamment dans les épisodes *Positively Negative*, (épisode 3, saison 1, 15 février 2007) et *Batteries* (épisode 6, saison 1, 8 mars 2007) et *Mongolian Beef* (épisode 8 saison 2, 11 octobre 2008).

[163] La transcription est fidèle à la performance qu'a livrée Silverman. Pour visionner la vidéo, voir https://www.youtube.com/watch?v=ci5p1OdVLAc (Silverman, 2010a).

We live in a world of excess and we have to curb that if we want to keep on living.

Hummm. Population in the world doubles every 40 years. I think [rires]. I may have made that up but it's something like that [rires]. I read in on a blog... [rires]. But it's something like that, right?

That's crazy! And I understand people want to have babies. They want to have the experience of being pregnant. They want to have a little version of themselves so that they can, like do it right this time or whatever [rires].

But there are so many kids. It's hard to think that. And when my friends are pregnant, I'm so excided... but it is odd to think how it's not total vanity to give birth when there are so many children out there to adopt.

And I'm going to, I know that, one day I would like to adopt. I'm going to take it a step further. I'm going to adopt a mentally challenged child [applaudissement discrets]. There are three reasons. Thank you. It's harder for them to get adopted. I have, two, oodles of love to give and, three, I just really enjoy the company of the mentally challenged.

There is one caveat I realized in my plan and that is, they don't leave the nest at 18. You die, god willing of old age, at 80 and you're worried about who's going to take care of your 60 years old retarded child.

That's where I came up with this brilliant solution. I am going to adopt a retarded child who's terminally ill [rires]. I know. Now you're thinking, who look to adopt a retarded child who's terminally ill?

An amazing person [rires]!

I don't remember any 9/11 firefighters adopting terminally ill retarded children [rires]. That's all I'm saying. Hummm.

Of course there's the inevitable awkwardness during the adoption process. The questions you have to ask. You know. Are you sure there's absolutely no cures on the horizon [rires]?

À la fin de sa performance, la présentatrice rit et souligne qu'elle a rarement été aussi estomaquée après une conférence. Elle invite Silverman à revenir sur scène pour recevoir davantage d'applaudissements.

a) Les oppositions de scripts

Silverman aborde l'enjeu de l'environnement lié à la surpopulation en opposant les altruistes aux égocentriques. Les premières personnes incluent celles qui, pour des raisons environnementales et humanitaires, adoptent des enfants. Selon l'humoriste, ces personnes sont encore plus solidaires et généreuses si les enfants adoptés vivent avec une déficience intellectuelle. Les deuxièmes englobent les personnes qui décident de procréer. Selon la logique de Silverman, les femmes qui souhaitent faire l'expérience d'être enceinte s'avèrent narcissiques et vaniteuses puisqu'elles veulent créer une version miniature d'elles-mêmes. Silverman personnalise cet enjeu en comparant ses choix personnels en matière de maternité à ceux de ses propres amies. Pendant qu'elle sauve le monde, dit-elle, en désirant adopter un enfant avec une déficience intellectuelle, ses amies sont nettement moins charitables. Elle avance qu'elle fait preuve d'une grande intelligence avec sa solution novatrice comparativement à ces amies qui restent ancrées dans des pratiques révolues, soit la procréation biologique ou l'adoption d'un être en santé.

b) Le mécanisme logique

L'écart entre ces scripts se résorbe lorsque Silverman explique que les enfants vivant avec une déficience intellectuelle ne quittent jamais le nid familial. Elle adoptera donc sous deux conditions : l'enfant doit vivre avec déficience intellectuelle et une maladie incurable. Elle s'assurera ainsi qu'il mourra prochainement en vérifiant qu'il n'y a aucun remède possible à l'horizon. Cette blague inclut une deuxième résolution de script qui ne permet plus de douter que Silverman joue avec le jeu de langage de l'humour. Selon son raisonnement, seule une personne extraordinaire pourrait poser

un tel geste altruiste. Cet amour-propre exagéré déclenche le procédé humoristique de l'arroseur arrosé. Ce ne sont plus ses amies qui sont vaniteuses, mais bien elle – de par l'importance démesurée qu'elle accorde au regard des autres. Par un effet boomerang, le personnage « Silverman » subit le contrecoup de sa pensée et s'avère trop suffisant pour s'en rendre compte.

c) La situation

Silverman commence son segment controversé en présentant une diapositive où il est écrit « *Think about our planet!* ». Elle aborde la crise environnementale par l'enjeu de la surpopulation et des excès de consommation. Tel qu'elle l'a lu sur un blogue, la population mondiale a doublé depuis 40 ans. Si Silverman se moque de sa propre maîtrise du sujet – en disant « I might have made that up » –, ses chiffres s'avèrent proches des statistiques vérifiées. Selon les données recueillies par l'ONU, la population mondiale serait passée de 3,6 milliards en 1970 à 6,8 en 2010 (ONU – Population Division, 2017, non paginée). Si la croissance démographique est loin de tout expliquer la crise environnementale, elle fait partie des causes connues du réchauffement climatique. Les chercheurs s'entendent effectivement pour affirmer que, depuis les années 1980, l'empreinte écologique de l'humanité a dépassé la biocapacité de la Terre.

d) Les cibles

En usant d'ironie, Silverman ne vise pas les cibles qu'elle aborde au premier degré. En d'autres termes, elle ne se moque pas des personnes vivant avec une déficience intellectuelle ou des mères qui choisissent la procréation ou l'adoption, mais attaque plutôt candidement les gens qui tentent d'imposer leur vision en matière de parentalité. Par la technique de l'autodérision, elle cible les personnes vaniteuses, ignorantes et narcissiques persuadées de détenir la vérité. Elle défend ainsi la pluralité des choix pour vivre la parentalité, qu'il s'agisse d'adoption ou de procréation.

Silverman s'attaque également à la rectitude politique. Elle se moque des personnes qui tiennent des discours engagés, mais qui ont aussi de la difficulté à nommer certaines choses au nom de la culture du politiquement correct.

e) La stratégie narrative

Les genres humoristiques de l'ironie et de l'autodérision dominent particulièrement ce sketch. En se percevant comme plus héroïque que les pompiers du 11 septembre 2001, Silverman se moque de son personnage exagérément naïf et suffisant. La structure narrative permet également de créer un fort sentiment de proximité. Silverman parle au « nous » afin d'insister sur comment les habitants de la planète vivent au-dessus de leurs moyens. Elle questionne la foule à deux reprises pour s'assurer que ses données sur la surpopulation s'avèrent exactes et pour vérifier que les spectateurs saisissent bien sa grandeur d'âme. Seule sur scène, elle ponctue sa narration de quelques hésitations. Cette stratégie narrative, souvent employée dans le stand-up, permet de faire croire à l'auditoire qu'un humoriste exprime le fond de sa pensée. Elle mélange la réalité et la fiction, brouille les cartes sur sa vraie identité, et conséquemment, amplifie l'effet comique.

f) Le langage verbal

Silverman utilise d'abord un langage verbal familier qui respecte la rectitude politique afin de persuader l'auditoire de la sincérité et de l'ingéniosité de son idée. Cependant, dès qu'elle dévoile son plan d'adopter un enfant en situation de handicap mental qui est aussi atteint d'une maladie mortelle, son vocabulaire change. Dans la première portion du sketch – alors qu'elle tente de convaincre –, elle emploie le terme « *mentally challenged* » tandis que dans la deuxième moitié – alors qu'elle ne cache plus sa fierté –, elle utilise l'épithète capacitiste. Au total, elle répète le *r-word* à quatre reprises dans les 2 minutes et 30 secondes de son monologue. Ce langage verbal comporte un aspect comique important. Il crée un écart palpable entre le

militantisme de son personnage, qui souhaite améliorer les conditions de vie des enfants vivant en situation de handicap, et son utilisation d'un langage péjoratif, niant d'une même foulée cette ouverture.

g) Performance

En mêlant innocence, candeur, narcissisme et vanité, Silverman joue ici le même personnage que dans ses spectacles de stand-up. Si les conventions de cette forme d'art sont respectées, celles des TED Talks le sont tout autant. En effet, ces types de performance se ressemblent : elles se déroulent sur scène, devant public, avec un micro et sans décor ni costume. Dans un TED Talk comme dans un *comedy club*, les spectateurs sont assis et écoutent des conférenciers ou des humoristes. La durée maximale d'un TED Talk est de 18 minutes, une longueur semblable aux numéros humoristiques présentés dans les *comedy clubs*. Silverman emprunte également d'autres codes des TED Talks : elle utilise le logiciel de présentation PowerPoint avec projection sur écran et partage une idée novatrice[164].

6.1.2 L'analyse contextuelle : l'emploi du *r-word*

L'étude textuelle de la blague met en lumière la manière incongrue dont Silverman lie différents enjeux allant de la crise environnementale à la surpopulation en passant par la déficience intellectuelle et son désir d'être mère. L'analyse contextuelle nous permet maintenant de tenir compte de la conjoncture pour explorer ce qui pose problème dans ce numéro. Si le contexte personnel de Silverman démontre qu'elle emploie de façon engagée le jeu de langage de l'humour, les climats sociopolitiques et de réception favorisent une lecture politique et sérieuse de son sketch. L'emploi du *r-word* est largement débattu dans l'espace public et médiatique depuis quelques

---

[164] Selon Chris Anderson, le directeur de ces conférences, le seul point qui unit toutes les présentations est le partage d'une idée qui permet de mieux appréhender le monde (Anderson, non datée).

mois et il devient de plus en plus problématique de l'utiliser dans le jeu de langage de l'humour.

a) Contexte personnel : des implications politiques

Née le 1er décembre 1970 à Manchester au New Hampshire de parents de confession juive, Sarah Kate Silverman exerce les métiers d'humoriste, actrice, productrice et auteure. Dans son autobiographie *The Bedwetter : Stories of Courage, Redemption, and Pee*, Silverman (2010) qualifie son humour de satirique et d'ironique. Se présentant comme un personnage ignorant, mais candide et angélique, elle aborde les choses qu'elle considère comme les plus laides et terrifiantes telles que l'Holocauste, le racisme, le viol ou encore le sexisme (Silverman, 2010b, p. 156-157).

Influencée par les émissions de fin de soirée animées par Johnny Carson et David Letterman, Silverman participe à quinze ans à son premier « micro ouvert » au *Stitches Comedy Club* à Boston (Silverman, 2010b, p. 73-74). Quatre ans plus tard, elle déménage à New York pour entreprendre des études universitaires, mais aussi pour tenter d'y faire carrière (Goodyear, 2005, non paginée). Plutôt que d'aller à ses cours, elle se produit dans les soirées à « micro ouvert » et distribue des dépliants promotionnels pour le *Boston Comedy Club* situé dans le quartier de Greenwich Village (Silverman, 2010b, p. 73-79). Graduellement, elle gagne en popularité sur la scène de stand-up new-yorkaise et finit par être invitée au *Comic Strip* – où jouent à cette époque Louis C.K., Jon Stewart et Chris Rock (Silverman, 2010b, p. 83). À 22 ans, Silverman intègre l'équipe de *Saturday Night Live*, mais elle est renvoyée après une seule saison (1993-1994)[165]. À ce jour, elle a enregistré trois spectacles de stand-

[165] Bob Odenkirk, auteur pour *Saturday Night Live* de 1987 à 1991, explique son renvoi de la manière suivante : « I could see how it wouldn't work at "SNL", because she's got her own voice, she's very much Sarah Silverman all the time. She can play a character but she doesn't disappear into the character—she makes the character her. She doesn't really do character voices. She puts out stuff that

up : *Sarah Silverman : Jesus is Magic* (2005); *Sarah Silverman : We Are Miracles* (2013); et *Sarah Silverman : A Speck of Dust* (2017). Elle a également produit *The Sarah Silverman Program* (2007-2010) sur *Comedy Central* et joué dans plusieurs comédies cinématographiques dont *School of Rock* (2003) et *Battle of the Sexes* (2017). Depuis octobre 2017, elle anime l'émission *I Love You, America* diffusée sur *Hulu*, qui se penche sur l'état politique et émotionnel des États-Unis.

Silverman perpétue dans ses œuvres la longue tradition de l'humour juif qui se caractérise par la propension à la critique sociale, mais aussi à l'activisme politique (Aarons et Mierowsky, 2017, p. 154-155)[166]. En adoptant un style humoristique qui allie dérision, douleur et inconfort, elle se situe dans la lignée de Lenny Bruce, Jon Stewart, Joan Rivers et Roseanne Barr. Faisant carrière sur le profane et l'offense, elle est surprise et horrifiée chaque fois que des gens la prennent au premier degré – soit ceux qui adhèrent aux opinions racistes ou sexistes qu'elle dénonce ironiquement ou ceux qui, en fonction d'une rectitude politique, croient que son ironie génère plus de tort que de bien à la cause qu'elle défend (Silverman, 2010b, p. 83-84). En effet, Silverman ne cache pas ses idées progressistes, et insiste sur le fait que son humour est non seulement politique, mais aussi engagé. Dans son spectacle *Jesus is Magic* (2005), elle soutient : « I'm a comic with something to say. I think that's the difference. Learn-medy, that's what I call it ». Silverman croit que son humour peut

---

she would appreciate and then you can like it or not—she doesn't give a shit » (Goodyear, 2005, non-paginée).

[166] Si ce n'est pas le sujet de cette thèse, il faut noter que quelques auteurs se sont penchés sur les liens entre l'humour juif et les personnes handicapées. Poizat (2006, p. 17) défend la thèse qu'il existe « [...] une similitude entre les aphorismes, les blagues dites et écrites par les juifs et par les personnes en situation de handicap ». Si évidemment ces deux univers s'enracinent dans des contextes spécifiques fort différents, ils partagent une inclinaison pour un « humour complexe et subtil, parfois violent, prêtant moins à la farce qu'au sourire réflexif » (Poizat, 2006, p. 17). Le mode de l'autodérision est très présent dans les deux cas.

remplir une fonction éducative. À l'automne 2008, elle s'implique auprès de l'organisme *JewsVote* en tournant une vidéo intitulée « *The Great Schlep* » pour inciter les jeunes juifs qui habitent la Floride à convaincre leurs grands-parents de voter pour Barack Obama. En 2016, elle appuie Bernie Sanders, mais se rallie au camp d'Hillary Clinton quand cette dernière est sélectionnée candidate à la présidence du parti démocrate. Le 25 juillet 2016, lors de la Convention nationale du parti, elle prend la parole pour demander aux partisans de Sanders de suivre ses pas en disant : « Can I just say to the "Bernie or Bust" people, you're being ridiculous » (Silverman citée dans Cillizza, 2016). Plusieurs analystes considèrent cette citation comme l'un des moments mémorables de la soirée. Michael Grunwald (2016) du Magazine *Politico* nomme d'ailleurs les « *Silverman Democrats* » ces partisans de Sanders qui ont écouté ses conseils en se ralliant au camp Clinton.

Outre son implication partisane, Silverman soutient plusieurs causes au fil des ans. Avant que sa controverse sur le *r-word* éclate, elle accepte de participer à une soirée-bénéfice pour les personnes atteintes de trisomie 21 (Leitch, 2010, non paginée). En octobre 2010, elle collabore aussi à l'émission spéciale *Night of Too Many Stars* sur *Comedy Central* qui ramasse des fonds pour lutter contre l'autisme[167]. Elle s'implique, cela dit, principalement pour la cause féministe, en assumant par exemple le rôle de porte-parole de la campagne de sensibilisation pour l'égalité salariale du *National Women's Law Center*. Elle y défend, entre autres choses, l'égalité dans la diversité ainsi que la liberté des femmes à disposer de leur corps (Lowrey *et al.*, 2014). Cette collaboration va de soi puisque son humour est souvent associé au féminisme de troisième vague (Ferriss, 2014, p. 211).

---

[167] Silverman a été critiquée pour son sketch où elle se remet le faux prix nommé « The Sarah Silverman Legends of Autism Award » (Burke, 2014, non paginée). Depuis 2006, la soirée a ramassé plus de 18 millions pour les enfants et adultes atteints d'autisme (Comedy Central, non datée).

Si Silverman assume son rôle de « First Amendment social satirist », elle le trouve également difficile à maintenir, car des personnes interprètent mal ses blagues. Si elle se fait un devoir de rire de tout, elle ne cherche pas nécessairement à choquer le public états-unien (Leitch, 2010). Par exemple, dans une entrevue donnée dans le cadre du *Late Night with Conan O'Brien* en 2001, elle raconte son stratagème pour éviter d'être sélectionnée comme jurée dans un procès. Une amie lui aurait suggéré d'inclure une insulte raciste sur son formulaire de sélection, une phrase du type « I hate chinks ». Préférant ne pas avoir l'air de discriminer, elle aurait écrit « I love chinks ». Plusieurs plaintes sont adressées au *Late Night* suite à cette entrevue, dont une par Guy Aoki, président du groupe *Media Action Network for Asian Americans.* Si NCB et O'Brien se sont excusés, Silverman refuse de le faire. Elle explique que sa blague ne cible pas les Asiatiques, mais bien les personnes racistes[168].

b) Contexte sociopolitique : langage et débat public entourant le r-word

Les personnes vivant avec une déficience intellectuelle n'ont pas toujours été désignées par le *r-word.* En nous intéressant à l'histoire du terme, nous découvrons que d'autres mots comme « *cretin* » « *idiot* », « *moron* » et « *retarded* » sont tour à tour employés dans des diagnostics médicaux, mais qu'ils acquièrent avec le temps une connotation péjorative (Trent, 1994)[169]. Atteint du crétinisme, le « *cretin* » désigne dès le Moyen-Âge un individu avec des troubles physiques ainsi qu'une déficience intellectuelle et développementale. Au tournant du 20e siècle, le docteur

---

[168] Elle provoque aussi l'indignation lors d'un épisode de *The Silverman Program* quand son personnage a des rapports sexuels avec Dieu ou encore dans le documentaire *The Aristocrats* lorsqu'elle invente avoir été violée par l'animateur de radio et de télévision Joe Franklin.

[169] En français, les différentes formes cliniques de la déficience mentale ou intellectuelle sont encore parfois appelées dans le langage courant arriération mentale, débilité mentale, retard mental, handicapé mental ou intellectuel ou plus anciennement idiotie ou imbécillité (Gibello, non datée).

Henry H. Goddard propose un système de classification basé sur l'âge mental. L'âge mental de l'adulte « *idiot* » ne dépasse pas deux ans tandis que celui du « *moron* » se situe entre huit et douze ans. Le terme « *retarded* » définit quant à lui l'ensemble des personnes lentes mentalement. Introduit comme terme médical dans les établissements de santé autour des années 1960, il devient rapidement considéré dans la sphère publique comme une insulte, synonyme de stupide (Fairman, 2010; Trent, 1994)[170].

Au tournant des années 1980, une grande mobilisation s'organise pour combattre les préjugés face aux personnes en situation de handicap physique et mental[171]. Remettant en question les critères strictement biomédicaux, une vision sociale émerge et distingue le concept d'incapacité – au niveau biologique – de l'ensemble des situations de discrimination, de désavantage et d'oppression. Si certains éléments d'ordre biologique créent des incapacités, c'est surtout la société qui produit le handicap en érigeant des barrières sociales, économiques et environnementales. Les groupes de défenses des droits développent l'expression capacitisme (*ableism*) – calquée sur les notions de racisme et de sexisme – qui se définit comme suit : « [...] a set of assumptions (conscious or unconscious) and practices that promote the differential or unequal treatment of people because of actual or presumed disabilities » (Campbell 2008, non paginée). Comme le résume la revue de la

---

[170] Selon une étude menée en 2008 par le *Special Olympics Global Center for Collaboration* à l'Université du Massachusetts à Boston et *Harris Interactive*, le *r-word* est très utilisé chez les jeunes pour insulter quelqu'un. En effet, la presque totalité (92%) des États-Uniens âgés de 8 à 18 ans ont déjà entendu le *r-word*. Cela dit, cette épithète est largement utilisée comme une insulte générique pour traiter quelqu'un de stupide; seulement 36% l'utilisent dans le sens de la déficience intellectuelle (UMass, 2009).

[171] Cette période est également marquée par l'adoption de la loi *Civil Rights of Institutionalized Persons Act* of *1980* qui protège les personnes en situation de handicap dans les centres correctionnels, les maisons de soins et les hôpitaux psychiatriques.

documentation scientifique de Dominique Masson (2013, p. 115), le système d'oppression qui touche les personnes en situation de handicap (*ability-disability system*) :

> [...] normalise et favorise certaines formes et fonctionnalités corporelles qui fournissent un « capital culturel » et les « privilèges de la normalité » aux personnes pouvant s'en réclamer [...]. D'un même mouvement, il dévalue les formes et fonctionnalités non conformes aux standards qui sont définies dès lors en termes de déficit, d'incapacité et de handicap [...] [L]'ensemble de l'organisation sociale est structuré sur la base de la présomption de la possession de corps valides/capables [...].

D'un point de vue capacitiste, vivre sans handicap constitue la norme. Tout individu ne se conformant pas à cette norme est immédiatement considéré comme inférieur, moralement et matériellement. Ainsi, les connotations péjoratives acquises avec le temps par des termes comme « *cretin* » « *idiot* », « *moron* » et « *retarded* » reflètent les attitudes discriminatoires de la société. Pour certains chercheurs, ces mots sont soumis à un « *euphemism treadmill* », c'est-à-dire que tant que la société ne changera pas sa posture face aux personnes vivant avec une déficience intellectuelle, les nouveaux termes choisis représenteront toujours des insultes. Avec ce débat langagier irrésolu et des discriminations encore fréquentes, les groupes de défense des droits tentent d'influencer les politiciens afin de renverser le système d'oppression. Ils militent pour que soit remplacé le *r-word* par des expressions plus politiquement acceptables comme « *mentally challenged* », « *intellectually disabled* », « *non-neurotypical* » ou encore « *neurodivergent* »[172].

---

[172] Ces expressions sont constamment en changement. Plusieurs organismes ont changé leur nom au fil du temps dans le but de suivre ces tendances et de promouvoir la dignité et le respect : the *National Association for Retarded Citizens* et l'*American Association of Mental Retardation* sont respectivement devenus *The ARC of the United States* en 1992 et l'*American Association on Intellectual and Developmental Disabilities* en 2007. L'Organisation mondiale de la santé (OMS) utilise toujours l'expression « mental retardation ».

En novembre 2009 – soit trois mois avant la participation de Silverman au TED Talk – un nouveau projet de loi est introduit au Congrès qui vise à modifier dans les lois fédérales les expressions « *mental retardation* » et « *mentally retarded individual* » pour « *mental disability* » et « *individual with an intellectual disability* ». Intitulé *Rosa's Law*, ce projet doit son nom à Rosa Marcellino, une enfant atteinte de Trisomie 21, qui se bat aux côtés de sa famille pour faire retirer ces expressions du système de santé et d'éducation du Maryland.

Au même moment, le *Comité international paralympique* et l'association *Best Buddies* lancent une vaste campagne de sensibilisation intitulée *R-Word, Spread the Word to End the Word*[173]. Expliquant les objectifs de cette initiative, le président du *Comité des jeux paralympiques* de l'État de Pennsylvanie soutient :

> The "*r-word*" or "retard(ed)" has become common and seems largely acceptable in society today. But, words have meaning, impact and consequences. For too long people with disabilities have faced negative stereotypes. The "*r-word*" keeps those stereotypes alive. It is one of the burdens cited most frequently by our Special Olympics Athletes. Now is time for a change, and we can all be part of it » (Aaron cité dans Anonyme (éditorial), 2010d, non paginée).

Ces efforts visent à faire adopter par le plus de gens possible le serment suivant : « I pledge and support the elimination of the derogatory use of the *r-word* from everyday speech and promote the acceptance and inclusion of people with intellectual disabilities ». En 2010, plus de 54 000 personnes signent l'engagement.

Le 26 janvier 2010, le *Wall Street Journal* publie un article qui amène cet enjeu sur l'avant-scène médiatique. Il révèle que Rahm Emanuel, le chef de cabinet d'Obama, a

---

[173] Le *Comité international paralympique* sensibilise la population à l'importance de cesser d'utiliser le *r-word* à partir de 2004, à la demande des athlètes. La campagne *Spread the Word to End the Word* débute en 2009 et culmine par une journée de sensibilisation le 3 mars 2010. Cette journée a maintenant lieu tous les premiers mercredis du mois de mars.

employé ce mot au mois d'août 2009 durant une rencontre privée à la Maison-Blanche avec des groupes démocrates progressistes (Wallsten, 2010, p. A1). Insatisfaits de l'avancement de la réforme des soins de santé, ces derniers planifiaient des publicités pour attaquer les élus démocrates conservateurs qui se montraient réticents au projet de loi Obamacare. Emanuel aurait traité ces groupes de « *fucking retarded* » en les avertissant que ce type d'action politique risque davantage d'aliéner les politiciens que de les mobiliser autour de la réforme (Wallsten, 2010, p. A1).

L'article produit l'effet d'une bombe dans l'espace public et médiatique. Sarah Palin, ancienne gouverneure de l'Alaska et mère d'un enfant ayant la trisomie 21, publie sur son compte Facebook un long texte demandant à Obama de congédier Emanuel (Palin, 2010). Dans ce message « aimé » par 13 000 personnes, elle soutient qu'il s'agit d'une insulte inacceptable au même titre que le *n-word.* Reconnu pour ses positions conservatrices proches de celles de Sarah, Rush Limbaugh se joint au débat en pointant du doigt non pas l'usage du terme, mais bien la rectitude politique : « I think the big news is the crackup going on. Our politically correct society is acting like some giant insult has taken place by calling a bunch of people who are retards, retards » (Rovzar, 2010). À l'émission d'information *Fox News*, Palin défend Limbaugh pour dire qu'il utilise le terme de façon différente qu'Emanuel, c'est-à-dire de manière satirique pour attirer l'attention sur les revers de la rectitude politique. Or, la satire ne semble pas si évidente dans l'extrait en question. Plusieurs humoristes le notent et se moquent du jugement de Palin. Par exemple, dans son émission de fin de soirée du 10 février 2010, Stephen Colbert ridiculise son argumentaire en la traitant de « *fucking retarded* » et en ajoutant avec un sourire : « You see? It's satire! » (Colbert, 2010). Par l'ironie, il attaque le traitement différencié que réserve Palin à Limbaugh et Emanuel en fonction de leur orientation politique. Même s'ils usent le *r-word* de manière similaire, Limbaugh emploierait le jeu de langage de l'humour

tandis qu'Emanuel suivrait davantage les règles du jeu de langage du politique[174]. Emanuel finit par s'excuser publiquement et s'engage à signer le serment de la campagne *R-Word, Spread the Word to End the Word.*

Dans les années qui précèdent la controverse, l'usage du *r-word* provoque quelques autres polémiques. Le film *Tropic Thunder* (2008) est notamment ciblé par des groupes d'activistes qui dénoncent l'emploi de l'épithète capacitiste (Anonyme, 2010b, A4)[175]. Avant même sa sortie en salles, ils condamnent le langage qui y est utilisé en soulignant qu'il dégrade les personnes ayant des déficiences intellectuelles. L'idée qu'il puisse s'agir d'une satire ne change rien à leur interprétation (Combe et Boyle, 2013). Cela dit, le *r-word* peut aussi être employé dans le jeu de langage de l'humour sans déclencher de polémique comme le démontre l'exemple de *South Park*[176]. Dans cette série d'animation télévisée, Timmy Burch, un garçon en fauteuil

---

[174] De manière analogue, l'épisode du 14 février 2010 de *Family Guy* met en scène un personnage atteint de trisomie 21 qui dit que sa mère est l'ancienne gouverneure de l'Alaska. Cet épisode fait également grand bruit dans l'espace public. Le 19 février 2010, le *New York Times* publie un texte intitulé « Family Guy, Palin, and the Limits of Laughter » où il est question du débat sur la représentation des personnes handicapées dans la culture populaire. Si Palin interprète l'extrait comme un autre coup dur pour son fils, l'actrice derrière la voix du personnage, Andrea Fay Friedman – atteinte elle aussi de trisomie 21 –, explique que la cible des rires est la mère et non le fils (Itzkoff, 2010, A1). Au final, ce deux poids, deux mesures fait dire à certains analystes que Palin instrumentalise à l'occasion la condition de son fils à des fins politiques (Parker, 2010, p. A23).

[175] Les groupes d'activistes ne ciblent pas seulement les blagues employant le *r-word*, mais aussi celles qui dégradent les personnes en situation de handicap. Par exemple, en novembre 2009, Obama s'excuse publiquement pour une boutade faite à l'émission de fin de soirée de Jay Leno où il qualifie sa piètre performance aux quilles de « Special Olympics or something ».

[176] Parmi les épisodes qui abordent le capacitisme, notons ceux-ci : Conjoined Fetus Lady (épisode 5, saison 2, 3 juin 1998); The Tooth Fairy Tats 2000 (épisode 1, saison 4, 5 avril 2000); Thanksgiving Special (11 novembre 2000); Special Olympic et Go God Go (Saison 10, épisode 12, 1er novembre 2010). Matt Stone et Trey Parker doivent se battre pour convaincre *Comedy Central* de la pertinence du personnage de Timmy Burch. En effet, *Comedy Central* craint qu'un personnage avec une déficience intellectuelle déclenche des controverses. Parker et Stone insistent sur le fait que Timmy est certes différent, mais que les autres élèves de l'école le traitent de manière égale (Parker et Stone, 2002).

roulant avec une déficience intellectuelle et incapable de prononcer d'autres mots que son propre prénom, est régulièrement visé par cette insulte. Son utilisation sert pourtant à enseigner une leçon morale sur l'inclusion, comme dans l'épisode *The Tooth Fairy Tats 2000* (épisode 1, saison 4) diffusé le 5 avril 2000. Comme l'explique le personnage de Stan :

> [W]e learned something today. Yeah, sure, we laughed at Timmy, but what's wrong with laughter? Just because we laugh at something doesn't mean we don't care about it. Timmy made us smile, and playing made Timmy smile! So where is the harm in that? The people that are wrong are the ones that think people like Timmy should be protected and kept out of the public's eye (Parker et Stone, 2000).

Ainsi, lorsqu'un message véhicule l'inclusion des personnes handicapées dans la société, le *r-word* semble pouvoir être utilisé. Nous pourrions ainsi dire que *South Park* produit du *disability humor*, une forme d'humour libérateur de plus en plus populaire. Il provoque le rire en présentant différentes façons de vivre avec un handicap (Reid *et al.*, 2006). Il s'oppose au *disabling humor*, qui use de stéréotypes et perpétue l'isolation. Si la tendance tend à s'inverser, le *disabling humor* s'avère toujours la forme d'humour la plus courante quand il est question des personnes en situation de handicap dans le stand-up états-unien (Reid *et al.*, 2006, p. 629).

c) Contexte de réception : faire de l'humour dans un TED Talk

Alors que Silverman ne se gêne pas pour employer le *r-word* – elle l'utilise dès son premier spectacle de stand-up enregistré, *Jesus Is Magic* (2005) –, son usage du terme provoque une controverse en 2010 dans le cadre précis d'un TED Talk. Ces conférences de renommée internationale, dont l'acronyme signifie *Technology, Entertainment and Design*, sont organisées par la fondation à but non lucratif *The Sapling Foundation*. Depuis 1984, ces rencontres visent la diffusion d'idées novatrices dans le but de poursuivre cette mission :

> TED is a global community, welcoming people from every discipline and culture who seek a deeper understanding of the world. We believe passionately in the power of ideas to change attitudes, lives and, ultimately, the world. On TED.com, we're building a clearinghouse of free knowledge from the world's most inspired thinkers — and a community of curious souls to engage with ideas and each other, both online and at TED and TEDx events around the world, all year long [...]. Our agenda is to make great ideas accessible and spark conversation (TED – About, non datée, non paginée).

À l'origine, les thématiques choisies étaient axées sur la technologie et le design, mais elles couvrent maintenant un large éventail de sujets, dont les arts, la science, la culture et la politique. Les conférenciers disposent d'un maximum de 18 minutes pour présenter leurs idées de manière innovante et captivante. Parmi les grandes personnalités publiques ayant donné un TED Talk, nous retrouvons Bill Clinton, Bono, Al Gore et le cofondateur de Wikipédia, Jimmy Wales. En 2006, les conférences sont rendues accessibles gratuitement sur internet et, en 2012, les quelque 2000 présentations enregistrées atteignent plus d'un milliard de visionnements soit 1,5 million d'auditeurs quotidiennement (TED – Blog, 2012, non paginée).

La prestation TED de Silverman se déroule lors du colloque annuel organisé à Long Beach en Californie du 9 au 13 février 2010 sous le thème « *What the World Needs Now...* ». Quelques jours avant l'événement, TED présente la conférence à venir en soulignant la participation de neuf grandes personnalités incluant Silverman (TED – Blog, 2010, non paginée). Aujourd'hui, les profils et vidéos des présentations de tous les conférenciers, à l'exception de Silverman, sont rendus disponibles sur le site internet de TED.

Tableau 6.1 : Sommités présentes lors de la conférence TED intitulée « *What the World Needs Now* »

Nom	Titre	Thèmes	Titre de la Présentation	Nombre de vues
David Byrne	Musicien du groupe *Talking Heads*	Architecture, future et histoire	*How Architecture Helped Music Evolve*	1 222 711
Bill Gates	Fondateur de *Microsoft*	Énergie, climat et business	*Innovating to Zero!*	4 294 837
Temple Grandin	Professeur de sciences animales à l'Université d'État du Colorado et activiste du spectre de l'autisme	Spectre de l'autisme, santé mentale, animaux et cerveau	*The World Needs All Kind of Minds*	4 333 373
Daniel Kahneman	Professeur d'économie à Princeton et lauréat d'un prix Nobel d'économie	Cerveau, culture et économie comportementale	*The Riddle of Experience vs. Memory*	3 801 321
Benoit Mandelbrot	Mathématicien et professeur à l'Université Yale	Mathématique	*Fractals and the Art of Roughness*	1 205 669
Jamie Oliver	Chef cuisinier et activiste contre la malbouffe	Business, Éducation et nourriture	*Teach Every Child About Food*	7 572 990
Sir Ken Robinson	Auteur, orateur et expert en éducation	Enfants et créativité	*Bring On the Learning Revolution*	7 173 768
Sarah Silverman	Aucune information	Aucune information	*Aucune information*	Non disponible
Stephen Wolfram	Créateur de *Mathematica*	Théorie des cordes (mécanique quantique), biologie et complexité	*Computing a Theory of All Knowledge*	1 536 213

En observant cette programmation, nous constatons que le choix des thématiques ne s'avère pas a priori comique. Dans l'édition 2010, Silverman est la seule invitée dont la profession est de faire rire. Cela dit, nul besoin d'exercer ce métier pour jouer avec le jeu de langage de l'humour dans les TED Talks. Par exemple, les onze premières minutes de la présentation de Sir Ken Robinson sont presque entièrement consacrées à des anecdotes cocasses sur l'éducation. En effet, les TED Talks accordent en général une place très importante à l'humour. Leur site internet établit deux catégories de sujets directement liées au rire : les mots-clés « *humor* » et « *comedy* » sont reliés à respectivement 105 et 48 entrées[177]. Par ailleurs, ils dressent le palmarès des treize TED Talks les plus drôles, dont neuf sont donnés par des humoristes et caricaturistes (Negin Farsad, Ze Frank, Maz Jobrani, Emily Levine, Robert Mankoff, Randall Munroe, Julia Sweeney et James Veitch et Maysoon Zahid) (TED – Blog, non datée).

L'omniprésence de l'humour dans les conférences TED est ce qui fait dire à Richard DeMillo (2015) qu'elles représentent une version contemporaine des *Chautauquas*, un mouvement d'éducation populaire qui se développe aux États-Unis de 1874 aux années 1930[178]. En mélangeant le divertissement et les sujets sérieux, les *Chautauquas* avaient pour objectif d'éduquer les populations rurales de la manière suivante : « [...] edify and entertain, improve the mind and bring culture and enlightenment to the ears and thoughts of the hearer » (Demillo, 2015, p. 84). Si pour le président Theodore Roosevelt, elles s'avéraient « the most American thing in America », les opinions étaient particulièrement divisées sur la valeur de ce

[177] Si l'on sait qu'il existe plus de 2500 vidéos en ligne, nous pouvons donc dire qu'environ 6% des vidéos entrent dans l'une ou l'autre de ces catégories.

[178] *Chautauqua* est un mot iroquoien qui signifie « un sac attaché au milieu » ou « deux mocassins attachés ensemble ». Le lac bordant le premier centre éducatif officiel du mouvement *Chautauqua* dans l'ouest de New York avait cette forme.

mouvement (Demillo, 2015, p. 84). Certains le percevaient comme révolutionnaire et d'autres comme extrêmement médiocre. Au même titre que les *Chautauquas*, l'humour des conférences TED reçoit des éloges, mais aussi de virulentes critiques. Pour l'auteur Nassim Taled, ces dernières sont : « a monstrosity that turns scientists and thinkers into low-level entertainers, like circus performers » (Taled cité dans Wakefield, 2015, non paginée). Pour DeMillo (2015), les TED Talks sont si stylisées, qu'elles sont sujettes à la parodie et le numéro de Silverman en constitue un excellent exemple[179]. Cela dit, nous ne croyons pas que le directeur des TED Talks, Chris Anderson, soit prêt à volontairement accueillir une conférence entièrement parodique. Il a d'ailleurs toujours souhaité que ses conférenciers abordent des thèmes sérieux (Gallo, 2015, p. 184).

Malgré ces ressemblances, des différences majeures distinguent ces médiums et nous permettent de comprendre l'émergence de la controverse. Tout d'abord, le public ne perçoit pas un conférencier et un humoriste de la même façon. Dans le premier cas, il est tenu pour acquis que la personne possède une expertise sur un sujet donné. L'auditoire s'attend à apprendre quelque chose. Même si le conférencier peut faire de l'humour, les frontières qui séparent la réalité de la fiction demeurent évidentes. Dans le deuxième cas, les conventions se révèlent tout autres. La valeur et l'authenticité d'un humoriste se calculent par sa capacité à faire rire et à divertir. Avec des attentes aussi différentes, l'assistance peut avoir de la difficulté non seulement à interpréter le message, mais également à réagir adéquatement. S'il est possible pour l'auditoire d'un TED Talk de rire et d'applaudir, il n'est pas coutume de pouvoir huer ou faire du *heckling*. La dynamique d'interaction s'avère beaucoup plus restreinte entre un conférencier et son auditoire qu'entre un humoriste et ses spectateurs. Finalement, les

---

[179] Le journal satirique *The Onion* a également parodié les TED Talks avec les *Onion Talks* qui couvrent des sujets variés comme « *What is the Biggest Rock?* » ou « *Using Social Media To Cover For Lack Of Original Thought* ».

raisons pour lesquelles les gens assistent à un TED Talk ou un spectacle d'humour diffèrent. En effet, pour prendre part au congrès annuel où a eu lieu la performance de Silverman, les spectateurs devaient payer leur abonnement annuel aux TED Talks, qui s'élève à 7 500 $; une différence majeure comparativement à un montant qui varie généralement entre 10 $ et 100 $ pour un spectacle de stand-up. Les conférences TED sont d'ailleurs largement critiquées comme étant un club privé permettant aux élites économiques et politiques de se rencontrer. Elles serviraient donc bien plus d'un prétexte pour réseauter que d'un lieu pour s'instruire.

***

En somme, l'analyse du sketch de Silverman, exécutée selon notre adaptation de la GTVH, nous a permis de mieux saisir le sens textuel de ses blagues. Or, même si Silverman s'implique politiquement et qu'elle affiche ouvertement des idées progressistes, le contexte sociopolitique et le médium du TED Talk influencent grandement la réception. En ce sens, même si Silverman se considère comme une alliée dans la lutte pour la défense des droits des personnes ayant une déficience intellectuelle, ses blagues sont racontées dans des circonstances particulières qui teintent, comme nous le verrons dans les réactions, l'interprétation donnée à son humour.

6.2 Réactions : un débat toujours actif à l'ère des médias sociaux

Suivant sa performance, Silverman se dit très satisfaite. Ce n'est pas le cas de Chris Anderson, le président des TED Talks (Real Time with Bill Maher, 2010). Ce dernier décide non seulement de manifester publiquement sa déception, mais de censurer la prestation. Dans cette deuxième étape de la controverse, nous constatons que les réactions entrent dans la sphère publique sans préalablement passer par la sphère professionnelle. Il semble qu'à l'ère des médias sociaux, Anderson ait préféré exprimer son désaccord directement sur Twitter plutôt que de s'adresser à Silverman

en privé. Ce type de réaction est symptomatique de la phase du stand-up nommée le « nouveau boom », lequel bouleverse la manière de consommer et de vendre cette forme d'art, notamment par l'utilisation d'internet et des médias sociaux[180]. Cette deuxième phase inclut donc une guerre ouverte qui se déroule sur Twitter entre les deux principaux protagonistes; les réactions générales exprimées dans la sphère publique; et un regard global sur la façon dont les médias sociaux alimentent encore aujourd'hui le débat entourant la controverse[181].

6.2.1 La guerre sur Twitter

Dès le surlendemain de son TED Talk, soit le 14 février 2010, Silverman ouvre son compte Twitter et découvre le commentaire suivant publié par Anderson : « I know I shouldn't say this about one of my own speakers, but I thought Sarah Silverman was god-awful » (Leo, 2010, non paginée)[182]. Silverman réplique deux heures plus tard en écrivant : « Kudos to @TEDChris for making TED an unsafe haven for all! You're a barnacle of mediocrity on Bill Gates' asshole ». Alors que le *tweet* de Silverman est

---

[180] Tel que nous l'avons vu dans le troisième chapitre, la phase du « nouveau boom » (2000-...) succède à la « période latente » et se caractérise par un renouveau du stand-up. Avec l'internet et les médias sociaux, cette forme d'art ne se vend et ne se consomme plus comme avant. Le style se diversifie également avec des comiques de scène féministes et queer.

[181] Le cas de Silverman représente un défi méthodologique. Puisque la controverse n'a toujours pas réglée, la période des réactions dans la sphère publique n'est pas terminée. Pour palier ce problème, nous combinons les dernières étapes de la controverse : l'étape des réactions s'étend de la présentation du TED Talk à aujourd'hui (2010-2017) tandis que l'étape de l'après-coup s'échelonne de la signature de la *Rosa's Law* jusqu'à aujourd'hui (octobre 2010-2017). La méthodologie employée pour sélectionner les réactions diffère quelque peu de celle adoptée dans les études de cas précédentes. La recherche des articles de journaux a été faite avec la base de données *Proquest U.S. Newsstream*. Nous avons recueilli les parutions dans les médias du 10 février 2010 au 31 octobre 2017 en utilisant les mots clés « Sarah Silverman » et « *retarded* » ou « *r-word* ». Nous avons également complété ces résultats avec les principaux articles, parutions dans les médias et entrées de blogues disponible en ligne. Nous avons sélectionné 50 articles qui portent sur la controverse de Silverman.

[182] Le compte Twitter d'Anderson est suivi à l'époque par 1,5 million de personnes (Real Time with Bill Maher, 2010). Aujourd'hui, il compte 1,76 millions d'abonnés.

relayé plus de 150 fois, Anderson retire le sien dès le lendemain. Loin d'exprimer des opinions réfléchies sur l'emploi du *r-word*, l'affirmation et sa riposte, toutes deux de moins de 140 caractères contiennent plutôt des attaques personnelles[183]. Les deux protagonistes prennent néanmoins la peine de développer leur argumentaire respectif dans les jours qui suivent.

Dans un billet de blogue publié le 16 février 2010 et titré « TED*Chris: The untweetable – When 140 characters just aren't enough...* », Anderson tempère la controverse et amorce une réflexion qui s'inscrit dans les registres artistique et éthique (Anderson, 2010). Il s'excuse tout d'abord pour son *tweet* déplacé en avouant avec humour que Silverman est une insulteuse bien plus éloquente que lui. Il souligne également le côté artistique et humoristique de son œuvre. Cela dit, il soutient qu'il avait demandé à son équipe de retirer le contenu « extrême » de sa présentation[184]. En effet, chaque conférence est rigoureusement vérifiée en s'assurant que le format, les sujets et les textes respectent les standards TED (TED – Speaking at TED, non datée). Le segment du sketch portant sur les personnes ayant une déficience intellectuelle s'avère pour lui de la pure offense. Il soutient :

> Call me stuffy, but I still think humor about terminally-ill "retarded" kids is an acquired taste. And not a taste I personally want to acquire. [...] TED is all for edginess, intelligent humor, and, in the right circumstance, provocation. TED is not so big on humiliation and

---

[183] D'autres personnes se sont invitées dans le débat comme Steve Case, le co-fondateur de AOL. Il écrit sur Twitter que Silverman est un choix inapproprié pour une conférence TED et qu'elle devrait avoir honte de la manière dont elle a répondu à Anderson. Elle réplique immédiatement avec ces propos : « @SteveCase You should be nicer to the last person on earth w an AOL account ». Case rétorque : « @sarahsilverman The sad thing is you're not that funny. ».

[184] Nous n'avons trouvé aucune source qui détaille le contenu des rencontres entre l'équipe TED et Silverman avant la prestation. Nous ne savons donc pas si l'équipe a laissé passer le segment; si elle a demandé à Silverman d'enlever cette épithète; ou encore si Silverman a décidé d'inclure le *r-word* à la dernière minute sans avertir l'équipe.

> debasement. There's a fine line between the two and different people draw it in different places (Anderson, 2010).

En d'autres termes, il estime que Silverman quitte le monde de l'humour pour entrer dans le politique en utilisant le *r-word.* Pour lui, ses blagues se font aux dépens des personnes vivant avec une déficience intellectuelle. Pour se conformer à ses principes éthiques, Anderson décide de ne jamais publier la prestation sur le site des TED Talks.

Dans les semaines qui suivent, Silverman élabore aussi son point de vue sur la controverse dans quelques entrevues données à des médias traditionnels. Elle revient sur la suite des événements qui l'ont amenée à accepter de présenter une conférence TED. Si elle a été honorée par l'invitation, elle prend toutefois la peine de contacter Anderson afin de s'assurer qu'il connaît bien son style d'humour. Elle lui décrit entre autres son personnage de scène comme une sorte d'Archie Bunker (Leitch, 2010, non paginée)[185]. Ayant pris ces précautions initiales, elle considère la tournure des événements très décevante (Leitch, 2010, non paginée). Invitée à l'émission *Real Time with Bill Maher* sur HBO à l'occasion de la sortie de son livre *The Bedwetter* au printemps 2010, elle mobilise les registres éthique et artistique, pour expliquer ce qui la dérange le plus dans cette controverse :

> To be offended by that bothers me because this is something, a bit, that came from something that was very real for me, you know. And when you make it into comedy, you let the ugly things come out. [...] When I say retarded I'm talking about the retarded people who are retarded. And I think [...] people would rather it doesn't exist. People would rather that the mentally handicapped not be represented in art or in expression or in any way then take the chance of being expressed in it and offending not the mentally handicapped but they're advocates and

---

[185] Personnage principal de la série *All in the Family* (1971-1983), Archie Bunker est un conservateur réactionnaire particulièrement antipathique. Son comportement intolérant face à diverses minorités (Noirs, Latino, gais, juifs, femmes libérées, etc.) incite les États-Uniens à se questionner sur plusieurs enjeux de société.

> I don't give a fuck about their advocates, you know (Real Time with Bill Maher, 2010).

Pour Silverman, les militants devraient s'abstenir de critiquer l'humour. Une boutade comme la sienne rend visibles les personnes vivant avec une déficience intellectuelle. Plutôt que de les ignorer, les personnes employant ce type d'humour leur donnent une place au sein de la société. Elle vise donc beaucoup plus à l'inclusion que l'exclusion de cette minorité. En fait, Silverman défend l'idée qu'elle cible principalement les activistes qui souhaitent instaurer une police du langage et une rectitude politique. Cette controverse s'avère pour elle une mauvaise interprétation de sa blague. Si elle ne mentionne aucune annulation de contrat suite à cet incident, elle avoue avoir subi quelques contrecoups. Par exemple, elle doit rassurer les organisateurs d'une soirée-bénéfice à laquelle elle avait accepté de participer pour ramasser des fonds pour la trisomie 21. Devenus nerveux depuis la controverse, les responsables ont souhaité s'entretenir sérieusement avec Silverman pour s'assurer qu'elle n'utiliserait pas le *r-word* durant la soirée (Leitch, 2010, non paginée).

6.2.2 Les réactions polarisées dans la sphère publique

Avant même que n'éclate ce débat sur Twitter, les réactions immédiates dans l'assistance de la conférence TED ont été mitigées. Silverman a eu droit à une demi-ovation alors que la moitié des spectateurs sont restés assis (Arrington, 2010, non paginée; Rowell, 2010, non paginée)[186]. Ces avis divisés se reflètent également dans la sphère publique. Pour certains, il est difficile de trancher sur cette dispute, car les deux protagonistes sont dans le tort. Dans un texte publié sous le couvert de

---

[186] Si nous ne sommes pas en mesure de connaître précisément le nombre de personnes ayant assisté à la performance de Silverman, nous savons toutefois que la conférence TED de 2010 a accueilli 1500 personnes. Par ailleurs, si l'humoriste a souvent droit à l'ovation, ce n'est pas le cas pour un conférencier. Cette demi-ovation n'est donc pas nécessairement un signe de désaccord, mais pourrait aussi émaner d'une difficulté des spectateurs à évaluer la réaction appropriée dans ce type de prestation.

l'anonymat dans le *Los Angeles Times*, un commentateur critique Silverman pour son humour polémique, mais aussi le directeur des TED Talks pour avoir vilipendé cette dernière publiquement (Anonyme, 2010c, D3). Quant aux personnes qui prennent position dans le débat, elles se divisent en deux groupes et mobilisent principalement les registres éthique et artistique dans leur argumentaire.

Le premier groupe est composé de ceux qui jugent le sketch de Silverman comme méprisant envers les personnes vivant avec une déficience intellectuelle. Ils considèrent que, loin d'inclure ce groupe marginalisé, la blague renforce plutôt les stéréotypes. Pour Corey Burke (2014), le *r-word* n'est tout simplement pas matière à humour. Il qualifie cette boutade de capacitiste :

> The term "retarded," as many cultural commentators and disability rights activists have pointed out, is an ableist slur that disparages people with intellectual disabilities. When asked about her use of the term, Silverman said that she has "a great love for retarded adults," simultaneously professing her support for people with intellectual disabilities while also revealing that she had no idea what terminology would be appropriate to use: "Can I say retarded to mean retarded? I don't even know what, mentally challenged adults[187]?"

Burke pousse sa critique plus loin en avançant que Silverman raconte depuis très longtemps des blagues non seulement capacitistes, mais également à caractère raciste et transphobe. Même si à l'occasion elle défend les groupes marginalisés, son humour engendre davantage de préjudices que de reconnaissance. Finalement, Burke affirme que Silverman n'est pas digne d'être la porte-parole des causes progressistes, car elle fait carrière sur le dos des minorités (Burke, 2014).

---

[187] Burke ne semble pas au courant du fait que Silverman connaît la différence entre l'utilisation du mot « retard » et « retarded ». Elle parle de cette différence dans l'entrevue qu'elle accorde à Bill Maher (Real Time with Bill Maher 2010).

Pour certains, la transgression de Silverman s'avère si majeure qu'elle peut même servir de référence pour cerner les limites de l'humour. Elle est notamment prise en exemple dans un manuel scolaire pour définir le terme « *offensive* » (Gupta, 2014). Sa photo et celle d'un attaquant d'une équipe de football servent à illustrer le concept d'homonymie. Elle devient également une étude de cas dans un livre intitulé *Business Communication : In Person, in Print, Online* (Newman et Ober, 2013). Dans le chapitre sur la communication orale, les auteurs décrivent les bienfaits et les risques de l'humour. Ils rappellent que ce mode rhétorique permet de favoriser la rétention de l'information et d'établir un lien entre le locuteur et son auditoire. Cela dit, ils évoquent aussi l'importance de garder une éthique dans les communications même lorsque le jeu de langage de l'humour est employé. Afin d'illustrer leurs propos, ils décrivent la controverse de Silverman ainsi :

> If you tell an amusing story, it must always be in good taste and appropriate to the situation. Unless you're writing for an episode of *South Park*, never tell an off-color or sexist joke; use offensive language; single out an ethnic, racial, or religious group; or imitate a foreign accent in telling a story. Also avoid humor if your presentation topic is serious or has negative consequences for the audience.
>
> Even comedians can go wrong in telling jokes. Sarah Silverman, known for her humor about taboo topics, was invited to a TED conference but failed miserably. Her jokes about wanting to adopt a "retarded child" with a terminal illness offended many in the audience, including Chris Anderson, the conference coordinator (Newman et Ober, 2013, p. 378).

Ce passage explique l'importance du contexte de réception. Pour Amy Newman et Scott Ober (2013), la blague de Silverman doit être rejetée, car les TED Talks ne sont pas lieu approprié pour ce type d'humour. Cet exemple devrait freiner tous ceux qui oseraient employer le *r-word* dans un contexte inadéquat – que ce soit un TED Talk ou un environnement de travail.

À l'opposé du spectre, d'autres démontrent la subversion dans le sketch. Silverman manierait ainsi habilement l'ironie et userait du *r-word* pour renverser les stéréotypes

perpétués envers les personnes ayant une déficience intellectuelle. Ces observateurs s'interrogent donc sur les raisons qui ont pu pousser Anderson à inviter Silverman, alors que cette humoriste a fait le même type d'humour qu'à l'habitude (Carlson, 2010, non paginée). Par exemple, Joseph Huff-Hannon (2010, non paginée) soutient:

> Presumably Anderson was offended by Silverman's insistence on being characteristically profane and aggressively politically incorrect, i.e., being Sarah Silverman. [...] And the ensuing much-publicized battle of the tweets says something about the expectations of the conference organizers, and a bit of naiveté as well. You invite Sarah Silverman to entertain the crowd, as a badge of edginess, but then when she doesn't tone it down enough to fit the TED decorum, she gets trashed.

Outre ces arguments qui plaident pour la liberté artistique, la plupart des personnes qui défendent Silverman mobilisent le registre éthique. Pour elles, cette controverse rend visible le pouvoir du langage. Une spectatrice de la conférence TED de Silverman insiste sur ce point :

> Words are powerful. They are mightier than the sword and all of that, but if you let them have too much power, you can create what I feel is evil. You create a society of people who are so concerned about what they say and what is PC and you destroy creative expression. Sarah was following suit behind Megan McCain and Stephen Colbert in making fun of Sarah Palin. She didn't say this, but I knew this. Why did I know this? Because this is a trend with comedians right now and I know why they are doing it. They are doing it for a cause. They don't want that word turned into the "r word". Saying the word "retarded" can only have extreme negative power if you let it and Sarah Silverman is brave, because she got on stage in front of some global minds and dropped it over and over and over (Anonyme, cité dans Arrington, 2010, non paginée).

Il est intéressant de noter que cette personne a préféré garder l'anonymat de peur de ne plus être invitée à un TED Talk (Arrington, 2010, non paginée). En reprenant le thème de la conférence, elle poursuit :

> So, the theme of TED was "What the world needs now" and I think the world needs more Sarah. The world needs to take many things seriously and many things less seriously. The world needs to get its sense of humor

> back. It needs to allow people to express themselves without feeling the overwhelming pressures of society bearing down and being a social pariah. Sarah is a super hero in my opinion (Anonyme, cité dans Arrington, 2010, non paginée).

Elle termine son argumentaire en soulignant qu'elle comprend qu'un handicap ne devrait pas être utilisé comme une insulte, mais qu'il ne s'agit pas d'une raison suffisante pour proscrire le *r-word*. Pour prouver son point, elle dresse un parallèle avec le *n-word* et le mot gai. Loin de n'avoir qu'un sens péjoratif, ces termes sont aussi employés de manière positive par les membres de ces groupes.

Similairement, Christopher Faiman, professeur de droit à la *Ohio State University*, exprime sa crainte d'un retour à la rectitude politique et aux inquisitions linguistiques des années 1990. Il souligne le risque contre-productif de retirer le *r-word* du vocabulaire puisque tout le monde ne l'emploie pas comme une insulte dirigée envers les personnes vivant avec une déficience intellectuelle (Fairman cité dans McDowell, 2010). Le terme est simplement utilisé pour traiter une personne de stupide – au même titre que le mot « *fuck* » ne réfère pas nécessairement au sexe. Il rajoute que, même si certains usent de cette épithète pour catégoriser les personnes ayant une déficience intellectuelle, l'abolir ne ferait que déplacer le problème. Il soutient :

> The history of the language of intellectual disabilities is a great story for why this is true. The terms 'idiot,' 'feeble-minded,' 'moron' and now 'retard' were all clinical terms. Each one as it is adopted takes on this pejorative, negative connotation," he explained. "The same net amount of pain will still be here in the world, unfortunately" (Faiman cité dans McDowell, 2010, non paginée).

En d'autres termes, l'enjeu s'avère beaucoup plus complexe; les gens trouveront toujours une nouvelle insulte si la rectitude politique les empêche d'employer un mot plutôt qu'un autre.

6.2.3 Un deuxième souffle de réactions : une fuite rend la conférence disponible sur YouTube

Le 24 mai 2012, le TED Talk de Silverman est mis en circulation sur le site de partage YouTube par un utilisateur du nom de TEDleaks. À ce jour, la prestation censurée a été vue à 2 229 129 reprises et elle a suscité 2 771 commentaires, 9941 mentions « j'aime » et 2491 « je n'aime pas » (Silverman, 2010a). La fuite ravive le débat[188].

Il est frappant de constater la longévité de la controverse[189]. En effet, de nouvelles critiques, qui visent tant à applaudir qu'à rejeter la boutade, s'ajoutent continuellement depuis la mise en ligne de la vidéo. Qui plus est, ces critiques mobilisent au même titre que les réactions dans les médias traditionnels les registres évaluatifs portant sur l'éthique et l'art. Ceux qui condamnent Silverman soutiennent qu'il n'y a rien de drôle dans la discrimination des personnes vivant en situation de handicaps. Ceux qui la louangent la considèrent comme une intellectuelle prodigieuse qui manie très bien l'ironie et le jeu de langage de l'humour. L'enjeu de la censure reste également un thème important qui revient à plusieurs reprises dans la section des commentaires inscrits sous la vidéo. Si certains disent que la plateforme des TED

---

[188] Si la plateforme YouTube ne permet pas de savoir qui a rendu disponible cette vidéo, nous constatons que le montage n'est pas aussi élaboré que dans les conférences publiées sur le site de TED Talk. A priori, ce partage de la vidéo nous semble donc être une fuite provoquée par un employé des TED Talks.

[189] Comme nous l'avons évoqué dans notre chapitre définissant notre cadre théorique, l'analyse des réactions sur les médias sociaux requiert une méthodologie particulière. Il faudrait en effet revoir notre méthodologie pour prendre en compte certains éléments comme l'anonymat de plusieurs commentateurs; la longueur souvent restreinte des commentaires; et les remarques non pertinentes – plusieurs entrées s'attardent notamment à commenter l'apparence physique de Silverman. Une recherche subséquente sur les controverses en humour et les réactions sur les médias sociaux pourrait s'avérer complémentaire à celle-ci. Comme nous le verrons, une première exploration rapide des commentaires sur les réseaux sociaux ne nous donne cependant aucune apparence de divergence dans le contenu et les registres employés dans les réactions.

Talks n'est pas appropriée pour un numéro comique sur les personnes vivant en situation de handicap, d'autres soulignent que Chris Anderson, le directeur des conférences TED n'aurait jamais dû censurer Silverman. Son humour offensant est comparé à celui d'autres grands humoristes états-uniens comme George Carlin. On y imagine que si Carlin avait participé à un TED Talk, il aurait fort probablement lui aussi été censuré.

***

Ce portrait des réactions à l'ère des médias sociaux suscite quelques réflexions. La rapidité avec laquelle une controverse devient publique est aujourd'hui remarquable. En effet, depuis l'émergence de Twitter et de YouTube, les réactions ne passent plus nécessairement par la sphère privée/professionnelle. De plus, la controverse s'efface aussi de plus en plus rapidement. Si des commentaires s'ajoutent ponctuellement sous la vidéo de Silverman, l'effervescence de la prise de parole a duré moins longtemps que dans les deux autres cas étudiés dans cette thèse. Par ailleurs, il est intéressant de noter l'absence générale de commentaires portant sur le registre économique et juridique dans la polémique qui sévit autour de Silverman. De plus, la controverse ne semble pas avoir généré d'impacts négatifs sur la carrière de l'humoriste. Aucun indice n'indique qu'elle aurait nui à Silverman. Avec sa réputation de jouer constamment aux limites de l'humour et du politique, ses blagues vexatoires n'étonnent plus.

6.3 Après-coup : une blague toujours rejetée dans l'espace public

Toujours présente dans l'univers du stand-up, Silverman mène aujourd'hui une carrière respectée aux États-Unis. En se présentant comme un personnage angélique et innocent qui aborde des sujets sérieux, elle s'avère l'une des humoristes les plus populaires et polarisantes de sa génération (Goodyear, 2005; Lowrey *et al.*, 2014). Louangée par les uns et décriée par les autres, elle explore depuis plus de 25 ans des

thèmes tabous de la société états-unienne. Son spectacle *Sarah Silverman : We Are Miracles* (2013) a été sélectionné dans la catégorie du meilleur spectacle de l'année par les *American Comedy Awards* et elle a remporté le *Emmy* pour la qualité de l'écriture (*Outstanding Writing for a Variety Special*). Son spectacle *Sarah Silverman : A Speck of Dust* (2017) a quant à lui été nominé pour deux *Emmy Awards* (*Outstanding Variety Special* et *Outstanding Writing for a Variety Special*)[190]. Cela dit, Silverman n'a jamais été reconnue comme faisant partie des meilleurs humoristes de tous les temps. Elle ne figure pas dans les grands palmarès comme celui de la chaîne *Comedy Central* (IMDb, 2013) ou du magazine *Rolling Stone* (Love, 2017)[191]. Elle fait néanmoins bonne figure dans les listes des humoristes les plus controversés : elle arrive au 11e rang au classement du site internet *Complex,* un site de nouvelles sur la culture populaire (Ghahremani, 2017).

Si nul ne doute de la notoriété de Silverman dans l'univers du stand-up, la controverse portant sur le *r-word* n'est pas résolue. Pour Heinich (1998), il est difficile de prévoir la durée de la période menant à la normalisation d'une œuvre artistique polémique. S'il s'avère impossible de prédire, sept ans après le déclenchement de la controverse, si l'opinion publique acceptera ou rejettera ultimement la transgression, quatre éléments nous permettent de considérer que sa blague est de plus en plus rejetée dans la sphère publique : le contexte politique actuel ne favorise pas l'inclusion du *r-word* dans le langage; les humoristes vivant avec une déficience intellectuelle ou physique sont de plus en plus présents dans les soirées de

---

[190] Sur les réseaux sociaux, son compte Twitter est suivi par 11,8 millions de personnes et son compte Facebook est suivi par plus d'un million de personnes.

[191] Elle arrive au 32e rang des meilleurs humoristes de tous les temps selon le magazine *Paste* (2017) et au 13e rang des femmes les plus drôles toutes catégories confondues du site *Ranker* – cinéma, télévision, radio et stand-up (Varnsen, non datée). Ce dernier palmarès est le résultat du vote de plus 10 200 personnes.

stand-up; Silverman n'utilise plus le *r-word* dans ses spectacles; et Anderson refuse toujours d'inclure le numéro sur son site internet des TED Talks. Comme nous le constaterons, ces éléments concrets témoignent du fait que sa plaisanterie n'a toujours pas franchi le cap de l'acceptabilité sociale.

6.3.1 Un nouveau contexte politique d'interprétation : le *r-word* est de moins en moins accepté socialement

Quelques mois seulement après le début de la controverse, le Congrès adopte la *Rosa's Law* qui retire le *r-word* du langage employé dans les institutions politiques et dans les textes de loi. Signée par le président Barack Obama le 5 octobre 2010, elle reçoit un soutien unanime des membres de la Chambre des représentants et des sénateurs. (S. 2781, Rosa's Law, 2010)[192]. Si la *Rosa's Law* ne touche pas aux droits des personnes handicapées comparativement à la *Americans with Disabilities Act* (1990), elle reconnaît que les mots sont sources de discrimination[193]. Comme l'explique Obama lors de la cérémonie de signature du projet de loi : « I think Rosa's brother Nick put it best... He said, "What you call people is how you treat them. If we change the words, maybe it will be the start of a new attitude towards people with disabilities" » (Obama, 2010). Alors que les débats en chambre n'ont pas abordé spécifiquement la controverse en humour de Silverman, ce nouveau contexte politique, à l'intérieur duquel les élus admettent la portée discriminatoire de cette épithète, ne favorise pas l'acceptation du *r-word* dans le langage humoristique. En

---

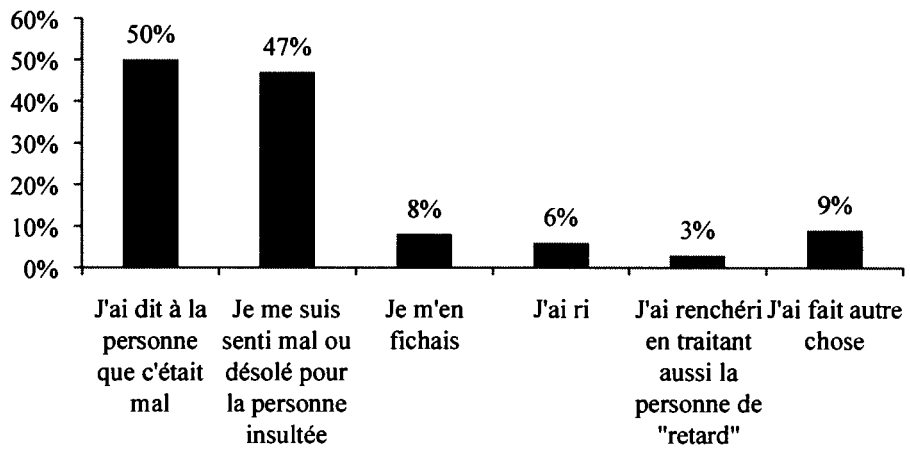
[192] Le 5 août, le Sénat adopte le projet de loi et la Chambre des représentants emboîte le pas le 22 septembre 2010.

[193] Cette nouvelle loi voit le jour 20 ans après le *Americans with Disabilities Act* (1990) qui avait pour but de protéger la population contre les discriminations basées sur le handicap et ainsi de compléter le *Civil Rights Act* de 1964 – qui rend illégal les discriminations basées notamment sur la race, la religion et le genre.

fait, ce changement politique a pour effet de rendre encore moins possible une situation où la transgression de Silverman serait intégrée prochainement.

Les données compilées par la firme *Harris* en 2016 démontrent effectivement l'existence de perceptions fort négatives à l'égard de cette épithète. Alors que la presque totalité des États-Uniens (92 % des adultes) ont déjà entendu quelqu'un utiliser le *r-word*, les réactions sont loin d'être positives, comme l'illustre le graphique suivant. 50 % des personnes sondées disent réagir en dénonçant l'emploi du *r-word* tandis que 47 % se sentent mal pour la personne visée par cette insulte.

Tableau 6.2 : Les gestes posés et les réactions spontanées lorsqu'une personne entend le *r-word*[194]



[194] Le graphique illustre les données du sondage de la firme *Harris Poll* (2017a). Les questions du sondage permettaient plusieurs réponses.

À la lumière de ces résultats, nous constatons que le rire s'avère rarement la réponse donnée quand le *r-word* est énoncé. La plupart des États-Uniens considèrent que ce mot n'est pas matière à humour; seulement 6 % des répondants du sondage de la firme *Harris* affirment avoir ri en entendant quelqu'un se faire traiter de la sorte. Les États-Uniens semblent également de plus en plus sensibilisés à l'emploi péjoratif du *r-word.* Alors qu'ils n'étaient que 54 000 personnes à avoir signé l'engagement de la campagne *R-Word, Spread the word to end the word* en 2010, ils sont plus de 709 000 en 2017 (R-Word, 2017).

Finalement, le renouveau de la rectitude politique dans les années 2010 rend de plus en plus difficile possibilité de rire aux dépens des minorités. Tel que l'illustre un sondage du *Pew Research Center*, les jeunes générations tolèrent moins les propos offensants au nom d'une soi-disant liberté d'expression. Les milléniaux sont beaucoup plus susceptibles que les membres des autres générations à vouloir limiter les propos offensants qui ciblent les différents groupes minoritaires (Poushter, 2015). En effet, 40 % des milléniaux contre 27 % des membres de la génération X, 24 % des boomers et 12 % de la génération silencieuse soutiennent que le gouvernement devrait baliser ce type de discours[195].

6.3.2 Capacitisme et humour : une prise de conscience

L'absence de rire que nous venons de décrire n'étonne pas quand nous constatons l'évolution de l'humour portant sur les personnes en situation de handicap. S'ils ont été pendant fort longtemps la cible des boutades, les personnes vivant en situation de handicap montent de plus en plus sur les scènes de stand-up, notamment *Josh Blue,*

---

[195] Selon le *Pew Research Center* (2015), les milléniaux états-uniens sont nés entre 1981 et 1997 (66 millions d'individus); la génération X entre 1965 et 1980 (55 millions d'individus); les boomers entre 1946 et 1964 (76 millions d'individus) et la génération silencieuse entre 1928 et 1945 (47 millions d'individus).

les membres de *Comedians with Disabilities Act*, de *Preferred Parking Comedy Tour,* et d'*Asperger's Are Us* (Bingham et Green, 2016; Lockyer, 2015).[196] Au même titre que Richard Pryor a utilisé la satire pour inciter l'auditoire à revoir ses préconceptions sur les enjeux raciaux, les humoristes vivant en situation de handicap se prêtent au jeu de l'humour pour dénoncer le capacitisme. Le stand-up leur permet d'augmenter leur visibilité et de diminuer la pitié à leur égard. comme l'explique Chandler Bingham et Sara Green (2016, p. 2), il s'agit d'un mode unique pour combattre ces préjugés: « Where else is disability brought so fearlessly and aggressively, to the attention of a nondisabled crowd? And where else does the crowd pay 20$ and the price of a two-drink minimum to hear it? ».

Ce type d'humour, qui raconte des récits alternatifs sur l'expérience de vivre avec un handicap, n'aurait pas été possible il y a une dizaine d'années (Bingham et Green, 2016, p. 3-5). Selon Beth Haller et Sue Ralph (2003), l'humour portant sur les personnes handicapées est passé par trois phases durant le 20^{e} siècle :

> Phase one was categorized by freak shows and using mentally disabled people as representative "fools". Phase two was represented by sick jokes, quadriplegic jokes, and Helen Keller jokes, which made fun of people with disabilities and emphasized their "limitations". In phase two, non-disabled people created the jokes and humor about disabled people. The third phase is characterized by people with disabilities taking control of the humor message. [...] These disabled humorists poke fun at society's barriers and their own place in a world that has pitying or negative attitudes toward them. [...] This phase of disability humor doesn't just go for the laugh; it allows non-disabled people to see issues

---

[196] Cette tendance s'inscrit dans l'émergence d'un mouvement plus large, le *Disability Art Movement*, au milieu des années 1980 et qui suit une quinzaine d'années d'activisme politique pour les droits des personnes handicapées (Lockyer, 2015, p. 1400). Depuis ce temps, de nombreux programmes d'éducation, des festivals et des infrastructures pour les jeunes et les adultes en situation de handicaps sont créés.

> related to disability in a different light (Haller et Ralph, 2003, non paginée).

Toujours selon ces auteurs, une quatrième phase est en train de se dessiner et se caractérise par une approche intégrée où les personnes en situation de handicap deviennent des personnages parmi d'autres dans l'univers humoristique. Les rires ne sont plus nécessairement dirigés vers eux et les plaisanteries ne portent plus principalement sur leur invalidité.

Dans ce contexte, c'est-à-dire dans les phases trois et quatre présentées par Haller et Ralph (2003), l'utilisation d'un langage jugé vexatoire par quelqu'un qui n'appartient pas à cette communauté est de plus en plus perçue comme problématique. Selon Kim Reid, Edy Stoughton et Robin Smith (2006), les humoristes ayant un handicap ont une position particulière qui leur permet d'aborder différemment les enjeux reliés au capacitisme, et ce, contrairement aux personnes ne vivant pas en situation de handicap. Le point de vue de la personne qui subit les effets d'un système d'oppression oriente ainsi non seulement le traitement humoristique de ce sujet tabou, mais influence grandement la réception des blagues (Bingham et Green, 2016, p. 5). Quelques recherches récentes démontrent ce point en avançant que l'humour portant sur les personnes handicapées est davantage accepté quand les plaisanteries sont racontées par un membre de la communauté. Ce statut d'initié (*insider status*) s'avère particulièrement important pour les membres de l'auditoire qui vivent le handicap de près – soit une situation personnelle ou familiale (Ellithorpe, Esralew et Holbert, 2014). En conséquence, la boutade de Silverman a beaucoup plus de chance d'être interprétée comme faisant partie des blagues qui renforcent les stéréotypes (*disabling humor*) plutôt qu'une forme d'humour libératrice (*disability humor*).

Qui plus est, la prise de conscience accrue du capacitisme s'inscrit dans un débat plus large sur la rectitude politique qui prend de l'ampleur au début des années 2010. Dans ce contexte, un nombre important d'humoristes vivant en situation de handicap

s'amusent à tester les limites du politiquement correct (Bingham et Green, 2016, p. 121). De manière moins prononcée que dans le cas de l'utilisation du *n-word* par les humoristes Noirs états-uniens, certains humoristes vivant avec un handicap s'inspirent de la lutte contre le racisme pour mener leur combat contre le capacitisme et n'hésitent pas à employer des termes comme « *cripples* », « *midgets* » ou « *retarded* » pour se décrire eux-mêmes (Bingham et Green, 2016, p. 121-141). Si tous reconnaissent le pouvoir du langage, cette manière de combattre les préjugés ne fait pas consensus au sein de la communauté. Pour certains, cette stratégie demeure largement contre-productive.

6.3.3 Silverman cesse d'employer le *r-word* dans son humour

Silverman comprend et accepte progressivement le climat politique et la tendance humoristique que nous venons de décrire. Sans faire de sortie publique préalable pour annoncer le retrait du *r-word* de ses numéros – comme Richard Pryor l'avait fait avec le *n-word* –, elle s'abstient d'utiliser ce mot dans les deux spectacles de stand-up qui suivent la controverse – soit dans *Sarah Silverman : We Are Miracles* (2013) et *Sarah Silverman : A Speak of Dust* (2017)[197]. Qui plus est, dans *We Are Miracles*, elle reprend et adapte le numéro présenté en 2010 dans le cadre des TED Talks en retirant elle-même le *r-word*. Le sketch se déroule alors suit :

> I want a baby.
>
> The thing with me is – the caveat is – I don't want like a 10 years old in 10 years. You know what I mean? I want a baby.

---

[197] Comme nous l'avons noté dans la partie sur le contexte personnel, Silverman a employé à plusieurs reprises le *r-word* dans son émission *The Sarah Silverman Program* (2007-2010) ainsi que dans son livre *The Bedwetter : Stories of Courage, Redemption and Pee* (2010b). Si l'épisode final est diffusé le 15 avril 2010 et la sortie de son livre a eu lieu le 20 avril 2010, il y a fort à parier que ces produits avaient déjà été filmés et écrits avant la controverse au mois de février précédent. Nous pouvons donc constater que Silverman a retiré cette épithète de son langage après la controverse.

> I figured out a solution like I think works for me I would not reaching it to anybody but, like I think I'm gonna adopt a terminally ill baby. [rire]
>
> Every six months or two years-ish. [rire]
>
> I feel like there is a blanket of judgment in this area. [rire]
>
> Why? [rire]
>
> Are you thinking what kind of person would look to adopt a dying baby?
>
> I mean… I think an amazing person. [rire]
>
> I'm amazing. I have a huge… my heart is too big.

Silverman réoriente donc sa blague pour éviter d'employer l'épithète capacitiste. La cible des rires change. Si elle attaque toujours aux personnes vaniteuses et narcissiques qui tentent d'imposer leur vision en matière de parentalité, elle ne s'amuse plus aux dépens de la rectitude politique.

Silverman se dit maintenant sensible à la culture du politiquement correct (Zinoman, 2017). S'il est courant pour les humoristes et les amateurs d'humour de dire que la scène est un lieu exempt de règles – et que le nouveau climat de la rectitude politique tue la liberté et la créativité artistique –, Silverman semble plutôt intéressée à écouter ce que les jeunes ont à dire sur le sujet. Dans une entrevue qu'elle accorde à *Vanity Fair* en 2015, elle explique sa vision du débat entourant les humoristes qui, comme Jerry Seinfeld, refusent de plus en plus de se rendre sur les campus par peur des étudiants qui tentent de policer le langage. Elle soutient :

> There's a lot of gray matter, for me, in this. […] To a degree, everyone's going to be offended by something. So you can't just decide on your material based on not offending anyone. But I do think it is important as a comedian, as a human, to change with the times, to change with new information. […] I don't say that the things are « gay » anymore if I think they're lame. I don't even think about it. It didn't take a long time to get used to it. And to that effect, I think, you

> have to listen to the college aged because they lead the revolution. They are pretty much always on the right side of history (Silverman citée dans Robinson, 2015, non paginée).

Dans cet extrait, elle prend l'exemple du mot « gai » pour expliquer comment elle a décidé d'adopter un langage sans discrimination envers des minorités marginalisées.

Finalement, lors du premier épisode de son émission d'humour politique intitulée *I Love You, America* diffusé le 12 octobre 2017, Silverman affirme ouvertement qu'elle n'emploie plus le *r-word*. Acceptant le climat de la rectitude politique, elle soutient : « If you're so scared of changing with the times, then you're old. There are comedians I love to pieces who roll their eyes. "Oh, another word I can't say". You don't know enough words? » (Silverman citée dans Zinoman, 2017).

6.3.4 Anderson refuse toujours de diffuser la conférence de Silverman

Chris Anderson ne change toutefois pas sa décision. Si la vidéo de Silverman devient disponible sur YouTube en raison d'une fuite, elle ne l'est toujours pas sur le site des TED Talks. De plus, la fiche de présentation de l'humoriste sur le site des conférences TED reste incomplète : elle ne contient aucun titre, photo, résumé de conférence ou détail biographique. Elle inclut simplement la ville d'origine (Beverly Hills) de Silverman et le fait qu'elle a assisté à la conférence en 2010 – comme si elle n'avait jamais fait de présentation (Site internet de TED – profil de Sarah Silverman, non datée).

Non seulement Anderson ne diffuse-t-il pas la prestation, mais il laisse également sous-entendre dans son livre *TED Talks : The Official* TED *Guide to Public Speaking* (2016) que Silverman (sans la nommer) aurait commis une erreur en employant le *r-word* dans le cadre de sa conférence TED. Dans son *best-seller* du *New York Times*, il reconnaît tout d'abord que l'humour s'avère un des principaux outils qui permettent de créer un lien avec l'auditoire lors d'une prise de parole publique (Anderson, 2016; p. 53-57). Il soutient : « [l]aughter blows open someone's defenses, and suddenly you

have a chance to truly communicate with them [...]. It's striking that some of the very best speakers spend a significant portion of their talks building this connection » (Anderson, 2016, p. 54). Cela dit, Anderson prévient aussi que l'humour est un art, et que tous ne le manient pas habilement. Il avertit ses lecteurs des six dangers de l'humour :

1. Off-color remarks and offensive language: Don't. You're not speaking at a late-night comedy club.
2. Limericks or other seemingly funny poetry.
3. Puns.
4. Sarcasm.
5. Going too long.
6. Any attempted humor based on religion, ethnicity, gender identity, politics. Members of those communities maybe can; outsiders definitely can't (Anderson, 2016, p. 56).

Cette liste étonne d'abord pour son côté subjectif et directif. Sans donner de raison spécifique, Anderson propose par exemple d'éviter les jeux de mots. Pourtant, comme l'explique John Pollack dans le livre *The Pun Also Rises* de (2011), même s'ils ne font pas toujours consensus, les mots d'esprit et les jeux de mots sont considérés comme un signe d'intelligence et peuvent être un mode rhétorique fort efficace[198]. Par ailleurs, Anderson suggère de proscrire les limericks, poèmes à cinq vers rimés souvent humoristiques, grivois et irrévérencieux. Populaire aux 18e et 19e siècles, la poésie comique s'avère cependant peu répandue aujourd'hui. Il est à se demander pourquoi Anderson prend la peine de formuler ce conseil.

De plus, en ayant en tête la controverse, les premier et sixième dangers de l'humour évoqué par Anderson semblent destinés à faire le procès de Silverman. En effet, elle est la seule conférencière TED dont la présentation ait été censurée au complet en

[198] John Pollack est un champion international de concours de jeux de mots et ancien rédacteur de discours de Bill Clinton.

raison de blagues qui y ont été racontées. Il faut tout de même noter que l'équipe TED ne donne pas carte blanche aux conférenciers. Elle assure un suivi très serré pour que le contenu et la forme soient conformes aux standards de l'organisation. L'humour fait partie des éléments qui peuvent être critiqués et retirés d'une prestation comme ce fut le cas pour la conférence présentée par le psychologue Christopher Ryan en 2014[199].

***

Cette dernière étape de la controverse permet de conclure que la limite entre les jeux de langage de l'humour et du politique a bougé depuis le sketch de Silverman en 2010, rendant encore plus polémique l'emploi du *r-word* dans le cadre d'un spectacle de stand-up. Le contexte entraîne un état d'esprit de plus en plus favorable au retrait de cette épithète tant dans le langage politique qu'humoristique. Ce nouveau climat crée une prise de conscience et un inconfort à entendre ce terme de la bouche d'humoristes ne vivant pas en situation de handicap. Ainsi, l'étude de l'après-coup permet de constater que non seulement la controverse n'a pas aidé à normaliser l'utilisation du *r-word*, mais Silverman n'est pas non plus perçue comme étant avant-gardiste d'une quelconque façon par rapport à l'humour et les personnes vivant en situation de handicap. Avec le temps, c'est-à-dire en voyant de plus en plus d'humoristes vivant en situation de handicap et en s'interrogeant sur la rectitude politique, Silverman a compris que son rôle d'alliée ne devrait pas consister à

---

[199] Ryan explore les racines préhistoriques des relations sexuelles en remettant en question le concept d'exclusivité et en postulant que les êtres humains sont des omnivores sexuels par nature. Lors de la répétition de la performance, qui a eu lieu la vieille de sa présentation, Ryan a dû renoncer à une se de ses diapositives parce qu'elle était considérée inappropriée par l'équipe de TED – elle incluait une blague sur les organes génitaux des primates. Un technicien aurait alors dit à Ryan, « You're getting *Silvermaned* » – c'est-à-dire être pour une blague considérée de mauvais goût dans un TED Talk (Hochman, 2014, p. 3). Pour certains donc qui travaillent dans l'entourage des TED Talks, le cas de Silverman est même devenu un verbe.

employer ce type de langage de manière humoristique. Jusqu'à ce jour, l'épreuve du temps et la négociation publique de la blague ne la rendent pas plus acceptable. Dès lors, les réactions toujours divisées entre le rejet et l'acceptation de sa plaisanterie ainsi qu'une prise de conscience accrue du capacitisme au sein de la société états-unienne ne permettent pas de dire que cette blague est intégrée dans la sphère publique. Cela dit, sa boutade n'est pas non plus avalée par le jeu de langage du politique; plusieurs personnes, notamment sur les réseaux sociaux, la défendent encore.

6.4 Conclusion : la controverse comme « moment effervescent »

Cette analyse de l'emploi du *r-word* par Silverman ajoute à notre compréhension des tendances et particularités du fonctionnement des controverses en humour. En parcourant le labyrinthe du langage, nous remarquons une fois de plus comment la controverse en humour est doublement politique : dans le contenu transgressif ainsi que dans les interprétations et réactions suscitées par la blague et qui s'ensuivent dans l'espace public. Après les trois études de cas développées dans les quatrième, cinquième et sixième chapitres, nous constatons toute la complexité à laquelle sont confrontés les humoristes qui jouent aux limites des jeux de langage de l'humour et du politique. Les controverses sur l'humour sont générées par une foule de facteurs allant du contexte politique à l'identité de l'artiste en passant par le médium de transmission du sketch de stand-up. En guise de conclusion, nous reprenons chacune des étapes de la controverse pour mieux comprendre ces tendances et particularités en comparant l'étude de Silverman à celles de Pryor et Hicks.

Dans l'analyse de la transgression, nous remarquons encore une fois que les blagues polémiques sont racontées par conviction. La controverse entourant l'utilisation du *r-word* par Silverman est toutefois celle pour laquelle l'engagement politique est le moins évident. Silverman milite en participant à des campagnes de financement pour

des personnes handicapées, mais ne met pas au centre de son travail d'artiste et d'activiste la défense de ce groupe. N'ayant pas de déficience intellectuelle, elle se situe dans une position jugée problématique par plusieurs pour aborder ce thème de manière humoristique. Ainsi, nous pourrions affirmer que nos trois cas d'étude démontrent à différents degrés la manière dont Pryor, Hicks et Silverman font de l'humour engagé.

Par ailleurs, les transgressions humoristiques qui attirent la controverse se produisent toujours dans un contexte où un débat public important a lieu sur le sujet de la blague qui choque. Des tensions raciales dans les années 1960-1970 aux guerres culturelles dans les années 1990 jusqu'au projet de loi pour le retrait du *r-word* au Congrès en 2010, l'importance de ces débats est double. D'une part, ils alimentent les réflexions et l'engagement des humoristes et d'autre part, ils sont au cœur des discussions politiques quotidiennes des États-Uniens. Traiter des sujets chauds en humour augmente donc les chances de controverses. Enfin, les trois cas ont lieu avec des changements dans le médium de diffusion. L'étude de Silverman est encore plus flagrante sur ce point : le passage du *comedy club* à la conférence TED fait en sorte que le public des TED Talks décode plus difficilement le jeu de langage de l'humour. Il ne sait plus s'il doit prendre sa conférence au sérieux ou avec humour. Dans ce nouveau cadre d'interprétation, Silverman est perçue comme jouant clairement aux limites de l'acceptable.

Dans la deuxième étape, nous constatons que le déclenchement de la controverse peut se faire par des personnes fort différentes. Elle peut être initiée par la sphère professionnelle (dans le cas de Sarah Silverman), par l'humoriste lui-même (dans le cas de Bill Hicks) ou par des membres de l'auditoire (dans le cas de Richard Pryor). Cependant, les registres artistiques et éthiques sont toujours pris en compte pour défendre ou critiquer un humoriste. Contrairement à Pryor et Hicks, Silverman n'a pas été la cible de critiques touchant au registre économique; comme si sa réputation

était déjà suffisamment acquise pour ne pas être entachée. Cela dit, aucune controverse n'a eu d'incidence négative économique à long terme pour les humoristes étudiés dans cette thèse. Au contraire, le débat public s'avère une avenue payante pour eux alors que la sphère professionnelle sait qu'il existe un large public qui apprécie l'humour polémique. Il est d'ailleurs surprenant de constater que le registre juridique n'est aucunement mobilisé dans nos études de cas. Le public semble accepter le concept de la liberté d'expression entérinée par le Premier Amendement de la Constitution et critique donc les humoristes sur les autres registres.

Qui plus est, les groupes prenant la parole lors de la phase de réaction diffère d'une étude de cas à l'autre. Tous peuvent se sentir concernés par les guerres culturelles qui sont ciblées par Hicks, puisqu'il s'agit de définir l'identité états-unienne. Dans les transgressions de Pryor et Silverman, les enjeux touchent d'abord des groupes marginalisés. Cependant, l'absence de critiques provenant de personnes ayant un handicap après le TED de Silverman reste flagrante comparativement à l'engagement de la communauté noire dans le débat autour du *n-word* et de son usage par Pryor. Si une recherche subséquente s'avérerait nécessaire pour comprendre les raisons qui expliquent le silence des groupes de défense des personnes vivant avec un handicap, nous pouvons tout de même conjecturer qu'il signifie que ces personnes restent encore aujourd'hui fortement marginalisées au sein de la société états-unienne.

L'étude de l'après-coup qui clôt l'analyse permet finalement de constater comment les limites entre l'humour et le politique sont en constante négociation en fonction de l'évolution des mentalités et de l'importance que l'on accorde à ces enjeux. En d'autres termes, ces limites ne sont pas seulement tributaires des climats politiques; elles dépendent aussi du degré d'acceptabilité du discours transgressif au sein de la société. Par exemple, Silverman et Pryor deviennent au fil du temps de plus en plus sensibles aux discriminations et adaptent leurs stratégies humoristiques. En somme, cette dernière étape permet de saisir comment plusieurs facteurs influencent

l'intégration d'une controverse au sein de la société. Alors que les questions liées au racisme, au capacitisme ou aux guerres culturelles divisent encore la société états-unienne, le risque pour d'autres humoristes d'aborder ces enjeux demeure grand.

CONCLUSION : DÉBOULONNER LES MYTHES DE L'HUMOUR PAR L'ÉTUDE DES CONTROVERSES

Everything is changing...
People are taking their comedians
seriously and the politicians as a joke.
Will Rogers (1879-1935)
humoriste et cowboy américain (non datée)

L'objectif de cette thèse était de démontrer comment les controverses servent de prétexte à la société pour *prendre l'humour au sérieux*. En nous intéressant à trois cas tirés du monde du stand-up états-unien, nous avons repéré le politique autant dans le texte des blagues que dans le contexte particulier où elles sont racontées. Au final, ces controverses fournissent l'occasion de parler de bien d'autres choses que de l'humour. En jouant aux limites entre les jeux de langage de l'humour et du politique, Richard Pryor, Bill Hicks et Sarah Silverman ont participé à créer des « moments effervescents » où des enjeux collectifs profonds ont été débattus dans l'espace public.

Notre cadre théorique, qui s'inspire des écrits sur les jeux de langage de Wittgenstein (1986 [1961]) et des controverses dans le milieu de l'art contemporain de Heinich (1997; 1998; 2010; 2014), nous a permis d'analyser en profondeur la relation qui s'établit entre un grand nombre de facteurs qui interviennent dans la création et l'interprétation d'une blague. La souplesse de notre cadre théorique a permis d'attirer l'attention sur le politique dans l'humour tout en rendant justice à la complexité des controverses.

En mettant d'abord l'accent sur la frontière qui sépare l'humour et le politique, nous avons été en mesure de décrire ce qui se trouve de part et d'autre de celle-ci. Le terme « frontière » pourrait laisser croire qu'il n'y a pas de zone commune. Pourtant, nous avons aussi été en mesure de mettre en lumière les nombreux points de contact qui lient les jeux de langage de l'humour et du politique. Ensuite, en étudiant la controverse selon trois phases – la transgression, les réactions et l'après-coup –, notre thèse a permis [1] d'observer le traitement d'enjeux politiques dissimulés dans un texte humoristique; [2] de comprendre la manière dont les États-Uniens commentent ces enjeux en tentant de délimiter ce qui est matière à humour et ce qui ne l'est pas; et [3] de cerner l'évolution des climats politiques qui régissent les limites entre les jeux de langage de l'humour et du politique. Cette recherche aura ainsi sondé l'histoire politique autrement que par le point de vue des acteurs conventionnels normalement étudiés en science politique. Nous avons traité du racisme en nous intéressant à l'emploi répété du *n-word* par Pryor (1960-2017); des enjeux des guerres culturelles en étudiant l'oeuvre de Hicks (1993-2017); et de la déficience intellectuelle et du capacitisme par l'usage du *r-word* dans un sketch de Silverman (2010-2017). Chacune des études de cas présentées dans les chapitres quatre à six de cette thèse met en lumière certains débats cruciaux de l'histoire politique et culturelle états-unienne. Mais prises dans un ensemble, que nous apprennent ces controverses sur l'humour?

Avant de formuler ces conclusions, il nous apparaît important de préciser à nouveau que notre objectif n'était pas de mesurer ou de prédire à l'avance le fonctionnement de futures controverses. Puisqu'un nombre important de facteurs interagissent pour déclencher, alimenter et donner forme à l'après-coup d'une controverse sur l'humour, il s'avérait infructueux de chercher les corrélations directes entre les causes (textes et contextes) et les effets (réactions). Cela dit, plusieurs éléments communs aux trois cas étudiés permettent de dégager certaines tendances et donc, de différencier ce qui se révèle couramment de ce qui fait figure d'exception.

Premièrement, la transgression se présente souvent dans un contexte où le sujet de la blague est déjà matière à débat dans l'espace public. L'humoriste confronte rarement son public sur un nouvel enjeu politique. Il attire plutôt l'attention sur des incohérences qui marquent un débat existant. Les tensions raciales, les guerres culturelles ainsi que le droit à la dignité des personnes ayant une déficience intellectuelle constituent tous des enjeux débattus au moment où sont déclenchées les controverses étudiées dans cette thèse. Pryor, Hicks et Silverman se trouvent personnellement interpellés par les enjeux sociopolitiques qui sous-tendent ces débats. En effet, comme nous l'avons constaté dans leurs biographies et entrevues respectives, ces humoristes manifestent, à différents degrés, l'intention de s'engager dans les débats, et donc de faire plus que de divertir. Ils tentent partager leur conviction, véhiculer un message politique et faire réfléchir leur auditoire. Ainsi, la controverse ne sort pas de nulle part : elle émerge dans un contexte précis où l'humoriste, observant un climat sociopolitique particulier, souhaite provoquer des réactions autres que simplement des rires spontanés.

Mais ce parti pris pour les causes sociales du moment de la part des humoristes n'est pas en soi ce qui semble déclencher la controverse. Celle-ci éclate quand une blague quitte son « milieu naturel », qui est la salle de spectacle. En effet, dans un premier temps, les blagues qui sont au cœur des études de cas dans cette thèse ont toutes été racontées sur scène sans grande polémique. C'est avec leur diffusion sur vinyle, à la télévision et dans une conférence *TED Talks* qu'elles ont rejoint des publics plus diversifiés, des publics susceptibles de dénoncer des propos qu'ils jugent polémiques. En altérant les particularités et codes qui caractérisent le stand-up (mur de briques, microphone, dialogue avec l'auditoire, etc.), ces nouveaux médiums ont transformé et complexifié l'interprétation des blagues.

Deuxièmement, il n'existe aucun mode d'emploi pour déclencher une controverse. Les chemins qui mènent une blague vers l'espace public varient grandement. Si les

agents de la sphère professionnelle souhaitent dans certains cas censurer des plaisanteries, ils ne réussiront pas nécessairement à étouffer d'éventuelles polémiques. De plus, la controverse peut être initiée autant par la sphère professionnelle (comme Silverman l'a vécu); par l'humoriste lui-même (tel que déclenchée par Hicks); que par les spectateurs (comme ce fut le cas pour Pryor). Malgré ces différentes manières de provoquer la controverse, les réactions à celles-ci se ressemblent d'un cas à l'autre. En effet, les personnes investies dans les débats mobilisent généralement des registres évaluatifs semblables. Si les individus commentent généralement la qualité artistique et comique de la blague et les considérations économiques, ils mettent surtout l'accent sur ses fondements éthiques[200]. En creusant un peu plus loin sur ce dernier registre, nous constatons que les discussions sur l'humour s'articulent principalement autour de deux idéaux qui entrent souvent en contradiction dans la politique états-unienne : la liberté et l'égalité[201]. Le stand-up est déchiré entre la liberté de tout dire –

---

[200] Si le registre juridique a été absent de l'ensemble de nos études de cas, nous croyons qu'il pourrait, en de rares autres occasions, être employé – comme ce fut le cas avec la controverse entourant George Carlin. Le 27 mai 1972, l'humoriste états-unien George Carlin enregistre un monologue qui deviendra légendaire : « *Seven Words You Can Never Say on Television* ». Comme son titre l'indique, ce monologue se concentre sur les sept mots de la langue anglaise qui, peu importe le contexte d'énonciation, sont considérés comme inappropriés à la télévision. Malgré des rires francs entendus dans la salle, la rediffusion du numéro ne fait pas consensus et plusieurs en critiquent le langage qu'ils considèrent obscène et inapproprié. L'affaire prendra de telles proportions que Carlin devra se rendre en Cour Suprême pour défendre son monologue, un procès qui aboutira au jugement *Federal Communication Commission v. Pacifica Foundation*. Dans une décision rendue à 5 contre 4, la Cour tranche en faveur de l'agence fédérale (FCC) et un nouveau règlement, toujours en vigueur aujourd'hui, est adopté : pendant la journée, les chaînes publiques doivent diffuser un contenu grand public; la nuit, c'est-à-dire entre 22 h et 6 h, elles peuvent diffuser un propos indécent, mais non obscène.

[201] Loin d'être l'apanage des humoristes, cette confrontation entre égalité et liberté est fort présente dans la sphère publique depuis la naissance des États-Unis. En effet, dès la publication des *Federalist Papers*, les pères fondateurs ne s'entendent pas sur ces enjeux et soulignent cette difficulté de rallier ces deux concepts. Dans son essai *De la démocratie en Amérique*, Alexis de Tocqueville (1961 [1831]) dresse le même constat. À travers des observations sur le terrain et des recherches historiques, il reconnaît l'incompatibilité entre l'idéal d'égalité et de liberté dans l'élaboration d'une « société démocratique ». D'un côté, l'égalité des conditions permet non seulement d'être égaux face au droit, mais aussi de favoriser la mobilité sociale. Or, cet idéal ne signifie pas nécessairement l'égalité économique – il y aura toujours, dans ce type de société, des riches et des pauvres. Pour Tocqueville, l'égalité des conditions est donc davantage une construction sociale et un sentiment collectif, car les

la possibilité d'employer le second degré, d'être de mauvais goût et de tenir des propos offensants – et l'égalité qui touche aux notions de privilèges et de hiérarchie entre les modes de pensée dominants et marginalisés. L'historien Eric Foner (1998, p. 7) rappelle l'importance du concept de liberté aux États-Unis : « No idea is more fundamental to Americans' sense of themselves and as a nation than freedom. The central term in our political vocabulary, "freedom" [...] is deeply embedded in the record of our history and the language of everyday life ». Même si 75 % des États-Uniens priorisent la liberté et non l'égalité (Foner, 1998 : xiv), ces valeurs entrent souvent en compétition dans les controverses sur l'humour. Certains déclarent qu'il faut accorder une liberté artistique absolue aux humoristes pour traiter de sujets sensibles puisque cela leur permet de « dire vrai ». D'autres préfèrent critiquer ces artistes; ils trouvent injuste de les voir bâtir une richesse et une notoriété en se moquant des groupes marginalisés. Avec leur visibilité et popularité ajoute-t-on, les humoristes devraient assumer une responsabilité éthique et éviter de bafouer les citoyens les plus vulnérables. De par l'ambiguïté intrinsèque au jeu de langage de l'humour, il arrive souvent que ce type de débat tourne en rond, car aucun consensus n'est établi sur l'interprétation d'une plaisanterie. Les rires sont-ils dirigés vers les puissants – les blancs, les conservateurs moraux et les bien-pensants – ou les groupes plus vulnérables – les états-uniens noirs, les femmes, les gais et lesbiennes et les personnes ayant une déficience intellectuelle? Si dans ces situations les humoristes étudiés se sont tous exprimés publiquement quant à la cible voulue de leur satire, il reste que le public détient le dernier mot sur le sens à donner aux blagues.

---

inégalités économiques et politiques existent toujours en réalité. De l'autre côté, le concept de liberté inclut la possibilité de résister au pouvoir, d'agir librement et de prendre part à la vie publique. Or, pour Tocqueville, la liberté suppose aussi des efforts et sacrifices (réactions, mobilisations, risques) contrairement à l'égalité qui procure des jouissances immédiates.

Troisièmement, l'étude de l'après-coup démontre que les controverses sont acceptées par la société à des degrés variables et à différents moments. Décédés, Hicks et Pryor ont obtenu au fil du temps une forme de consécration. Les commentaires formulés dans l'espace public sur les blagues polémiques que nous avons décrites dans cette thèse illustrent comment les perceptions de ces sketchs ont changé. Les critiques encensent aujourd'hui ces artistes et leurs blagues jugées polémiques à l'époque. Cela dit, les enjeux sociopolitiques traités dans nos études ne sont toujours pas résolus; les aborder de manière humoristique peut encore susciter des controverses. Les inégalités raciales persistent, les guerres culturelles divisent toujours et les personnes ayant un handicap subissent encore de la discrimination et de l'isolement. Les humoristes qui soulèvent ces questions doivent s'assurer de donner suffisamment d'indices sur le sens à donner à leurs propos afin d'éviter les interprétations erronées de leurs blagues. Finalement, il faut dire que les mentalités évoluent, et que les opinions du public, autant que celles des humoristes, peuvent changer avec le temps. Par exemple, Silverman et Pryor ont tous deux décidé de cesser l'emploi du *r-word* et du *n-word,* jugeant que leurs blagues causeraient en définitive plus de tort qu'elles ne faisaient de bien à ces groupes marginalisés. Ils ont affirmé ne plus vouloir prendre le risque que leurs blagues soient prises au premier degré. En enlevant ces épithètes considérées capacitiste et raciste de leur vocabulaire, ils évitent que leur art soit contre-productif.

Les mythes de l'humour

Notre thèse a ainsi permis de dégager les principales caractéristiques des controverses dans le stand-up afin de mieux comprendre leur fonctionnement. Or, il nous semble également surprenant de constater à quel point notre étude rend caducs plusieurs adages populaires sur l'humour. Effectivement, dans les « moments effervescents » des controverses, plusieurs leçons de pseudo-sagesse populaire sont répétées : l'humour consiste à faire « juste une blague »; il reflète le monde tel « un miroir de

société »; ou encore, il permet « de rire de tout, mais pas avec n'importe qui ». Un constat alarmiste est aussi énoncé sur l'avenir de cette forme d'art : « la rectitude politique tue l'humour ». Notre recherche met clairement en évidence comment ces dictons et ce constat inquiétant nous mènent sur de mauvais chemins pour comprendre l'humour. En fait, l'étude des controverses sur l'humour permet carrément de déboulonner ces mythes[202].

C'est juste une blague

Cette phrase constitue d'abord et avant tout une représentation romantique et idéalisée de l'humour, qui consiste à croire que ce qui provoque l'hilarité demeure en tout temps « juste une blague » ou « juste pour rire ». Pour ne jouer qu'avec le jeu de langage de l'humour, tous doivent concevoir que les blagues ne dépassent jamais les limites de ses propres règles : [1] elles recherchent avant tout le rire; [2] elles génèrent de l'ambiguïté par la présence d'une incongruité et d'une congruité; et [3] elles sont une entorse à la norme et produisent des effets paradoxaux. Si l'humour peut s'en tenir à son propre jeu, il effectue cependant bien souvent d'autres choses. Les études de cas de Pryor, Hicks et Silverman ont démontré qu'il est possible de respecter les règles des jeux de langage de l'humour, tout en ajoutant celles du politique, soit [1] en hiérarchisant les dominant et les dominés du système; [2] en ajoutant un côté sérieux et solennel au propos; et [3] en cherchant à projeter des valeurs et à s'inscrire dans le « réel ».

Ainsi, ceux qui se confortent dans l'idée que l'humour ne sert qu'à faire rire considèrent que son jeu de langage dispose d'une autonomie et d'une immunité. Nous

---

[202] Nous aborderons ces mythes en nous concentrant sur la forme d'art du stand-up. Nous croyons cependant qu'il pourrait être pertinent de poursuivre les recherches pour appliquer ces réflexions à d'autres utilisations des jeux de langage de l'humour.

pourrions baptiser cette posture « d'humour pour l'humour »[203]. Pour ceux qui défendent cette position, le stand-up s'avère une forme d'art autotélique, c'est-à-dire qu'il n'a d'autre but que lui-même. En montant sur les planches, l'humoriste jouit donc d'une liberté artistique entière. Il peut tout dire sans se sentir redevable. Personne ne peut l'attaquer, car il ne vise aucun objectif autre que de demeurer dans les règles de son jeu de langage. L'art éclipse complètement les prétextes moraux ou économiques. Or, notre étude démontre justement que l'humour se joue en société et qu'il dépasse régulièrement son propre jeu de langage. Deux principales raisons nous poussent à être critique vis-à-vis cette position.

D'une part, le contenu humoristique prescrit souvent de manière détournée des normes et des valeurs. S'il n'est pas toujours possible de connaître les objectifs des humoristes, nos trois études de cas ont révélé que les blagues controversées résultaient d'une réflexion sociopolitique et visaient davantage que la simple hilarité. Nous pourrions même aller jusqu'à dire que ce n'est pas parce que l'artiste affirme qu'il souhaite « juste faire rire » que ses propos sont sincères. Comme nous l'avons évoqué en décrivant les caractéristiques du stand-up, l'humoriste n'a pas d'obligation d'exactitude. Dans son contrat avec les spectateurs, il peut inventer des « mensonges authentiques », c'est-à-dire ne pas raconter exactement ce qu'il pense ou ce qu'il a vécu. Ce flou entre la vérité et la fiction peut s'avérer une manière détournée de faire réfléchir les membres de l'auditoire. Finalement, peu importe les intentions de l'humoriste, les spectateurs détiennent toujours le dernier mot pour déterminer le sens de ses plaisanteries. Ils peuvent se méfier de l'artiste et le critiquer publiquement. Si l'humoriste est conscient que son humour traite d'enjeux de société, il comprendra

---

[203] Nous empruntons et modifions ici l'expression « l'art pour l'art » qui avance l'idée qu'une œuvre n'a d'autre fin qu'elle-même. Théorisée entre autres par Théophile Gauthier au 19e siècle, l'approche repose sur la recherche de la beauté d'une œuvre d'art en dehors de toute visée utilitaire éthique ou morale. La forme est ainsi priorisée plutôt que le message.

également que la défense du « c'est juste une blague » ne sera pas toujours acceptée comme valide. Pour paraphraser Wittgenstein (1986 [1961]), le langage n'est pas privé : croire que l'on suit les règles du jeu de langage de l'humour ne revient pas nécessairement à les respecter.

D'autre part, les intérêts économiques qui sous-tendent l'humour controversé ne doivent pas être niés. En effet, il existe un large public, à chaque époque, prêt à consommer ce que l'on nomme tour à tour l'humour vexatoire, polémique, « politiquement incorrect » ou transgressif. Produire l'hilarité par la controverse permet aussi de produire du capital. Qu'ils soient considérés comme des artistes ou des commentateurs sociaux, les humoristes vendent aussi du divertissement. Ils le savent très bien, tout comme leur entourage professionnel. Par ailleurs, en jouant aux limites entre les jeux de langage de l'humour et du politique, ils se positionnent en polémistes et gagnent ainsi en visibilité. Comme nous l'avons constaté dans nos trois études de cas, l'humour ne sert pas qu'à divertir, il constitue aussi une recherche de profit et de notoriété.

L'humour : un miroir de société

L'adage « l'humour est le miroir de la société » est souvent mis de l'avant pour illustrer l'idée que l'humour reflète la réalité sans trop la déformer et qu'il fournit donc des repères identitaires. À cet effet, les chercheurs qualifient les humoristes de baromètres culturels (Gilbert, 2004) parce qu'ils mettent en relief les normes et valeurs communes (Mintz, 1985). Pour comprendre une blague, en rire ou s'y opposer, l'auditoire doit effectivement partager des référents culturels. Ce qui s'avère comique, tout comme ce qui ne l'est pas, est socialement construit. Réfléchissant à ce sujet, l'écrivain et dramaturge Marcel Pagnol (2016 [1947]) avait d'ailleurs écrit : « dis-moi de quoi tu ris et je te dirais qui tu es ». La chercheuse Nelly Feurhahn (2001, p. 195) a d'ailleurs repris cette formule évocatrice en l'améliorant d'une homophonie qui lui rajoute un deuxième degré : « Dis-moi *comment et de qui* tu ris, et je te dirai

qui tu *hais* ». Si nous arrêtions notre étude au fait que les humoristes traitent d'enjeux largement débattus dans l'espace public, nous pourrions effectivement dire qu'ils nous renvoient une image de l'identité états-unienne.

Or, comme nous l'avons observé à plusieurs reprises dans notre thèse, les controverses sur l'humour démontrent qu'une blague dépasse souvent la fiction en chevauchant les règles des jeux de langage du politique. L'humour ne fait pas que refléter le monde, il le structure aussi en participant à une négociation sociale pour tracer la ligne entre l'acceptable et l'inacceptable. Les discussions autour des controverses contribuent même parfois à convaincre l'auditoire et les humoristes de changer leur perception sur certains enjeux. Ainsi, les controverses traitées dans cette thèse sont en quelque sorte devenues des marque-pages de l'histoire humoristique, c'est-à-dire qu'il n'est pas rare d'entendre des États-Uniens y référer quand vient le temps de discuter d'enjeux similaires aux limites de l'humour et du politique. Qui plus est, nous pourrions également postuler que l'humour ne reflète pas de manière fidèle la population états-unienne et ses préoccupations. Les choses qui se disent et se répètent par et autour de l'humour ne sont pas exhaustives sur ce que constituent les enjeux de société. Des recherches subséquentes s'avéreraient nécessaires pour se pencher sur l'absence de certains sujets en humour ou sur le manque de diversité culturelle dans l'industrie de l'humour.

En effet, il existe dans le processus de production des blagues des contraintes souvent invisibles et des effets de pouvoir qui limitent ce dont il est possible de rire. Comme nous l'avons vu, ces contraintes peuvent être de nature économique, éthique, sociale et politique. Qui plus est, les personnes qui montent sur scène ne sont pas le reflet de la société états-unienne. Pour le démontrer, il ne suffit que de regarder de plus près le palmarès des cent meilleurs humoristes de tous les temps selon la chaîne *Comedy Central*. Comment s'attendre à ce que l'humour soit le reflet du vécu des États-Uniens quand 90 % des personnes nommées au palmarès sont des hommes et 84 %

sont Blancs[204]? Le fait que la liste ne contienne qu'un seul humoriste d'origine latino (Paul Rodriguez) et aucun issu des Premières nations, de l'Asie et du Moyen-Orient, rend le manque de diversité encore plus flagrant.

« On peut rire de tout, mais pas avec n'importe qui »

Notre thèse démontre aussi comment la fameuse citation suivante de l'humoriste Pierre Desproges reste incomplète : « on peut rire de tout, mais pas avec n'importe qui » – parfois citée comme « on peut rire de tout, mais pas avec tout le monde »[205]. Si elle n'est pas explicitement reprise dans le contexte anglophone états-unien, elle s'avère pertinente à étudier dans l'analyse générale des controverses. Avec le temps, l'énoncé est devenu un dicton populaire utilisé lors des discussions sur les limites de l'humour – surtout en France et au Québec. Le « point Desproges » constitue le moment où quelqu'un réfère à cette phase afin de donner de l'autorité à son propos (Durupt, 2016). Dans les discussions sérieuses sur l'humour, elle est employée pour aviser les autres que l'on a réfléchi à la liberté et aux limites du jeu de langage de l'humour. Dans son sens original, Desproges dit que l'on *peut* rire de tout. Il

---

[204] Selon le bureau du recensement aux États-Unis, la catégorie raciale des Blancs inclut les personnes dont les origines proviennent d'Europe, du Moyen-Orient et d'Afrique du Nord. Les hispaniques et latinos sont considérés comme une ethnie et non une race. Ils peuvent donc rentrer dans plusieurs catégories raciales. En consultant les biographies des humoristes du palmarès de *Comedy Central*, nous constatons qu'il y a 16 Noirs, 2 États-Uniens d'origine italienne et 1 d'origine mexicaine.

[205] Humoriste français, Pierre Desproges (1939-1988) est reconnu pour son humour noir, son sens de l'absurde et son anticonformisme. Même si Desproges assume ce dicton, il ne l'a jamais prononcé textuellement. En 1982, au *Tribunal des flagrants délires* sur *France Inter*, il déclare : « les questions qui me hantent [...] sont les suivantes. Premièrement, peut-on rire de tout? Deuxièmement, peut-on rire avec tout le monde? » À la première question, Desproges répond «oui sans hésiter [...]». À la deuxième il rétorque plutôt : « C'est dur. Personnellement, il m'arrive de renâcler à l'idée d'inciter mes zygomatiques à la tétanisation crispée. C'est quelquefois au-dessus de mes forces, dans certains environnements humains : la compagnie d'un stalinien pratiquant me met rarement en joie. Près d'un terroriste hystérique, je pouffe à peine, et la présence à mes côtés d'un militant d'extrême droite assombrit couramment la jovialité monacale de cette mine réjouie [...] » (Desproges, 1982).

n'affirme pas cependant que l'on *devrait* rire de tout. En effet, il ne nie pas les rapports de domination dans la société qui influencent les cibles de rire. Explicitant sa réflexion sur les limites de l'humour, il soutient : « [...] on ne peut pas rire aux dépens de n'importe qui. On peut rire des forts, mais pas des faibles. » (Desproges, 1982). Il rajoute qu'il ne souhaite pas rigoler en compagnie de certaines personnes comme les racistes, les staliniens et les groupes d'extrême droite. Or, cette phrase est souvent reprise à contresens. Le « n'importe qui » ou le « tout le monde » peut signifier, par exemple, qu'on peut raconter des blagues sexistes entre hommes, mais qu'il faut éviter d'en conter devant les femmes, car elles pourraient se vexer. De manière similaire, il est recommandé de ne pas se prêter à des plaisanteries capacitistes ou racistes en présence des membres de ces minorités. Dans le débat sur la rectitude politique, ce dicton est surtout repris par les personnes jugeant que le registre esthétique – une blague bien construite qui fait rire – s'avère plus important que l'éthique.

Cela dit, en étudiant les controverses, nous avons constaté une autre limite qui fait souvent basculer l'humour dans le domaine de la controverse. Nous pourrions modifier cet adage de la manière suivante : « on peut rire de tout, mais pas avec n'importe qui et ça dépend aussi de qui l'on est ». Si le jeu de langage de l'humour permet une grande liberté d'expression en raison de son caractère artistique reconnu, l'humoriste ne bénéficie pas toujours d'une immunité. Le positionnement implicite ou explicite du locuteur a été maintes fois relevé dans notre thèse. Comment un Blanc peut-il se moquer d'un Noir? Comment interpréter s'il rit *avec* sa cible ou *à ses dépens*? En décrivant les spécificités du stand-up, nous avons constaté que l'humoriste s'inspire la plupart du temps de ce qu'il observe dans son quotidien. Par exemple, Silverman et Hicks se présentent sur scène sans costume, parlent au « je » et expriment ce qui semble être le fond de leur pensée sur l'adoption et l'environnement ou encore sur la religion, l'homosexualité et le mouvement pro-vie. S'ils usent constamment du deuxième degré, il reste qu'ils affirment largement s'inspirer de leur

vécu. Or, nous avons remarqué que dans les controverses, l'auditoire se questionne souvent sur le point de vue situé de l'humoriste, c'est-à-dire la manière dont ses expériences personnelles, économiques, sociales et politiques affectent sa manière de percevoir le monde. Pour décoder le deuxième degré d'une blague, les spectateurs sont laissés à eux-mêmes et doivent sélectionner parmi les informations transmises. L'identité de genre, de race, de classe et de capacité fait partie des données qui donnent des clés d'interprétation pour comprendre les intentions derrière une plaisanterie. En d'autres termes, les notions de privilèges, de hiérarchie et de pouvoir ne sont pas exclues des interprétations de l'auditoire du jeu de langage de l'humour, et ce, surtout si l'humoriste ne semble pas interpréter un personnage sur scène. Ainsi, le public exige davantage d'indices pour décoder une blague quand l'humoriste se moque d'un groupe minoritaire auquel il n'appartient pas et que ce groupe est considéré comme étant marginalisé ou opprimé par rapport au sien. Les exigences sont assurément plus grandes quand l'humoriste adopte une position d'étranger (*ousider status*) plutôt que d'initié (*insider status*).

La rectitude politique tue l'humour

Si de nouvelles recherches s'avèreraient nécessaires pour détailler ce que la rectitude politique fait à l'humour, l'étude que nous avons réalisée sur le sujet nous porte à affirmer qu'elle ne le tue pas. Contrairement à Jerry Seinfeld et Chris Rock qui entretiennent le mythe que la culture du politiquement correct nuit à la profession, notre thèse laisse supposer le contraire. Elle démontre que les humoristes n'ont jamais pratiqué leur art sans être critiqués. Depuis la popularisation du stand-up dans les années 1960, ils n'ont jamais pu plaisanter sur des sujets provocateurs sans s'attirer de vives critiques. Cela dit, les controverses générées par l'humour captent l'attention et offrent de la visibilité aux humoristes. Nous pourrions même affirmer que le climat de la rectitude politique contribue à leur carrière, car il leur donne de l'importance dans les débats publics.

En raison de l'omniprésence de la transgression dans leur art, les humoristes de stand-up sont en effet perçus par plusieurs comme étant des libres penseurs. Dans l'espace médiatique, et particulièrement lorsqu'il est question de rectitude politique et de liberté d'expression, ils sont de plus en plus reconnus par le public comme des intellectuels publics, à cause de leur notoriété culturelle et souvent même s'ils n'ont pas de diplôme – traditionnellement un marqueur de légitimité. Le public états-unien octroie donc aux humoristes la possibilité d'analyser, de juger et de critiquer la société. Par exemple, le magazine *Foreign Policy* publie en 2009 une liste des cents intellectuels publics les plus importants à l'échelle internationale, qui inclut notamment Amartya Sen, Al Gore, Noam Chomky et Umberto Eco (Amburn, 2009). Ils demandent à leurs lecteurs d'ordonnancer ces choix. Si plus de 500 000 personnes votent en l'espace d'un mois, plusieurs rajoutent dans la case « autre » non pas un philosophe, un économiste ou un romancier, mais bel et bien un humoriste, Stephen Colbert (Amburn, 2009). *Foreign Policy* en fera mention dans son numéro suivant. Dans le même esprit, la liste des personnalités les plus influentes du magazine *Time* en 2017 compte trois humoristes : Samantha Bee, Jordan Peele et Leslie Jones (Time Magazine, 2017). La chroniqueuse Megan Garber soutient que l'influence politique de ces artistes dans les débats sociopolitiques et culturels n'est plus à prouver : « Comedians are acting not just as joke-tellers, but as truth-tellers—as guides through our cultural debates » (Garber, 2015, non paginée). Ils se voient de plus en plus conférer une reconnaissance et un droit de parole. Sous le couvert de l'humour, le public les écoute non pas seulement pour les blagues qu'ils racontent sur le monde, mais aussi pour donner un sens à ce monde. Nous pourrions ainsi affirmer que les controverses sur l'humour illustrent et confirment leur rôle majeur dans la société. Parce que le stand-up est populaire, les controverses sur l'humour permettent de rejoindre un large public et ainsi de créer des « moments effervescents » qui rendent visibles des désaccords collectifs profonds et permettent des débats sociopolitiques sur ces sujets.

Les contributions et l'avenir de la recherche sur l'humour en science politique

Au-delà de ces conclusions empiriques, il reste que d'un point de vue théorique, l'humour n'est pas un objet de recherche aussi banal et ludique qu'il n'y paraît *a priori.* Les liens qui unissent le politique et l'humour saisissent par leur récurrence et leur complexité. Si l'ordinaire – comme le fait de raconter une blague – s'est rarement vu attribuer une place signifiante en science politique, l'humour nécessite davantage de recherches sérieuses. Bouveresse nous rappelle d'ailleurs comment les logiciens ou grammairiens ont tort quand ils affirment que le « non-sens » revient strictement à « ne rien dire ». Pour démontrer comment le « non-sens » peut avoir une vertu comique, il rappelle ce passage que l'on attribue à Wittgenstein : « [...] l'on pourrait concevoir un ouvrage de philosophie sérieux et bon qui serait tout entier constitué de plaisanteries (jokes) (sans être pour autant facétieux) [...] » (Bouveresse, 1997, p. 248)[206]. Ainsi, notre thèse sur les controverses visait à défaire l'étiquette du « manque de sérieux » souvent attribuée aux recherches sur le rire. Elle a mis en valeur les discours humoristiques et populaires dans le domaine de la science politique. En bâtissant des ponts entre la science politique, les Études sur l'humour et la sociologie de l'art, elle a démontré la possibilité de se pencher sérieusement sur le jeu de langage de l'humour, même s'il se situe paradoxalement à l'extérieur du domaine du sérieux. En débutant l'analyse par un examen de la controverse dans ses tendances et particularités, nous avons placé le politique au cœur de notre thèse soit autant dans les discours des humoristes, dans les climats sociopolitiques que les réactions de rejet ou de glorification d'une blague dans et par la société. Même si notre corpus n'inclut pas les activités formellement et traditionnellement politiques, nous avons montré comment le politique se présente également dans des endroits aussi banals que les salles de spectacle de stand-up. Parce que les controverses

[206] Bouveresse réfère ici aux mémoires de Wittgenstein écrites par Norman Malcolm (1966).

représentent des « moments effervescents » qui pointent l'exceptionnel, elles nous ont permis d'accéder et de raconter autrement l'histoire sociale des États-Unis.

Au-delà de l'analyse des controverses sur l'humour, l'étude des limites entre les jeux de langage de l'humour et du politique ouvre la porte à un programme de recherche fort prometteur. Nous entrevoyons deux principales avenues complémentaires à celle-ci. D'une part, alors que nous avons étudié le phénomène qui nous semblait le plus visible aux frontières de l'humour et du politique, nous proposons d'observer l'inverse pour voir ce qui se cache dans l'humour ordinaire. Berthol Brecht soutenait qu'il fallait se méfier des arts non politiques. Il soulignait : « [...] pour l'art, être impartial signifie seulement appartenir au parti dominant » (Brecht, 1978 [1948], p.72). Ainsi, comment l'humour s'aligne-t-il avec la classe dominante? Comment se manifeste la violence symbolique dans l'humour? Encore peu défrichés, certains lieux, comme l'humour, portent en eux la capacité de générer de la « violence symbolique » dans les termes où Bourdieu (1997, p. 245) l'entend :

> [...] cette coercition qui ne s'institue que par l'intermédiaire de l'adhésion que le dominé ne peut manquer d'accorder au dominant (donc à la domination) lorsqu'il ne dispose, pour le penser et pour se penser ou, mieux, pour penser sa relation avec lui, que d'instruments qu'il a en commun avec lui.

Cette vision politique de l'humour est pourtant loin d'aller de soi, car celui-ci se présente souvent comme le contraire de la coercition : il peut apaiser, faire réfléchir ou encore conscientiser. Si les formes de violence symbolique sont difficiles à percevoir, puisqu'elles sont acceptées et parfois même reproduites par les personnes et les groupes dominés, il reste que l'humour peut amenuiser, maintenir ou amplifier le pouvoir. Ce serait le cas par exemple des blagues qui ne remettent pas en question certains stéréotypes sexistes, racistes, capacitistes ou homophobes. Ainsi, au-delà des grandes controverses sur l'humour où le politique revêt un caractère d'évidence, comment l'humour reproduit-il insidieusement les rapports de pouvoir? Ce projet de

recherche pourrait même partir du cas de Richard Pryor. En usant du *n-word*, ce dernier ne sort pas du jeu de langage employé par ses oppresseurs pour s'émanciper. S'il décide ultimement de ne plus employer cette épithète considérée comme étant raciste, elle reste encore largement utilisée par plusieurs humoristes de stand-up noir états-unien. L'analyse de l'humour par le concept de « violence symbolique » permettrait de mettre l'accent sur ces modes d'asservissement qui créent un monde où les dominés tendent à accepter leur situation comme si elle était inscrite dans l'ordre naturel ou ordinaire des choses.

D'autre part, la deuxième avenue consisterait à étudier la montée en popularité d'un phénomène de communication politique : l'utilisation de l'humour comme moyen de performer la politique. En effet, les limites se brouillent de plus en plus entre l'aspect ludique et léger de l'humour et l'aspect sérieux et solennel du discours politique. À cette jonction, nous voyons apparaître une nouvelle forme de communication politique où l'humour devient un moyen de prédilection pour « faire de la politique ». Aux États-Unis, le meilleur exemple de cette pratique émergente s'illustre dans le contenu des soirées annuelles des *White House Correspondents' Dinners* (WHDC). Depuis 1983, l'humour est devenu l'angle privilégié de ces soupers. Alors que le divertissement était autrefois assuré par des vedettes de cabaret, Ronald Reagan transforme cette tradition. L'animation est désormais confiée à un humoriste de renom qui offre un « bien cuit » au président, c'est-à-dire un discours humoristique dans lequel il relate ses bons et mauvais coups, et ce, en alternant les moqueries et les hommages. Qui plus est, le chef d'État a également l'occasion d'offrir un discours comique durant ce souper en se transformant temporairement en humoriste de stand-up. La Maison-Blanche ne prend pas ces soirées à la légère. Elle considère que deux allocutions annuelles doivent particulièrement être fignolées et répétées : le WHDC et le discours sur l'État de l'Union (katz, 2004). Comment qualifier cette nouvelle forme de communication politique qui rapproche les jeux de langage du politique à ceux de l'humour? Comment le climat politique (crises et controverses, taux d'approbation du

président) et le style présidentiel (aisance dans la performance humoristique) teintent–ils la teneur (sujets et cibles) de cette nouvelle forme de communication politique? Pouvons-nous percevoir un changement de mentalité par le refus de Donald Trump de participer, en 2016, au WHCD? Ce projet de recherche viserait donc à comprendre la montée en popularité de ces discours décomplexés et ce qu'ils représentent plus largement dans les interactions entre la politique et l'humour.

Ainsi, contrairement aux thèses qui postulent que l'humour nous éloigne du politique, ce programme de recherche en science politique pourra démontrer tout le magnétisme et les paradoxes entre les jeux de langage de l'humour et du politique. Car au final, comme le rappelle Will Rogers, l'humoriste et cowboy états-unien cité en exergue, qui faut-il *prendre au sérieux* : les humoristes ou les politiciens?

RÉFÉRENCES

60 Minutes. 2004. *Chappelle: "An Act Of Freedom" Comedy Central Comedian Talks About Using The "N" Word In Jokes.* Récupéré de http://www.cbsnews.com/news/rock-bring-on-oscar-safety-net/ (21 janvier 2016).

Aarons, D. et Mierowsky, M. 2017. « Public Conscience of "the Chosen People": Sarah Silverman in the Wake of Lenny Bruce ». *Comedy Studies,* vol. 8, no. 2, p. 154-166.

Ajaye, F. 2002. *Comic Insights: The Art of Stand-Up Comedy.* Los Angeles : Silman-James Press.

Allen, S. 1981. *Funny People.* New York : Stein & Day Pub.

Amburn, B. 7 octobre 2009. The World's Top 20 Public Intellectuals. *Foreign Policy.* Récupéré de http://foreignpolicy.com/2009/10/07/the-worlds-top-20-public-intellectuals/ (17 novembre 2017).

American Comedy Award. 1994. *American Comedy Awards Bill Hicks Tribute March 01 1994.* [vidéo YouTube]. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=ZThfkCuZKCY (20 juillet 2017).

Anderson, C. 16 février 2010. *TEDChris: The Untweetable - When 140 Characters Just Aren't Enough...* Récupéré de http://tedchris.posthaven.com/quick-final-thoughts-on-sarah-silverman-ted (3 octobre 2017).

Anderson, C. 2016. *TED Talks: The Official TED Guide to Public Speaking.* Toronto : HaperCollins.

Anderson, C. Non datée. *TED's Secret to Great Public Speaking.* Récupéré de https://www.ted.com/talks/chris_anderson_teds_secret_to_great_public_speaking/transcript#t-464323 (21 août 2017).

Anonyme. 27 décembre 1993. The 25 Most Intriguing People of the Year. *People,* p. 58.

Anonyme. 20 janvier 2003. Late Comedian's Words Relevant in War Climate. *Chicago Tribune,* p. 2. Récupéré de http://articles.chicagotribune.com/2003-01-20/features/0301200118_1_bill-hicks-wimp-iraqi-voice (20 juillet 2017).

Anonyme. 24 avril 2010a. A Brit on the Side: Why American Comic Bill Hicks Felt Most at Home in the UK. *The Independent.* Récupéré de http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/comedy/features/a-brit-on-the-side-why-american-comic-bill-hicks-felt-most-at-home-in-the-uk-1950403.html (17 juillet 2017).

Anonyme. 2 mars 2010b. Join Special Olympics in Putting an End to R-Word. *Great Falls Tribune,* p. A4.

Anonyme. 21 février 2010c. Underrated / Overrated. *Los Angeles Times* p. D3.

Anonyme (éditorial). 3 mars 2010d. Gertrude Barber Helped Erase "R-Word" in Erie. *Tribune Business News.*

Apte, M.L. 1988. « Disciplinary Boundaries in Humorology: An Anthropologist's Ruminations ». *HUMOR – International Journal of Humor Research,* vol. 1, no. 1, p. 5-25.

Aristote. 2010 [1005b]. *Les Métaphysiques, Livre Gamma.* Paris : Les Belles Lettres.

Arnold, G. 13 mars 1982. Richard Pryor, Unrestrained. *Washington Post,* p. 2.

Arrington, M. 14 février 2010. TED Organizer Trashes Speaker, Fails Social IQ Test. *Tech Crunch* Récupéré de https://techcrunch.com/2010/02/14/ted-organizer-trashes-speaker-fails-social-iq-test/ (3 octobre 2017).

Asim, J. 2007. *The N Word : Who Can Say It, Who Shouldn't, and Why.* Boston : Houghton Mifflin Harcourt.

Attardo, S. 2001. *Humorous Texts : A Semantic and Pragmatic Analysis.* New York : Mouton de Gruyter.

Attardo, S. 2008. « A Primer for the Linguistics of Humor ». Dans Raskin, V. (dir.), *The Primer of Humor Research.* Berlin : Mouton de Gruyter, p. 101-132.

Attardo, S. 2014. *Introduction.* Dans Attardo, S. (dir.), *Encyclopedia of Humor Studies.* Los Angeles : SAGE Publications.

Austin, J.L. 1970 [1962]. *Quand dire, c'est faire.* Paris : Seuil.

Baillargeon, N. 2006. *Petit cours d'autodéfense intellectuelle.* Montréal : Lux éditeur.

Baimbridge, R. 24 juillet 1997. Creep Show. *Dallas Observer.* Récupéré de http://www.dallasobserver.com/music/creep-show-6402594 (17 juillet 2017).

Bakhtine, M. 1970 [1968]. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance.* Paris : Gallimard.

Baraka, A. 2011. « The Black Arts Movement: Its Meaning and Potential ». *Nka Journal of Contemporary African Art,* no. 29, p. 22-31.

Barka, M.B. 2006. *La droite chrétienne américaine : les évangéliques à la Maison-Blanche?* Toulouse : Privat.

Barnes, C. 4 juin 1974. Richard Pryor. *Philadelphia Tribune,* p. 8.

Barthes, R. 1981. *Le grain de la voix, entretiens.* Paris : Seuil.

Bastien, F. 2013. *Tout le monde en regarde! : la politique, le journalisme et l'infodivertissement à la télévision québécoise.* Québec : Presse de l'Université Laval.

Baudelaire, C. 1986 [1855]. « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques ». *Curiosités esthétiques.* Paris : Garnier, p. 241-263.

Baumgartner, J.C. et Morris, J.S. 2008. *Laughing Matters : Humor and American Politics in the Media Age.* New York : Routledge.

Beard, M. 2014. *Laughter in Ancient Rome: On Joking, Tickling, and Cracking Up.* Berkeley : University of California Press.

Becker, A.B. et Waisanen, D.J. 2017. « Laughing or Learning with the Chief Executive? The Impact of Exposure to Presidents' Jokes on Message Elaboration ». *HUMOR – International Journal of Humor Research,* vol. 30, no. 1, p. 23-41.

Beckett, S. 1968. *Watt.* Paris : Les éditions de Minuit.

Bekkala, S. Non datée. *Review - Bill Hicks Flying Saucer Tour, Vol. 1* Récupéré de http://www.allmusic.com/album/flying-saucer-tour-vol-1-mw0000233134 (17 juillet 2017).

Berger, A.A. 1993. *An Anatomy of Humor*. New Brunswick : Transaction Publishers.

Berger, A.A. 1995. *Blind Men and Elephants : Perspectives on Humor*. New Brunswick : Transaction.

Bergson, H. 1912 [1900]. *Le rire : essai sur la signification du comique*. Paris : Alcan.

Brecht, B. 1978 [1948]. *Petit organon pour le théâtre*. Paris : L'Arche.

Billig, M. 2001. « Humour and Embarrassment: Limits of "Nice-Guy" Theories of Social Life ». *Theory, Culture & Society,* vol. 18, no. 5, p. 23-43.

Billig, M. 2005. *Laughing and Ridicule: Towards a Social Critique of Laughter*. Londres : SAGE Publications.

Blair, W. 1998 [1937]. *Native American Humor (1800-1900)*. New York : American Book Company.

Blowen, M. 8 octobre 1993. Letterman's leftover Veal Marsala. *Boston Globe,* p. 54.

Boily, L. et Avard, F. 2015. *Les procédés humoristiques*. Atelier d'écriture humoristique (HUM401). École nationale de l'humour. Montréal.

Boltanski, L. et Thévenot, L. 1991. *De la justification : les économies de la grandeur*. Paris : Gallimard.

Boone, W.E. 2008. *The Beautiful Struggle: An Analysis of Hip Hop Icons, Archetypes, and Aesthetics.* Temple University. Thèse de doctorat.

Booth, K. et Bertin, M. 2006. *Bill Hicks : Agent of Evolution*. Londres : HarperCollins.

Boskin, J. et Dorinson, J. 1985. « Ethnic Humor: Subversion and Survival ». *American Quarterly,* vol. 37, no. 1, p. 81-97.

Bourdieu, P. 1997. *Méditations pascaliennes*. Paris : Édition du Seuil.

Bouveresse, J. 1987. *La force de la règle : Wittgenstein et l'invention de la nécessité*. Paris : Éditions de Minuit.

Breton, A. 1966 [1940]. *Anthologie de l'humour noir*. Paris : Éditions Pauvert.

British Comedy Guide. 2010. The 100 Greatest Stand-Ups. *British Comedy Guide*. Récupéré de https://www.comedy.co.uk/tv/100_greatest_stand_ups/episodes/1/2/ (17 juillet 2017).

Brodie, I. 2014a. *Stand-up Comedy*. Dans Attardo, S. (dir.), *Encyclopedia of Humor Studies* (Vol. 1, pp. 733-737). Washington : SAGE Publications.

Brodie, I. 2014b. *A Vulgar Art: A New Approach to Stand-up Comedy*. Jackson : University Press of Mississippi.

Bromley, P. 2015. *History of Stand-up Comedy. About Entertainment*. Récupéré de http://comedians.about.com/od/historyofstandupcomedy/ (24 août 2016).

Broughton, M. 6 février 1975. Readers Praise "Gutter Comedy Doesn't Help the Race". *Los Angeles Sentinel,* p. A6.

Brown, P. 1987. *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge : Cambridge University Press.

Bucaria, C. et Barra, L. 2016. *Taboo Comedy: Television and Controversial Humour*. Londres : Springer.

Buchanan, P. 17 août 1992. *Republican National Convention Speech*. Récupéré de http://buchanan.org/blog/1992-republican-national-convention-speech-148 (20 juillet 2017).

Burbank, C.E. 1998. *Ladies Against Women: Theatre Activism, Parody, and the Public Construction of Citizenship in U.S. Feminism's Second Wave.* Northway University. Ph. D. Thesis.

Burden, G. 2009. *Richard Pryor*. Récupéré de http://garyburdenforrtwerk.com/2009/09/richard-pryor/ (17 janvier 2017).

Burke, C. 13 octobre 2014. 3 Reasons People Aren't Laughing at Sarah Silverman. *The Daily Dot*. Récupéré de https://www.dailydot.com/via/sarah-silverman-comedy-spokesperson/ (5 septembre 2017).

C.K., L. 2008. *Chewed Up.* [DVD]. Boston : Image Entertainment.

Campbell, F.K. 2008. « Refusing Able(ness): A Preliminary Conversation about Ableism ». *M/C Journal: A Journal of Media and Culture,* vol. 11, no. 3. Récupéré de http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/46 (11 septembre 2017).

Campbell, K.E. 1997. « "Real Niggaz's Don't Die": African American Students Speaking Themselves into Their Writing ». Dans Severino, C., J. C. Guerra et J. E. Butler (dir.), *Writing in Multicultural Settings*. New York : Modern Language Association, p. 67-78.

CapZeyeZ. 1993, 7 octobre 1993. *Bill Hicks - A "Must Watch" Interview.* Austin : Public Access. [vidéo YouTube]. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=LZkO779Vgjg (23 novembre 2017).

Carlin, G. 1997. *George Carlin : 40 Years of Comedy.* [DVD]. New York : HBO.

Carlson, B. 15 février 2010. Sarah Silverman Ruins TED. *The Atlantic*. Récupéré de https://www.theatlantic.com/technology/archive/2010/02/sarah-silverman-ruins-ted/341339/ (3 octobre 2017).

Carlson, E. 22 décembre 2011. Louis C.K. Is Donating Part of $1 Million Paycheck From Web Comedy Special to Charity. *The Hollywood Reporter*. Récupéré de http://www.hollywoodreporter.com/news/louis-ck-web-comedy-special-donating-one-million-charity-276073 (12 décembre 2016).

Carrell, A. 1997. « Humor Communities ». *HUMOR – International Journal of Humor Research,* vol. 10, no. 1, p. 11-24.

Carter, B. 1994. *The Late Shift: Letterman, Leno and the Network Battle for the Night*. New York : Hyperion.

Cavell, S. 2012 [1979]. *Les voix de la raison : Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*. Paris : Seuil.

Chandler Bingham, S. et Green, S.E. 2016. *Seriously Funny: Disability and the Paradoxical Power of Humor*. Boulder : Lynne Rienner Publishers.

Chapman, A.J. et Foot, H.C. 1976. *Humor and Laughter : Theory, Research and Applications*. Londres : Wiley.

Chappelle, D. 2016. *Dave Chappelle Monologue*. [vidéo YouTube]. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=UEiYuNpDhlg (23 novembre 2017).

Charaudeau, P. 2015. *Humour et engagement politique*. Limoges : Lambert-Lucas.

Chateauraynaud, F. 2013. « Préface ». Dans Collinet, C. et P. Terral (dir.), *Sport et controverses*. Paris : Éditions des Archives contemporaines, p. 1-3.

Chateauraynaud, F. et Torny, D. 1999. « Les sombres précurseurs : une sociologie pragmatique de l'alerte et du risque ». *Politix,* vol. 13, no. 52, p. 243-247.

Chomsky, N. 2009. *Cartesian Linguistics: A Chapter in the History of Rationalist Thought*. Cambridge : Cambridge University Press.

Chomsky, N. et Herman, E.S. 2008 [1988]. *La fabrication du consentement : De la propagande médiatique en démocratie*. Marseille : Agone.

Christon, L. 18 novembre 1993. Comedy Review: Bill Hicks: Heat but No Warmth. *Los Angeles Times,* p. 1.

Cillizza, C. 25 juillet 2016. Winners and Losers from the First Night of the Democratic Convention. *Washington Post.* Récupéré de https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2016/07/25/winners-and-losers-from-the-1st-night-of-the-democratic-convention/?utm_term=.aa11bf0482d7 (5 septembre 2017).

Clarke, J.R. 2007. *Looking at Laughter: Humor, Power, and Transgression in Roman Visual Culture, 100 BC-AD 250*. Berkeley : University of California Press.

Clements, P. 2013. *Charles Bukowski, Outsider Literature, and the Beat Movement*. New York : Routledge.

Cleveland Call and Post. 15 janvier 1977. Respecting Ouselves. *Cleveland Call and Post,* p. B2.

Coates, T.-N. Mai 2008. "This Is How We Lost to the White Man": The Audacity of Bill Cosby's Black Conservatism. *The Atlantic.* Récupéré de http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/05/-this-is-how-we-lost-to-the-white-man/306774/ (21 janvier 2017).

Cobb, J. 5 octobre 2016. Creating "Luke Cage", The First Woke Black-Superhero Show. *The New Yorker.* Récupéré de http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/creating-luke-cage-the-first-woke-black-superhero-show (31 mars 2017).

Cohen, J. 1975. *The Essential Lenny Bruce: His Original Unexpurgated Satirical Routines* : Londres : Granada Publishing Limited.

Colbert, S. 8 février 2010. *The Colbert Report.* États-Unis : Comedy Central.

Combe, K. et Boyle, B. 2013. « Going "Full Retard" in Tropic Thunder ». Dans Combe, K. et B. Boyle (dir.), *Masculinity and Monstrosity in Contemporary Hollywood Films*. New York : Palgrave McMillan, p. 165-193.

Comedy Central. Non datée. *Night of Too Many Stars - About.* Récupéré de http://www.cc.com/shows/night-of-too-many-stars (3 septembre 2017).

Compton, J. 2008. « More Than Laughing?: Survey of Political Humor Effects Research ». Dans Baumgartner, J. C. et J. Morris (dir.), *Laughing Matters : Humor and American Politics in the Media Age*. New York : Routledge, p. 39-66.

Corbo, C. et Gagnon, F. 2016. *Les États-Unis d'Amérique : les institutions politiques.* Québec : Septentrion.

Corcoran, M. 20 février 1997. He's Hot, He's Funny, He's Dead : The Dark Stand-Up Genius of Bill Hicks. *Austin American Statesman,* p. 29.

Crisafulli, C. 11 janvier 1994. Anything for a Laugh? Comedy: Stand-up Veterans Push the Envelope, But It's a Personal Decision, Not One for the Censors, They Say. *Los Angeles Times,* p. 1.

Critchley, S. 2002. *On Humor*. Londres : Routledge.

Cromelin, R. 4 décembre 2005. An Angry Soul; What Would Bill Hicks Say Now?, *Los Angeles Times,* p. E5.

Cusset, F. 2014. *Une Histoire (critique) des années 1990.* Paris : Centre Pompidou-Metz.

Darwin, C. 1981 [1872]. *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux.* Bruxelles : Complexe.

Davis, A.G. 2009. *Revoevolution in The Fascist Ideosis: The Comedy of Bill Hicks.* Auburn University, Alabama. Maîtrise en communication.

Day, A. 2011. *Satire and Dissent : Interventions in Contemporary Political Debate.* Bloomington : Indiana University Press.

de Blic, D. et Lemieux, C. 2005. « Le scandale comme épreuve : éléments de sociologie pragmatique ». *Politix,* vol. 3, no. 71, p. 9-38.

de La Porte, X. 9 janvier 2015. Charlie Hebdo : la « force incroyable » et complexe du dessin. *L'Obs avec Rue89.* Récupéré de http://rue89.nouvelobs.com/2015/01/09/charlie-hebdo-force-incroyable-complexe-dessin-256987 (28 janvier 2016).

Defays, J.-M. 1999. « Les problèmes de l'analyse du discours comique ». Dans Defays, J.-M. et L. Rosier (dir.), *Approches du discours comique.* Dolembreux : Éditions Mardaga, p. 13-20.

DeMillo, R.A. 2015. *Revolution in Higher Education: How a Small Band of Innovators will Make College Accessible and Affordable.* Cambridge : MIT Press.

Derber, C. et Magrass, Y.R. 2008. *Morality Wars: How Empires, the Born Again, and the Politically Correct Do Evil in the Name of Good.* New York : Routledge.

Desproges, P. 1982. *Desproges - Réquisitoire contre Le Pen - Tribunal des flagrants délires.* [vidéo YouTube]. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=QeW1fvV_w8c (17 novembre 2017).

Deveau, D.J. 2012. *English Canadian Stand-up Comedy as a Field of Cultural Production.* Communication, Art & Technology : School of Communication.

Dickens, C. 1868. *American Notes for General Circulation.* Champaign : Project Gutenberg.

Discogs. Non datée. *Bill Hicks.* Récupéré de https://www.discogs.com/artist/365190-Bill-Hicks (24 juillet 2017).

Douglas, M. 2002. « Jokes ». *Implicit Meanings.* Londres : Routledge, p. 146-164.

Douglass, F. 21 août 1974. Richard Pryor Ultra Blue. *The Baltimore Afro-American,* p. 11.

Du Bois, W.E.B. et Levering Lewis, D. 1995 [1903]. *W. E. B. Du Bois : A Reader.* New York : Henry Holt and Company.

Dudden, A.P. et Briggs, P.M. 1987. *American Humor.* New York : Oxford University Press.

Dufort, J. 2016a. « Le développement du champ des Études sur l'humour en sciences sociales ». Dans Dufort, J. et L. Olivier (dir.), *Humour et politique : de la connivence à la désillusion.* Québec : Presses de l'Université Laval, p. 1-35.

Dugas, L. 1902. *Psychologie du rire.* Paris : Alcan.

Dunbar, J. 2004, 9 avril 2004. *Indecency On the Air : Shock-Radio Jock Howard Stern Remains "King of All Fines".* Washington : Center for Public Integrity. Récupéré de https://www.publicintegrity.org/2004/04/09/6588/indecency-air (23 novembre 2017).

Dundes, A. 1973. *Mother Wit from Laughing Barrel.* Jackson : University Press of Mississippi.

Dupuis-Déri, F. 2001. « Le totalitarisme "politically correct". Mythe ou réalité? ». *Argument,* vol. 1, no. 4, p. 1-11.

Durupt, F. 24 février 2016. On peut rire de tout, mais on peut aussi arrêter de citer Desproges n'importe comment. *Libération.* Récupéré de http://www.liberation.fr/debats/2016/02/24/on-peut-rire-de-tout-mais-on-peut-aussi-arreter-de-citer-desproges-n-importe-comment_1435056 (17 novembre 2017).

Edwards, R. 1994. *It's Just a Ride.* In Tiger Television Productions (Producer). États-Unis.

Elgozy, G. 1979. « Définir pour débuter ». *De l'humour.* Paris : Éditions Denoel p. 9-25.

Eliasoph, N. 2010. « L'humour, la nostalgie et la culture commerciale dans l'espace public postmoderne ». *L'évitement du politique : Comment les Américains produisent l'apathie dans la vie quotidienne.* Paris : Economica, p. 107-162.

Elkins, E. 2016. « Excessive Stand-Up, the Culture Wars, and '90s TV ». Dans Bucaria, C. et L. Barra (dir.), *Taboo Comedy : Television and Controversial Humour.* Londres : Springer, p. 139-154.

Ellithorpe, M., Esralew, S. et Holbert, L. 2014. « Putting the "Self" in Self-Deprecation : When Deprecating Humor About Minorities Is Acceptable ». *HUMOR – International Journal of Humor Research,* vol. 27, no. 3, p. 401-422.

Embrick, D.G. et Henricks, K. 2013. « Discursive Colorlines at Work: How Epithets and Stereotypes Are Racially Unequal ». *Symbolic Interaction,* vol. 36, no. 2, p. 197-215.

Fairman, C.M. 14 février 2010. The Case Against Banning the Word "Retard". *Washington Post.* Récupéré de http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/02/11/AR2010021103896.html?sid=ST2010021403772 (11 septembre 2017).

Farhi, P. 24 juin 2008. One Comic, Twice the Laughts. *Washington Post.* Récupéré de http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2008/06/23/AR2008062300876.html (30 mai 2016).

Fears, D. 2 décembre 2006. The Word That Is the Very Definition of Unspeakable. *Washington Post.* Récupéré de http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/12/01/AR2006120101700.html (3 avril 2017).

Feldstein, R. 1997. *Political Correctness : A Response from the Cultural Left.* Minneapolis : University of Minnesota Press.

Felton, D. 10 octobre 1974. Richard Pryor, Lily Tomlin & the Theatre of the Routine. *Rolling Stone.* Récupéré de http://www.rollingstone.com/culture/features/jive-times-19741010 (19 décembre 2016).

Ferriss, S. 2014. « Chick Non-Fic : the Comedic Memoir ». *Feminist Media Studies,* vol. 14, no. 2, p. 206-221.

Feuerhahn, N. 2001. « La dérision, une violence politiquement correcte ». *La Revue Hermès,* vol. 1, no. 29, p. 185-197.

Fine, G.A. 1984. « Humorous Interaction and the Social Construction of Meaning: Making Sense in a Jocular Vein ». *Studies in Symbolic Interaction,* vol. 5, no., p. 83–101.

Fiorina, M.P., Abrams, S.J. et Pope, J. 2006. *Culture War? : The Myth of a Polarized America.* Londres : Longman Publishing Group.

Foley, M. 2007. *American Credo: The Place of Ideas in US Politics*. Oxford : Oxford University Press.

Foner, E. 1998. *The Story of American Freedom*. New York : W.W. Norton.

Fortier, C. 2015, septembre 2015. *La fréquentation des arts de la scène au Québec en 2014*. (Optique Culture 42). Québec : Observatoire de la culture et des communications. Récupéré de http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/bulletins/optique-culture-42.pdf (17 octobre 2017).

Foster, K. 10 novembre 2015. Fighting Back in the War on Comedy. *New York Post*. Récupéré de http://nypost.com/2015/11/10/fighting-back-in-the-war-on-comedy/ (17 octobre 2017).

Foucault, M. 1980. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. New York : Pantheon.

Foucault, M. 1994. *Dits et écrits 3*. Paris : Gallimard.

Fourest, C. 2001. *Foi contre choix : la droite religieuse et le mouvement « prolife » aux États-Unis*. Villeurbanne : Golias.

Freeman, G. 1er mai 1994. "Def Comedy" Goes Too Far. *St. Louis Post*, p. B4.

Freud, S. 2007 [1905]. *Les mots d'esprit et ses rapports à l'inconscient*. Paris : Gallimard.

Frucci, A. 2011, 22 novembre 2011. *Talking to Jason Zinoman, the New Comedy Critic for the New York Times. Splitsider*. Récupéré de http://splitsider.com/2011/11/talking-to-jason-zinoman-the-new-comedy-critic-for-the-new-york-times/ (5 avril 2017).

Fry, W.F. 2010 (1963). *Sweet Madness: A Study of Humor*. Palo Alto : Pacific Books.

Gagné, P. 2011. *La controverse publique au quotidien : le cas d'un organisme de défense des droits LGBT*. Université de Montréal, Montréal. Mémoire de maîtrise.

Gagnon, F. 2009. « Quelle guerre culturelle? Les médias américains et québécois et le mythe de la polarisation de la société américaine ». *Études internationales,* vol. 40, no. 3, p. 395-416.

Gagnon, F. et Dufort, J. 2012. « "Bienvenue à Homerica" : Les dessins animés américains et la politique de l'immigration non documentée et du mur à la frontière américano-mexicaine ». *Politique et sociétés,* vol. 31, no. 1, p. 47-75.

Gallo, C. 2014. *Talk like TED: The 9 Public Speaking Secrets of the World's Top Minds*. New York : Pan Macmillan.

Gallup. 2017a. *Abortion - Historical Trends*. Récupéré de http://www.gallup.com/poll/1576/abortion.aspx (21 juillet 2017).

Gallup. 2017b. *Gay and Lesbian Rights - Historical Trends*. Récupéré de http://www.gallup. com/poll/1651/gay-lesbian-rights.aspx (21 juillet 2017).

Gallup. 2017c. *Religion - Historical Trends*. Récupéré de http://www.gallup.com/poll/1690/religion.aspx (21 juillet 2017).

Gallup. 2017d. *Economy*. Récupéré de http://news.gallup. com/poll/1609/Consumer-Views-Economy.aspx?g_source=TRENDS_A_TO_Z&g_medium=topic&g_campaign=tiles (30 octobre 2017).

Garber, M. 28 mai 2015. How Comedians Became Public Intellectuals. *The Atlantic*. Récupéré de https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/05/how-comedians-became-public-intellectuals/394277/ (17 novembre 2017).

Garrigou, A. 1993. « Le scandale politique comme mobilisation ». Dans Chazel, F. et A. Touraine (dir.), *Action collective et mouvements sociaux*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 183-191.

Geldzahler, J. 3 avril 2012. Legendary Comedian Bill Hicks Was Definitely a Legend, but Was He a Comedian?, *Splitsider*. Récupéré de http://splitsider.com/2012/04/legendary-comedian-bill-hicks-was-definitely-a-legend-but-was-he-a-comedian/ (17 juillet 2017).

Genette, G. 1982. *Palimpsestes*. Paris : Seuil.

Gérin, A. 2013. « A Second Look at Laughter : Humor in the Visual Arts ». *HUMOR – International Journal of Humor Research,* vol. 26, no. 1, p. 155-176.

Ghahremani, T. 25 juillet 2017. The Most Controversial Comedians of All Times. *Complex* Récupéré de http://www.complex.com/pop-culture/the-most-controversial-comedians-of-all-time/ (17 septembre 2017).

Gibello, B. Non datée. *Déficiences mentales Encyclopedia Universalis.*

Gilbert, J.R. 2004. *Performing Marginality : Humor, Gender, and Cultural Critique.* Detroit : Wayne State University Press.

Giles, J. et Rubiner, M. 1993. Hot Standup. *Rolling Stone,* p. 62.

Gingras, Y. 2014. *Controverses : Accords et désaccords en sciences humaines et sociales.* Paris : CNRS.

Girls, G. 2009. *Guerrilla Girls FAQ.* Récupéré de http://www.guerrillagirls.com/2009faqs/ (30 mai 2016).

Goltz, D. 2017. *Comic Performativities : Identity, Internet Outrage, and the Aesthetics of Communication.* New York : Routledge.

Goodyear, D. 24 octobre 2005. Quiet Depravity. *New Yorker.* Récupéré de http://www.newyorker.com/magazine/2005/10/24/quiet-depravity (5 septembre 2017).

Gournelos, T. et Greene, V.S. 2011. *A Decade of Dark Humor : How Comedy, Irony, and Satire Shaped Post-9/11 America.* Jackson : University Press of Mississippi.

Gray, J. 2005. *Watching with the Simpsons : Television, Parody, and Intertextuality.* Abingdon : Routledge.

Gray, J., Jones, J.P. et Thompson, E. 2009. *Satire TV : Politics and Comedy in the Post-Network Era.* New York : NYU Press.

Grayson, A. 2014. *Congressional Record - H1996.* Washington : Récupéré de https://www.congress.gov/crec/2014/02/26/CREC-2014-02-26-pt1-PgH1996.pdf (23 novembre 2017).

Greenfield, J. 20 octobre 1993. Can We Laugh at "Hate Talk"?, *Las Vegas Review,* p. B7.

Gregory, D. 1965. *Nigger*. New York : Pocket Books.

Gross, A.G. 2005. « Scientific and Technical Controversy: Three Frameworks for Analysis ». *Argumentation and Advocacy,* vol. 42, no. 1, p. 43-48.

Grossman, C.L. 20 janvier 2009. An Inaugural First: Obama Acknowledges "Non-Believers". *USA Today*. Récupéré de https://usatoday30.usatoday.com/news/religion/2009-01-20-obama-non-believers_n.htm (24 juillet 2017).

Grunwald, M. 26 juillet 2016. Meet the Sarah Silverman Democrats. *Politico Magazine*. Récupéré de http://www.politico.com/magazine/story/2016/07/sarah-silverman-bernie-sanders-214105?lo=ap_c1 (5 septembre 2017).

Gupta, P. 21 mai 2014. Sarah Silverman Is the Textbook Definition of "Offensive" *Salon*. Récupéré de https://www.salon.com/2014/05/21/sarah_silverman_is_the_textbook_definition_of_offensive/ (3 octobre 2017).

Gurney, D. 2011. « Everything Changes Forever (Temporarily): Late-Night Television Comedy After 9/11 ». Dans Gournelos, T. et V. Greene (dir.), *A Decade of Dark Humor How Comedy, Irony, and Satire Shaped Post-9/11 America*. Jackson : University Press of Mississippi, p. 3-19.

Habermas, J. 1986 [1962]. *L'espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. Paris : Payot.

Hall, S. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Vol. 2. New York : SAGE Publications.

Haller, B. et Ralph, S. 2003. « John Callahan's Pelswick Cartoon & a New Phase of Disability Humor ». *Disability Studies Quarterly,* vol. 23, no. 3/4, non paginée. Récupéré de http://dsq-sds.org/article/view/431/608 (25 novembre 2017).

Hansler, J. 29 avril 2016. Everything You Need to Know About the White House Correspondents' Dinner. *ABC News*. Récupéré de http://abcnews.go.com/Politics/white-house-correspondents-dinner/story?id=38396958 (23 août 2016).

Harlock, M. et Thomas, P. 2009. *American : The Bill Hicks Story.* Grande-Bretagne.

Harris Poll. 17 février 2017. The R-Word. Récupéré de http://media.theharrispoll.com/documents/HarrisPoll_RWord_CompleteResults.pdf (20 septembre 2017).

Harris Poll. 17 février 2017. Mean-Spirited or Careless? Regardless of Intention, "Retarded" Remains a Common Insult Heard Among Adults and Teens. Récupéré de http://www.theharrispoll.com/health-and-life/Retarded-Remains-Common-Insult.html (20 septembre 2017).

Haskins, J. 1984. *Richard Pryor, a Man and His Madness: A Biography*. New York : Beaufort Books.

Hay, J. 2001. « The Pragmatics of Humor Support ». *HUMOR – International Journal of Humor Research,* vol. 14, no. 1, p. 55-82.

Healy, C. 2016. « Reexamining Political Correctness Through Feminist Rhetoric in the Stand Up of George Carlin ». *Comedy Studies,* vol. 7, no. 2, p. 137-142.

Hegel, G.W.F. 1998 [1835]. *Esthétique*. Paris : Presses universitaires de France.

Heinich, N. 1991. *La gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration.* Paris : Éditions de Minuit.

Heinich, N. 1997. *L'art contemporain exposé aux rejets : études de cas.* Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.

Heinich, N. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques.* Paris : Éditions de minuit.

Heinich, N. 2010. « Éthique et art contemporain : une comparaison franco-américaine ». *Nouvelle revue d'esthétique,* vol. 2, no. 6, p. 69-79.

Heinich, N. 2014. *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*. Paris : Gallimard.

Hempelmann, C.F. et Samson, A.C. 2008. « Cartoons : Drawn jokes? ». Dans Raskin, V. (dir.), *The Primer of Humor Research.* Berlin : Mouton de Gruyter, p. 613–644.

Henry, D. et Henry, J. 2013. *Furious Cool : Richard Pryor and the World That Made Him*. First edition. éd.

Hicks, B. 1990. *Dangerous.* [CD]. New York : Invasion Records.

Hicks, B. 1992. *Relentless.* [CD]. États-Unis : Rykodisc.

Hicks, B. 1997a. *Arizona Bay.* [CD]. États-Unis : Rykodisc.

Hicks, B. 1997b. *Rant in E-Minor.* [CD]. États-Unis : Rykodisc.

Hicks, B. 2001. *Philosophy: The Best of Bill Hicks.* [CD]. États-Unis : Rykodisc.

Hicks, B. 2002. *Love, Laugther and Truth.* [CD]. États-Unis : Rykodisc.

Hicks, B. 2003. *Flying Saucer Tour Vol. 1.* [CD]. États-Unis : Rykodisc.

Hicks, B. 2004 [1993]. *Love All the People : Letters, Lyrics and Routines.* Londres : Constable and Robinson.

Hicks, B. 2010. *Bill Hicks - The Essential Collection* [CD et DVD]. États-Unis : Rykodisc.

Hilburn, L. 30 janvier 1975. Gutter Comedy Doesn't Help the Race. *Los Angeles Sentinel* p. A1.

Hmielowski, J.D., Holbert, R.L. et Lee, J. 2011. « Predicting the Consumption of Political TV Satire: Affinity for Political Humor, The Daily Show, and The Colbert Report ». *Communication Monographs,* vol. 78, no. 1, p. 96-114.

Hobbes, T. 2002 [1651]. *Léviathan : Traité de la matière, de la forme et du pouvoir ecclésiastique et civil.* Chicoutimi : Classique UQAC.

Hobbes, T. 2006 [1640]. *Éléments de loi.* Paris : Allia.

Hochman, D. 19 mars 2014. His Name Is Not Ted. *Chicago Tribune,* p. 3.

Howard Stern Show. 7 octobre 1993. Bill Hicks Interview with Howard Stern. *WXRK Radio.* [vidéo YouTube]. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=2mZsn__pgbM (22 juin 2017).

Huff-Hannon, J. 18 février 2010. Inside TED. *Salon.* Récupéré de http://www.salon.com/2010/02/18/ted_conference/ (3 octobre 2017).

Hunt, D. 16 octobre 1975. Comedian Pryor Talks to Friends. *Los Angeles Times,* p. F21.

Hunter, J.D. 1992. *Culture Wars: The Struggle to Control the Family, Art, Education, Law, and Politics in America.* New York : Basic Books.

Hutcheon, L. 1981. « Ironie, satire, parodie : Une approche pragmatique de l'ironie ». *Poétique : Revue de théorie et d'analyse littéraires,* vol. 12, no. 46, p. 140-155.

Hutcheon, L. 1994. *Irony's Edge : The Theory and Politics of Irony.* Londres : Routledge.

IMDb. 2013. *100 Greatest Comedians of All Time.* Récupéré de http://www.imdb.com/list/ls052672615/ (12 décembre 2016).

Itzkoff, D. 19 février 2010. 'Family Guy,' Palin and the Limits of Laughter. *New York Times.* Récupéré de http://www.nytimes.com/2010/02/20/arts/television/20family.html?mcubz=3 (11 septembre 2017).

Itzkoff, D. 27 mai 2015. Jerry Seinfeld, Online Force. *New York Times.* Récupéré de http://www.nytimes.com/2015/05/31/arts/television/jerry-seinfeld-online-force.html?_r=1 (2 février 2016).

Jackson, J.L. 17 février 1973. Jesse Lauds "Wattstax". *Chicago Daily Defender,* p. 3.

Jacobs, A.J. 2011. *Trey Parker and Matt Stone, Americans.* Récupéré de http://www.esquire.com/features/americans-2011/trey-parker-and-matt-stone-1211 (20 août 2012).

James, E.M. 2016. « Every Nigger Is a Star: Reimagining Blackness from Post–Civil Rights America to the Postindependence Caribbean ». *Black Camera,* vol. 8, no. 1, p. 55-83.

Janko, R. 1984. *Aristotle on Comedy : Towards a Reconstruction of Poetics II.* Berkeley : University of California Press.

Jaworski, M. 10 juin 2015. Jerry Seinfeld Bemoans the Death of Comedy Over Political Correctness. *Daily Dot.* Récupéré de https://www.dailydot.com/upstream/jerry-seinfeld-pc-comedy-seth-meyers/ (17 octobre 2017).

Jenkins, R.S. 1994. « America's Comedy of Detachment ». *Subversive Laughter: The Liberating Power of Comedy.* New York : Free Press, p. 171-208.

Jones, D. 20 avril 2012. Icon: Sam Kinison. *GQ*. Récupéré de http://www.gq-magazine.co.uk/article/sam-kinison-tribute-death-wild-thing-quotes-video (20 juillet 2017).

Kant, I. 1995 [1790]. *Critique du jugement*. Paris : Vrin.

Katayama, H. 2008. *A Cross-Cultural Analysis of Humor in Stand-up Comedy in the United States and Japan.* (Ph. D.). The Pennsylvania State University, Ann Arbor.

Katz, M. 2004. *Clinton & me*. New York : Hyperion.

Kaufman, W. 1997. *The Comedian as Confidence Man : Studies in Irony Fatigue*. Détroit : Wayne State University Press.

Keith-Spiegel, P. 1972. « Early Conceptions of Humor: Varieties and Issues ». Dans Goldstein, J. H. et P. E. McGhee (dir.), *The Psychology of Humor*. New York : Academic Press, p. 3-39.

Kennedy, F. 6 janvier 1977. Johnny Carson Calls Richard Pryor "Nigger". *Sun Reporter,* p. 9.

Kennedy, R.L. 1999. « Who Can Say "Nigger"? And Other Considerations ». *The Journal of Blacks in Higher Education,* vol., no. 26, p. 86-96.

Kierkegaard, S. 2013 [1841]. *Kierkegaard's Writings, II: The Concept of Irony, with Continual Reference to Socrates/Notes of Schelling's Berlin Lectures*. Vol. 2. Princeton : Princeton University Press.

Koestler, A. 1970 [1964]. *The Act of Creation*. Londres : Pan Books.

Koltnow, B. 8 juin 1993. The Face of Humor to Come?, *Orange County Register,* p. 4.

Komunyakaa, Y. 6 juin 2016. Muhammad Ali in Vietnam. *New York Times*. Récupéré de https://www.nytimes.com/2016/06/06/opinion/muhammad-ali-in-vietnam.html?_r=0 (3 avril 2016).

Koziski, S. 1984. « The Standup Comedian as Anthropologist: Intentional Culture Critic ». *Journal of Popular Culture,* vol. 18, no. 2, p. 57.

Koziski-Olson, S. 1988. « Stand Up Comedy ». Dans Mintz, L. E. (dir.), *Humor in America : A Research Guide to Genres and Topics*. Westport : Greenwood Press, p. 109-136.

Kuipers, G. 2011. « The Politics of Humour in the Public Sphere: Cartoons, Power and Modernity in the First Transnational Humour Scandal ». *European Journal of Cultural Studies,* vol. 14, no. 1, p. 63-80.

Laffler, W. 13 novembre 1976. "Nigger" Humor : Are We Ready?, *Norfolk New Journal and Guide,* p. 1.

LaFollette, H. et Shanks, N. 1993. « Belief and the Basis of Humor ». *American Philosophical Quarterly,* vol. 30, no. 4, p. 329-339.

Lahr, J. 1er novembre 1993. The Goat Boy Rises. *New Yorker*. Récupéré de http://www.newyorker.com/magazine/1993/11/01/the-goat-boy-rises (19 juin 2017).

Lahr, J. 2004. « Foreword: The Goat Boy Rises ». Dans Hicks, B. (dir.), *Love All the People : Letters, Lyrics and Routines*. Londres : Constable and Robinson, p. ix-xxix.

LaMarre, H., Landreville, K. et Beam, M. 2009. « The Irony of Satire ». *The International Journal of Press/Politics,* vol. 14, no. 2, p. 212-231.

Late Show with David Letterman. 2006. *Michael Richards Apology*. [vidéo YouTube]. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=epnEOGoANvs (23 janvier 2016).

Late Show with David Letterman. 2009. *Bill Hicks - Censored Letterman Appearance*. [vidéo YouTube]. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=B1NTmnG0hmA (20 juillet 2017).

Latour, B. 1984. *Les microbes : Guerre et paix; suivi de Irréductions*. Paris : A.-M. Métaillé.

Laugh Factory. Non datée. *Laugh Factory History*. Récupéré de http://www.laughfactory.com/history (3 avril 2017).

Laugier, S. 2009. *Wittgenstein : les sens de l'usage*. Paris : Vrin.

Lauzin, L. 2003. *Tupac: Resurrection.* États-Unis : Amaru Entertainment.

Leitch, W. 11 avril 2010. Animal Magnetism. *New York Magazine*. Récupéré de http://nymag.com/arts/books/features/65351/ (5 septembre 2017).

Lemieux, C. 2007. « À quoi sert l'analyse des controverses? ». *Mil neuf cents. Revue d'histoire intellectuelle,* vol. 25, no. 1, p. 191-212.

Leo, A. 17 avril 2010. Sarah Silverman In Twitter Fight With Chris Anderson and Steve Case Over "Retard" Routine. *Huffingon Post.* Récupéré de http://www.huffingtonpost.ca/entry/sarah-silverman-in-twitte_n_462769 (3 octobre 2017).

Leon, M. 30 septembre 2016. "Luke Cage" Creator on Black Lives Matters and Bringing the N-Word to the MCU. *The Daily Beast.* Récupéré de http://www.thedailybeast.com/articles/2016/09/30/luke-cage-creator-on-black-lives-matter-and-bringing-the-n-word-to-the-mcu.html (31 mars 2017).

Leveen, L. 1996. « Only when I Laugh: Textual Dynamics of Ethnic Humor ». *Melus,* vol. 21, no. 4, p. 29-55.

Levinson, J. 1998. *Humour. Routledge Encyclopedia of Philosophy Online.* Récupéré de https://www.rep. routledge.com/articles/humour/v-1/ (26 janvier 2016).

Lewis, P. 1997. « Debate - Humor and Political Correctness ». *HUMOR – International Journal of Humor Research,* vol. 10, no. 4, p. 453-513.

Lewis, P. 2006. *Cracking Up : American Humor in a Time of Conflict.* Chicago : University of Chicago Press.

Library of Congress. 2017. *National Recording Registry Picks Are "Over the Rainbow": Barbra Streisand, Richard Pryor, NPR Recordings Among Inductees.* Récupéré de https://www.loc.gov/item/prn-17-029/ (22 avril 2017).

Limon, J. 2000. « American Humor in History ». *American Literary History,* vol. 21, no. 2, p. 306-315.

Lipovetsky, G. 1983. « La société humoristique ». Dans Lipovetsky, G. (dir.), *L 'ère du vide : essai sur l'individualisme contemporain.* Paris : Gallimard, p. 194-246.

Lockyer, S. 2015. « From Comedy Targets to Comedy-Makers: Disability and Comedy in Live Performance ». *Disability and Society,* vol. 30, no. 9, p. 1397-1412.

Lockyer, S. et Pickering, M. 2001. « Dear Shit-Shovellers: Humour, Censure and the Discourse of Complaint ». *Discourse and Society,* vol. 12, no. 5, p. 633-651.

Lockyer, S. et Pickering, M. 2005. *Beyond a Joke : The Limits of Humour.* New York : Palgrave Macmillan.

Lockyer, S. et Pickering, M. 2008. « You Must Be Joking: The Sociological Critique of Humour and Comic Media ». *Sociology Compass,* vol. 2, no. 3, p. 808-820.

Los Angeles Times. 28 juillet 1974. Pop Album Briefs. *Los Angeles Times,* p. 57.

Lougheed, D. et Baum, B. 2008, Black Skin, White Laughter : W.E.B. Du Bois, Richard Pryor, and Comedic Double-Consciousness. Dans Communication présentée à /au Canadian Political Association Conference Vancouver.

Love, M. 14 février 2017. 50 Best Stand-Up Comics of All Times. *Rolling Stone.* Récupéré de http://www.rollingstone.com/culture/lists/50-best-stand-up-comics-of-all-time-w464199/bill-hicks-w464247 (17 juillet 2017).

Lowrey, L., Renegar, V.R. et Goehring, C.E. 2014. « "When God Gives You AIDS... Make Lemon-AIDS": Ironic Persona and Perspective by Incongruity in Sarah Silverman's Jesus is Magic ». *Western Journal of Communication,* vol. 78, no. 1, p. 58-77.

Luke, A. 2002. « Beyond Science and Ideology Critique: Developments in Critical Discourse Analysis ». *Annual Review of Applied Linguistics,* vol. 22, p. 96-110.

Lynch, O.H. 2002. « Humorous Communication: Finding a Place for Humor in Communication Research ». *Communication Theory,* vol. 12, no. 4, p. 423-445.

Lyttle, J. 2001. « The Effectiveness of Humor in Persuasion: The Case of Business Ethics Training ». *The Journal of General Psychology,* vol. 128, no. 2, p. 206-216.

Mack, B. et Pulkkinen, K. 2006. *What Would Bill Hicks Say?* New York : Soft Skull Press.

Time Magazine. Non datée. The 100 Most Influential People. *Time Magazine.* Récupéré de http://time.com/collection/2017-time-100/ (17 novembre 2017).

Malcolm, N. et Wright, G.H.V. 1966. *Ludwig Wittgenstein, A Memoir.* Londres : Oxford University Press.

Masson, D. 2013. « Femmes et handicap ». *Recherches féministes,* vol. 26, no. 1, p. 111-129.

McClendon, R.J.J. 27 septembre 1994. It Is High Time To Take A Stand Against Gangsta Rap. *Philadelphia Tribune,* p. A7.

McCowan, H. 6 février 1975. Readers Praise "Gutter Comedy Doesn't Help the Race". *Los Angeles Sentinel* p. A6.

McDade, G.H. 6 février 1975. Readers Praise "Gutter Comedy Doesn't Help the Race". *Los Angeles Sentinel* p. A6.

McDowell, A. The R Word. *The National Post,* p. A1.

McGhee, P.E. et Goldstein, J.H. 1983. *Handbook of Humor Research.* New York : Springer.

McGhee, P.E., Goldstein, J.H., Smith, J.R., Chapman, A.J. et Foot, H.C. 1977. «Humor, Laughter and Comedy: A Bibliography of Empirical and Non-Empirical Analysis in the English Language ». Dans Chapman, A. J. et H. C. Foot (dir.), *It's a Funny Thing, Humor.* New York : Pergamon, p. 469-503.

McGraw, P. et Warner, J. 2014. *The Humor Code : Who Invented Stand-up?* Récupéré de http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/features/2014/the_humor_code/who_invented_stand_up_the_origins_of_a_peculiarly_american_form_of_comedy.html (6 février 2015).

McKinley, J. 13 décembre 2005. Admiration for a Comedian Who Knew No Limits. *New York Times.* Récupéré de www.nytimes.com/2005/12/13/arts/admiration-for-a-comedian-who-knew-no-limits.html?_r=0 (21 janvier 2017).

McNaley, O. 20 septembre 1978. Outrageous Pryor Rolls. *Hartford Courant,* p. 75.

McPherson. 27 avril 1975. The New Comic Style of Richard Pryor. *New York Times,* p. 242.

Meyer, J.C. 2000. « Humor as a Double-Edged Sword: Four Functions of Humor in Communication ». *Communication Theory,* vol. 10, no. 3, p. 310-331.

Miller, C.R. 2005. « Risk, Controversy, and Rhetoric: Response to Goodnight ». *Argumentation and Advocacy,* vol. 42, no. 1, p. 34.

Mindess, H. 1971. *Laughter and Liberation.* Los Angeles : Nash Publishing.

Minois, G. 2000. *Histoire du rire et de la dérision.* Paris : Fayard.

Mintz, L.E. 1985. « Standup Comedy as Social and Cultural Mediation ». *American Quarterly,* vol. 37, no. 1, p. 71-80.

Mintz, L.E. 1999. « American Humor as Unifying and Divisive ». *HUMOR – International Journal of Humor Research,* vol. 12, no. 3, p. 237-252.

Misch, D. 6 juillet 2017. Comedy's Authentic Lies. *Splitsider.* Récupéré de http://splitsider.com/2017/07/comedys-authentic-lies/ (23 novembre 2017).

Mitchell, M.A. 28 décembre 1997. N-Word OK For Blacks But Not For Whites?, *Chicago Sun,* p. 20.

Monro, D.H. 1988 [1951]. « Theories of Humor ». Dans behrens, L. et L. Rosen (dir.), *Writing and Reading Across the Curriculum.* Glenview : Scott, Foresman and Company, p. 349-355.

Mooney, P. 2009. *Black Is the New White.* New York : Simon Spotlight Entertainment.

Morreall, J. 1983. *Taking Laughter Seriously.* Albany : State University of New York.

Morreall, J. 1997. *Humor Works.* Amherst : Human Resource Development.

Morreall, J. 2010. « Comic Vices and Comic Virtues ». *HUMOR – International Journal of Humor Research,* vol. 23, no. 1, p. 1-26.

Moy, P., Xenos, M. et Hess, V. 2005. « Communication and citizenship: Mapping the Political Effects of Infotainment ». *Mass Communication & Society,* vol. 8, no. 2, p. 111-131.

MSNBC. 2016. *Larry Wilmore On Use Of N-Word at White House Correspondents' Dinner - PoliticsNation - MSNBC.* [vidéo YouTube]. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=H7k_8EEkNRA (21 janvier 2017).

Mulkay, M. 1988. *On Humour : Its Nature and Its Place in Modern Society.* Cambridge : Blackwell Publishing.

Nachman, G. 8 août 1993. Is Bill Hicks the Voice Of 1990s Comedy?, *San Francisco Chronicle,* p. 17.

Nama, A. 2009. « Brave Black Worlds: Black Superheroes as Science Fiction Ciphers ». *African Identities,* vol. 7, no. 2, p. 133-144.

Nastasi, A. 13 octobre 2013. 10 Controversial Comedians on Their Right to Be Offensive. *Flavorwire*. Récupéré de http://flavorwire.com/419966/10-controversial-comedians-on-their-right-to-be-offensive (17 novembre 2017).

New Pittsburgh Courier. 27 avril 1974. The Richard Pryor Concert : A Showcase of Fashion and Relevant Humor. *New Pittsburgh Courier,* p. 12.

Newman, A. et Ober, S. 2013. *Business Communication : In Person, In Press, Online*. Mason : Houghton Mifflin.

Nietzsche, F. 2007 [1882]. *Le gai savoir*. Revue et augmentée éd. Paris : Flammarion.

Nietzsche, F. 2011 [1891]. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Flammarion.

Nietzsche, F. 2015 [1871]. *La naissance de la tragédie*. Paris : Flammarion.

Nietzsche, F. 2015 [1888]. *Le crépuscule des idoles*. Non mentionné : Arvensa Éditions.

Nieuwenhuis, I. 2017. « Performing Rebelliousness: Dutch Political Humor in the 1780s ». *HUMOR – International Journal of Humor Studies,* vol. 30, no. 3, p. 261-277.

Nilsen, D.L.F. 1990. « The Social Functions of Political Humor ». *The Journal of Popular Culture,* vol. 24, no. 3, p. 35-47.

Nilsen, D.L.F. 1993. *Humor Scholarship : A Research Bibliography*. Westport : Greenwood Press.

Norrick, N.R. 1993. *Conversational Joking : Humor in Everyday Talk*. Bloomington: Indiana University Press.

NPR. 2 février 2007. NYC Official Wants N-Word Ban. *NPR*. Récupéré de http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=7128935 (3 avril 2017).

Obama, B. 1995. *Dreams from My Father: A Story of Race and Inheritance*. New York : Times Book.

Obama, B. 2010. *Remarks by the President at the Signing of the 21st Century Communications and Video Accessibility Act of 2010.* Washington : Récupéré de https://obamawhitehouse.archives.gov/the-press-office/2010/10/08/remarks-president-signing-21st-century-communications-and-video-accessib (22 septembre 2017).

Obeidallah, D. 17 mars 2012. Stop the War on Comedy *CNN.* Récupéré de http://www.cnn.com/2012/03/17/opinion/obeidallah-comedy-war/index.html (17 octobre 2017).

Ogunnaike, L. 18 février 2004. A Comic Who Won't Hold Back; Nothing Is Out of Bounds For Dave Chappelle's Show. *New York Times.* Récupéré de http://www.nytimes.com/2004/02/18/arts/a-comic-who-won-t-hold-back-nothing-is-out-of-bounds-for-dave-chappelle-s-show.html?_r=0 (25 janvier 2017).

Olivier, L. 2011. *Langage et absurde : pour une sémiotique in-signe.* Montréal : Liber.

Olivier, L. 2016a. « Conclusion ». Dans Dufort, J. et L. Olivier (dir.), *Humour et politique : de la connivence à la désillusion.* Québec : Presses de l'Université Laval, p. 293-301.

Olivier, L. 2016b. « Humour et politique : jeux de langage et procédés rhétoriques ». Dans Dufort, J. et L. Olivier (dir.), *Humour et politique : de la connivence à la désillusion.* Québec : Presses de l'Université Laval, p. 215-242.

Olson, K.M. et Goodnight, G.T. 1994. « Entanglements of Consumption, Cruelty, Privacy, and Fashion: The Social Controversy over Fur ». *Quarterly Journal of Speech,* vol. 80, no. 3, p. 249-276.

ONU - Population Division. 2017. *World Population Prospects 2017.* Récupéré de https://esa.un.org/unpd/wpp/ (21 août 2017).

Outhwaite, P. 2003. *One Consciousness: An Analysis of Bill Hicks' Comedy.* États-Unis : D.M. Publications.

Padilla, M.T. 31 mai 1998. Blacks, Whites and a Gray Area of Language Troubling Questions Persist For a Word Some Consider Derogatory and Others Use As a Term of Ethnic Endearment. *Orlando Sentinel,* p. G1.

Pagnol, M. 2016 [1947]. *Notes sur le rire.* Paris : Éditions de Fallois.

Palin, S. 1er février 2010. Are You Capable of Decency Rahm Emanuel?, *Facebook.*

Récupéré de https://www.facebook.com/note.php?note_id=278672843434 (11 septembre 2017).

Palmer, J. 1994. *Taking Humour Seriously*. Londres : Routledge.

Palmer, J. 2005. « Parody and Decorum: Permission to Mock ». Dans Lockyer, S. et M. Pickering (dir.), *Beyond a Joke: The Limits of Humor*. New York : Palgrave Macmillan, p. 79-97.

Pandya, H. 8 février 2016. Maybe Political Correctness Isn't Ruining Comedy. *Splitsider*. Récupéré de http://splitsider.com/2016/02/maybe-political-correctness-isnt-ruining-comedy/ (17 octobre 2017).

Paolillo, J.C. 1998. « Gary Larson's Far Side: Nonsense? Nonsense! ». *HUMOR – International Journal of Humor Research,* vol. 11, no. 3, p. 261-290.

Paré, C. 2016. *L'industrie du spectacle d'humour francophone du Québec contemporain : industrie culturelle et territorialité.* INRS. Thèse de doctorat.

Paré, C. et Poirier, C. 2016. « L'industrie québécoise de l'humour comme champ du politique : groupe d'intérêt et quête de légitimité ». Dans Dufort, J. et L. Olivier (dir.), *Humour et politique : de la connivence à la désillusion.* Québec : Presses de l'Université Laval, p. 71-108.

Parker, K. 14 février 2010. Trig and Political Calculus. *Washington Post,* p. A23.

Parker, T. et Stone, M. 5 avril 2000. *The Tooth Fairy Tats 2000.* Comedy Central : South Park.

Parker, T. et Stone, M. 2002. *Mini-Commentary for Episode "The Tooth Fairy Tats 2000".* [DVD]. Dans *South Park - 4e saison.* États-Unis.

Paste. 9 juin 2017. The 50 Best Stand-Up Comics of All Time. *Paste Magazine.* Récupéré de https://www.pastemagazine.com/articles/2017/06/the-50-greatest-stand-up-comics-of-all-time.html (22 septembre 2017).

Pew Research Center. 3 septembre 2015. *The Whys and Hows of Generations Research.* Récupéré de http://www.people-press.org/2015/09/03/the-whys-and-hows-of-generations-research/ (28 septembre 2017)

Pew Research Center. 2008, 20 novembre 2009. *How the News Media Covered Religion in the General Election: Obama Gets Most Coverage, Much of It on False Rumor He Is a Muslim*. Washington : Pew Research Center - Journalism and Media. Récupéré de file:///Users/user/Downloads/Religion_gen_election_FINAL%2011-20_0.pdf (23 novembre 2017).

Pew Research Center for the People and the Press. 11 janvier 2004. *Cable and Internet Loom Large in Fragmented Political News Universe*. Washington : Pew Research Center for the People and the Press. Récupéré de http://www.people-press.org/2004/01/11/cable-and-internet-loom-large-in-fragmented-political-news-universe/ (25 novembre 2017).

Pew Research Center for the People and the Press. 7 février 2012. *Cable Leads the Pack as Campaign News Source*. Washington : Pew Research Center for the People and the Press. Récupéré de http://www.people-press.org/2012/02/07/cable-leads-the-pack-as-campaign-news-source/ (25 novembre 2017).

Phelma, M. 6 février 1975. Readers Praise "Gutter Comedy Doesn't Help the Race". *Los Angeles Sentinel* p. A6.

Pierson, D.P. 2000. « A Show About Nothing: Seinfeld and the Modern Comedy of Manners ». *The Journal of Popular Culture,* vol. 34, no. 1, p. 49-64.

Poizat, D. 2006. « Le handicap et l'humour juif, d'Abraham au Schlemiehl ». *Reliance,* vol., no. 2, p. 17-28.

Pollack, J. 2011. *The Pun Also Rises: How the Humble Pun Revolutionized Language, Changed History, and Made Wordplay More Than Some Antics*. Londres : Penguin Group.

Pollner, M. 1974. « Mundane reasoning ». *Philosophy of the Social Sciences,* vol. 4, no. 1, p. 35-54.

Pound, S. 2004. *Early day motion 678 - Anniversary of the Death of Bill Hicks*. Londres: Récupéré de http://www.parliament.uk/edm/2003-04/678 (23 novembre 2017).

Poushter, J. 20 novembre 2015. *40% of Millennials OK with Limiting Speech Offensive to Minorities*. Washington : Pew Research Center. Récupéré de http://www.pewresearch.org/fact-tank/2015/11/20/40-of-millennials-ok-with-limiting-speech-offensive-to-minorities/ (23 novembre 2017).

Pryor, R. 1968. *Richard Pryor*. [Vinyle]. États-Unis : Dove/Reprise Record.

Pryor, R. 1968. *Super Nigger*. [vidéo YouTube]. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=TNRRWTbSjhE&t=4s (23 avril 2017).

Pryor, R. 1974. *That Nigger's Crazy*. [Vinyle]. États-Unis : Reprise Records.

Pryor, R. 1976. *Bicentannial Nigger*. [Vinyle]. Burbank : Warner Bros. Records.

Pryor, R. 1979. *Richard Pryor, Live in Concert.* [Vidéocassette]. États-Unis : Elkins Entertainment.

Pryor, R. 1982. *Richard Pryor : Live on the Sunset Strip.* [Vidéocassette]. États-Unis : Warner Bros.

Pryor, R. 1983. *Richard Pryor : Here and Now.* [Vidéocassette]. États-Unis : Columbia Pictures.

Pryor, R. 1997. *Pryor Convictions and Other Life Sentences*. New York : Pantheon.

Purdy, J. 1999. *For Common Things: Irony, Trust, and Commitment in America Today*. New York : Knopf.

Quirk, S. 2015. *Why Stand-Up Matters: How Comedians Manipulate and Influence*. Londres : Bloomsbury Publishing.

Quirk, S. 2016. « Preaching to the Converted? How Political Comedy Matters ». *HUMOR – International Journal of Humor Research,* vol. 29, no. 2, p. 243-260.

R-Word - Spread the Word to End the Word. Non datée. *Page d'acceuil* Récupéré de www.r-word.org (22 septembre 2017).

Rabelais, F. 1996 (1574). *Gargantua*. Paris : Éditions du Seuil.

Rancière, J. 1998. *La chair des mots politiques de l'écriture*. Paris : Galilée.

Rancière, J. 2000. *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris : La Fabrique.

Raskin, V. 1985. *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht : D. Reidel Publishing.

Rayner. Hervé. 2007. *Dynamique du scandale: de l'affaire Dreyfus à Clearstream*. Paris: Éditions le Cavalier bleu.

Real Time with Bill Maher. 2010. *TED vs Sarah Silverman*. [vidéo YouTube]. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=6PpXPra_Olg&t=3s (3 octobre 2017).

Reed, T.V. 2012. *Cultural Politics*. Récupéré de http://culturalpolitics.net/popular_culture (27 août 2012).

Reid, D.K., Stoughton, E.H. et Smith, R.M. 2006. « The Humorous Construction of Disability: "Stand-Up" Comedians in the United States ». *Disability and Society,* vol. 21, no. 6, p. 629-643.

Rexroth, K. 1957, 27 avril 1957. The Decline of American Humor. *The Nation* p. 376.

Rigal, E. 2008. « Le *Witz* du jeu de langage ». Dans Rigal, É. (dir.), *Wittgenstein : état des lieux*. Paris : Vrin, p. 228-258.

Robertson, R.R. The Africana QA: Paul Mooney. *The Africana*. Récupéré de http://www.reginarobertson.com/images/bodyofwork/Africana/paul_mooney.pdf (21 janvier 2017).

Robins, W. 22 septembre 1978. Review: Richard Pryor at City Centre. *Newsday,* p. A29.

Robinson, J. 14 septembre 2015. Sarah Silverman Says Comedians Should Learn from P.C. College Kids. *Vanity Fair*. Récupéré de https://www.vanityfair.com/hollywood/2015/09/sarah-silverman-comedians-college-kids-tiff-2015 (3 octobre 2017).

Rock, C. 1996. *Chris Rock: Bring the Pain.* [Vidéocassette]. États-Unis : HBO.

Rogers, W. Non datée. *Will Rogers Quotes*. Récupéré de http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/w/willrogers140752.html (23 août 2016).

Rohter, L. 7 novembre 1976. The Spoken Word. *Washington Post,* p. 61.

Rose, C. 2004. *Dave Chappelle Discusses Culture and "Chappelle's Show".* Récupéré de https://charlierose.com/videos/5454 (21 janvier 2017).

Rosenblatt, R. 24 septembre 2001. The Age of Irony Comes to an End. *Time Magazine.* Récupéré de www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1000893,00.html (24 novembre 2017).

Rovzar, C. 3 février 2010. Rush Limbaugh: "There's Going to Be a Retard Summit at the White House". *New York Magazine.* Récupéré de http://nymag.com/daily/intelligencer/2010/02/rush_limbaugh_theres_going_to.html (11 septembre 2017).

Rowell, M. 2010. *Entrée sur Twitter.* Récupéré de https://twitter.com/mayr58/statuses/9038529276 (3 octobre 2017).

Roy, M. 2016. « L'humour : un mauvais sujet politique ». Dans Dufort, J. et L. Olivier (dir.), *Humour et politique : de la connivence à la désillusion.* Québec : Presses de l'Université Laval, p. 243-270.

Royot, D. 1996. *L'humour et la culture américaine.* Paris : Presses universitaires de France.

Rubin, L.D.J. 1997 [1973]. « The Great American Joke ». Dans Boskin, J. (dir.), *The Humor Prism in 20th-Century America.* Detroit : Wayne State University Press, p. 33-45.

Rubio, J. 7 novembre 1993. Bill Hicks a Comic of Ideas, Not Just Jokes. *Orange County Register,* p. F6.

Ruch, W., Attardo, S. et Raskin, V. 1993. « Toward an Empirical Verification of the General Theory of Verbal Humor ». *HUMOR – International Journal of Humor Research,* vol. 6, no. 2, p. 123-136.

Ruch, W. et Proyer, R.T. 2008. « The Fear of Being Laughed at: Individual and Group Differences in Gelotophobia ». *HUMOR – International Journal of Humor Research,* vol. 21, no. 1, p. 47.

Rusnak, J. 8 octobre 1993. Comic Loves to Hate Humanity. *Sun Sentinel,* p. 24.

Russell, C. 2016. *Dave Chappelle on SNL: Request with the Federal Communications Commission.* Récupéré de https://www.muckrock.com/foi/united-states-of-america-10/dave-chappelle-on-snl-30160/#file-111810 (21 janvier 2017).

Rutter, J. 1997. *Stand-Up as Interaction : Performance and Audience in Comedy Venues.* University of Salford, Salford. Doctorat.

S. 2781: Rosa's Law. 2010. Récupéré de https://www.govtrack.us/congress/bills/111/s2781 (22 septembre 2017).

Samuels, A. 18 décembre 2005. 1940-2005 : Richard Pryor. *Newsweek.* Récupéré de http://www.newsweek.com/1940-2005-richard-pryor-114071 (21 janvier 2017).

Santiago, R. 10 décembre 1993. The Day the Laughter Died Part II. *The Plain Dealer,* p. 34.

Saper, B. 1995. « Joking in the Context of Political Correctness ». *HUMOR – International Journal of Humor Research,* vol. 8, no. 1, p. 65-76.

Saul, S. 2014. *Becoming Richard Pryor.* New York : HarperCollins.

Schatzberg, A. 2003. *Outlaw Comic: The Censoring of Bill Hicks.* États-Unis : HBO.

Schiffman, J. 1984. *Harlem Heyday.* New York : Prometheus Books.

Schlanger, J. 1983. *L'invention intellectuelle.* Paris : Fayard.

Schopenhauer, A. 1966 [1819]. *The World as Will and Representation.* New York : Dover.

Schwarz, H. 16 juin 2015. How Comedy's War on Political Correctness Went Mainstream. *Washington Post.* Récupéré de https://www.washingtonpost.com/news/the-fix/wp/2015/06/16/how-comedys-war-on-political-correctness-went-mainstream/?utm_term=.895112b09587 (17 octobre 2017).

Scott, A.O. 5 juin 2015. Adjusting to a World That Won't Laugh With You. *New York Times.* Récupéré de https://www.nytimes.com/2015/06/07/movies/adjusting-to-a-world-that-wont-laugh-with-you.html?_r=0 (15 octobre 2017).

Seelye, K.Q. 16 mai 2008. NARAL Picks Obama, and Uproar Breaks Out. *New York Times*. Récupéré de http://www.nytimes.com/2008/05/16/us/politics/16campaign.html?_r=0 (24 juillet 2017).

Seifter, A. et Wildau, G. 2004. *Limbaugh on Torture of Iraqis: U.S. Guards Were "Having a Good Time" "Blowing some steam off"*. Récupéré de http://mediamatters.org/research/2004/05/05/limbaugh-on-torture-of-iraqis-us-guards-were-ha/131111 (2 février 2016).

Seinfeld, J. 2015. *Comedians in Cars Getting Coffee: Interview with Barack Obama*. Récupéré de http://comediansincarsgettingcoffee.com/president-barack-obama-just-tell-him-you-re-the-president (2 février 2016).

Seraile, W. 23 septembre 1978. Language: A Form of Self Hate?, *New York Amsterdam News,* p. A5.

Silman, A. 10 juin 2015. 10 Famous Comedians on How Political Correctness Is Killing Comedy: "We Are Addicted to the Rush of Being Offended". *Daily Dot*. Récupéré de https://www.dailydot.com/upstream/jerry-seinfeld-pc-comedy-seth-meyers/ (17 octobre 2017).

Silverman, D.S. 2007. *You Can't Air that: Four Cases of Controversy and Censorship in American Television Programming*. Syracuse : Syracuse University Press.

Silverman, S. 2005. *Sarah Silverman : Jesus is Magic*. États-Unis : Interscope Records.

Silverman, S. 2010a. *Sarah Silverman : A New Perspective on the Number 3000.* [vidéo YouTube]. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=ci5p1OdVLAc (21 septembre 2017).

Silverman, S. 2010b. *The Bedwetter: Stories of Courage, Redemption, and Pee*. New York : Faber & Faber.

Silverman, S. 2013. *Sarah Silverman : We Are Miracle*. États-Unis : Sub Pop.

Silverman, S. 2017. *Sarah Silverman : Speck of Dust*. États-Unis : Jash Network.

Simmons, W.E. 5 novembre 1975. Additional Letters. *New York Amsterdam News,* p. C9.

Simon, J. 5 septembre 1995. A Few Words That Can Never Just Be Words. *Buffalo News,* p. C1.

Sloane, A.A. 2001. *Humor in the White House : The Wit of Five American Presidents*. Jefferson : McFarland.

Smith, M. 1995. « Whipping up a Storm: The Ethics and Consequences of Joking around ». *Journal of Folklore Research,* vol. 32, no. 2, p. 121-136.

Smith, M. 2009. « Humor, Unlaughter, and Boundary Maintenance ». *Journal of American Folklore,* vol. 122, no. 484, p. 148-171.

Smith, M. et Saltzman, R.H. 1995. « Introduction to Tastelessness ». *Journal of Folklore Research,* vol. 32, no. 2, p. 85-99.

Special Olympics. Non datée. *Qu'est-ce qu'une déficience intellectuelle?* Récupéré de http://www.specialolympics.org/RegionsPages/content.aspx?id=29901&LangType=1036 (17 septembre 2017).

Speier, H. 1998. « Wit and Politics: An Essay on Power and Laughter ». *American Journal of Sociology,* vol. 103, no. 5, p. 1352-1401.

Spencer, H. 1863. « The Physiology of Laughter ». *Essays : Scientific, Political, and Speculative*. Londres : Williams and Norgate, p. 115-116.

Stasi, L. 13 juin 2003. Angry, Bitter... And Funny; But Still, It Was Hard to Laugh at Wild Bill Hicks. *New York Post,* p. 137.

Stebbins, R.A. 1990. *Laugh-Makers : Stand-Up Comedy as Art, Business, and Life-Style*. Montréal : McGill-Queen's Press.

Strausbaugh, J. 2007. *Black Like You: Blackface, Whiteface, Insult and Imitation in American Popular Culture*. New York : Penguin.

Stuart, M. 1973. *Wattstax*. [VHS]. Burbank : Warner Home Video.

Sullivan, J. 14 décembre 2005. Love Him or Hate Him, Stern Is a True Pioneer. *Today*. Récupéré de http://www.today.com/popculture/love-him-or-hate-him-stern-true-pioneer-wbna10454035 (22 juin 2017).

Tafoya, E. 2009. *The Legacy of the Wisecrack : Stand-up Comedy as the Great American Literary Form*. Boca Raton : BrownWalker Press.

Talbert, B. 28 septembre 1977. Frankly, Pryor, I Don't Give a Damn. *Detroit Free Press,* p. A15.

Tapley, M. 15 octobre 1977. About the Art. *New York Amsterdam News,* p. D13.

Taylor, J.M. 2014. *Linguistic theories of humor*. Dans Attardo, S. (dir.), *Encyclopedia of Humor Studies* (Vol. 2). Washington : SAGE Publications.

TED. Non datée. *Sarah Silverman.* Récupéré de https://www.ted.com/profiles/406751 (8 septembre 2017).

TED - About. Non datée. *Our Mission.* Récupéré de https://www.ted.com/about/our-organization (8 septembre 2017).

TED - Blog. 3 février 2010. *Still Time to Sign Up for the TED201 Livestream.* Récupéré de http://blog.ted.com/still_time_to_s_1/ (24 août 2017).

TED - Blog. 13 novembre 2012. *TED Reaches Its Billionth Video View!* Récupéré de http://blog.ted.com/ted-reaches-its-billionth-video-view/ (24 août 2017).

TED - Blog. Non datée. *The Funniest TED Talks.* Récupéré de https://www.ted.com/playlists/235/the_funniest_ted_talks (24 août 2017).

TED - Speaking at TED. Non datée. *Speaking at TED.* Récupéré de https://www.ted.com/about/conferences/speaking-at-ted (30 octobre 2017).

Thomas, J. 2012. « Standing up Racism: Richard Pryor and the Development of a Contentious Racial Politics ». Dans Bingham, S. (dir.), *The Art of Social critique : Painting Mirrors of Social Life*. Lanham: Lexington Books, p. 315-340.

Titze, M. 2009. « Gelotophobia: The Fear of Being Laughed at ». *HUMOR – International Journal of Humor Research,* vol. 22, no. 1-2, p. 27-48.

Tocqueville, A. 1961 [1831]. *De la démocratie en Amérique*. Paris : Gallimard.

Trent, J.W. 1994. *Inventing the Feeble Mind: A History of Mental Retardation in the United States*. Berkeley : University of California Press.

True, C. 2002. *American Scream: The Bill Hicks Story*. New York : HarperCollins.

Tung, C. 3 avril 2015. The Standup Special Returns to Its Roots. *SplitSider*. Récupéré de http://splitsider.com/2015/02/the-standup-special-returns-to-its-roots/ (19 décembre 2016).

UMass. 2009, 30 mars 2009. *UMass Boston Study Finds Pervasive Use of the "R-word"*. Récupéré de http://www.prweb.com/releases/2009/03/prweb2281284.htm (20 septembre 2017).

Uzel, J.-P. 2012. « L'humour comme combinaison des contradictions : une approche esthétique ». *RACAR : revue d'art canadienne/Canadian Art Review,* vol. 37, no. 1, p. 87-97.

Vanderknyff, R. 14 juin 1993. Comedy Review: Hicks Is Not Afraid of the Dark. *Los Angeles Times,* p. 1.

Varnsen, K. Non datée. The Funniest Female Comedians of All Time. *Ranker*. Récupéré de http://www.ranker.com/list/funniest-female-comedians/kel-varnsen?var=7&utm_expid=16418821-324.3lRbXetYRRWrK-hFLSpdrg.2&utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.ca%2F (22 septembre 2017).

Waddell, R. 16 mai 2014. Comedy Issue: Live Comedy Becomes a $300 Million Punchline. *Billboard*. Récupéré de http://www.billboard.com/articles/events/live/6091827/live-top-arena-comedy-tours (15 octobre 2017).

Wakefield, J. 16 mars 2015. TED 2015: Eighteen Minutes to Change the World. *BBC News*. Récupéré de http://www.bbc.com/news/technology-31749754 (8 septembre 2017).

Walker, D., Rausch, A.J. et Watson, C. 2009. *Reflections on Blaxploitation: Actors and Directors Speak*. Lanham : Scarecrow Press.

Walker King, D. 2007. « The Not-So-Harmless Social Function of a Word that Wounds ». Dans Vera, H. et J. R. Feagin (dir.), *Handbooks of the Sociology of Racial and Ethnic Relations*. New York : Springer, p. 101-114.

Wallsten, P. 26 Jan 2010. Chief of Staff Draws Fire From Left as Obama Falters. *Wall Street Journal,* p. A1. Récupéré de https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748703808904575025030384695158 (11 septembre 2017).

Washington, J. 21 février 2011. Washington : the "Blackest Name" in America. *NBC News*. Récupéré de http://www.nbcnews.com/id/41704238/ns/us_news-life/t/washington-blackest-name-america/ (10 avril 2017).

Watkins, M. 1999. *On the Real Side: A History of African American Comedy from Slavery to Chris Rock*. Chicago : Chicago Review Press.

Watkins, M. 2002. *African American Humor: The Best Black Comedy From Slavery to Today*. Chicago : Chicago Review Press.

Weaver, S. 2010. « The "Other" Laughs Back: Humour and Resistance in Anti-racist Comedy ». *Sociology,* vol. 14, no. 1, p. 31-48.

Weber, M. 2013 [1919]. *Le savant et le politique*. Paris : Presses électroniques de France.

West, H.I. 7 octobre 1970. Pryor's Comedy. *Washington Post,* p. B9.

West, H.I. 28 juillet 1971. Richard Pryor at Cellar Door. *Washington Post,* p. B8.

West, H.I. 24 novembre 1974. Pryor : Street-Life Comedy. *Washington Post,* p. F1.

Wheeler, B. 21 février 2014. Paul Mooney Wants to Malke You Uncompfortable. *The Globe and Mail*. Récupéré de http://www.theglobeandmail.com/news/toronto/paul-mooney-wants-to-make-you-uncomfortable/article17031137/ (21 janvier 2017).

White, E.B. et White, K. 1941. *A Subtreasury of American Humor*. New York : Coward-McCann.

Who Sampled. s. d. *Richard Pryor*. Récupéré de http://www.whosampled.com/Richard-Pryor/ (24 janvier 2017).

Wickberg, D. 1998. *The senses of humor: Self and laughter in modern America*. New York : Cornell University Press.

Widmer, T. 2006. *American speeches: Political oratory from Abraham Lincoln to Bill Clinton*. Washington : Library of America.

Wilmore, L. 2016. *Larry Wilmore Complete Remarks at 2016 White House Correspondents' Dinner*. [vidéo YouTube]. Récupéré de https://www.youtube.com/watch?v=1IDFt3BL7FA (21 janvier 2017).

Wilson, G.B. 13 février 1975. What Do You Think? Wake Up, People!, *Los Angeles Sentinel,* p. A3.

Wilson, J.K. 1995. *The Myth of Political Correctness: The Conservative Attack on Higher Education.* Durham : Duke University Press.

Wilson, N.A. 2008. *Was That Supposed To Be Funny? A Rhetorical Analysis of Politics, Problems and Contradictions In Contemporary Stand-Up Comedy.* University of Iowa. Thèse de doctorat.

Wittgenstein, L. 1986 [1961]. *Tractatus logico-philosophicus suivi d'Investigations philosophiques.* Paris : Gallimard.

Wolf, M.P. 2002. « A Grasshopper Walks into a Bar: The Role of Humour in Normativity ». *Journal for the Theory of Social Behaviour,* vol. 32, no. 3, p. 330-343.

WTF with Marc Maron. 2015. *President Barack Obama.* Récupéré de http://www.wtfpod.com/podcast/episodes/episode_613_-_president_barack_obama (21 janvier 2017).

Young, D.G. et Tisinger, R.M. 2006. « Dispelling Late-Night Myths News Consumption among Late-Night Comedy Viewers and the Predictors of Exposure to Various Late-Night Shows ». *The Harvard International Journal of Press/Politics,* vol. 11, no. 3, p. 113-134.

Zaino, N.A. 23 décembre 2005. Comedian Bill Hicks Has Become Larger Than Life, Even in Death. *Boston Globe,* p. C2.

Zaltzman, A. 22 août 2005. Close to the Edge. *NewStatesman.* Récupéré de http://www.newstatesman.com/node/198494 (30 octobre 2017).

Zinoman, J. 20 octobre 2015. Political Correctness Isn't Ruining Comedy. It's Helping. *New York Times.* Récupéré de https://www.nytimes.com/2015/10/21/arts/television/political-correctness-isnt-ruining-comedy-its-helping.html?_r=2 (30 juillet 2017).

Zinoman, J. 2017. *Letterman : The Last Giant of Late Night.* New York : HaperCollins.

Zinoman, J. 4 octobre 2017. Sarah Silverman Wants to Pop Your Bubble. *New York Times*. Récupéré de https://www.nytimes.com/2017/10/04/arts/television/sarah-silverman-wants-to-pop-your-bubble.html (4 octobre 2017).

Zito, T. 17 décembre 1973. Street Talk. *Washington Post,* p. B4.

Zoglin, R. 2008. *Comedy at the Edge : How Stand-up in the 1970s Changed America*. New York, NY : Bloomsbury.

Zwecker, B. 8 octobre 1993. CBS Frowns for Letterman Comic. *Chicago Sun Times,* p. 18.