Performativité de l'humour : enjeux méthodologiques et théoriques de l'analyse des sketches dans les talk shows

*Performativity of Humour: methodological and theoretical issues for the
Analysis of Sketches in Talk Shows*

Nelly Quemener

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/364>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.364

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2009

Pagination : 265-288

ISBN : 978-2-8143-0003-3

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Nelly Quemener, « Performativité de l'humour : enjeux méthodologiques et théoriques de l'analyse des sketches dans les talk shows », *Questions de communication* [En ligne], 16 | 2009, mis en ligne le 22 septembre 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/364> ; DOI : 10.4000/questionsdecommunication.364

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

Performativité de l'humour : enjeux méthodologiques et théoriques de l'analyse des sketches dans les talk shows

Performativity of Humour: methodological and theoretical issues for the Analysis of Sketches in Talk Shows

Nelly Quemener

- 1 Si dans le champ des sciences de l'information et de la communication (sic) en France, l'humour comme expression ambivalente des rapports sociaux et des relations au politique est reconnu, l'aspect méthodologique permettant d'aboutir à ce constat d'ambivalence est resté largement inexploré¹. Les livraisons de revues consacrées à la dérision politique (*Hermès*, 2001) ou à la caricature (*Mots. Les langages du politique*, 1996) ont d'abord eu pour tâche de justifier les vertus de ces objets de la culture populaire à « expliciter les ressorts sociaux du rire et du sourire » (Delporte, Milliot, Neveu, 1996 : 14). La caricature de presse a été le premier élément d'humour médiatique à avoir suscité l'attention des chercheurs. L'excès et l'exagération, sur un mode symbolique combinant le réel et l'imaginaire (Seymour-Ure, 1996 : 71), constituent un espace et un moyen de moquerie des personnalités politiques et institutions souvent autorisés par les dirigeants (Daloze, 1996 : 78). Ils consistent en un jeu métaphorique dont Mikhaïl Bakhtine (1965 : 20), à propos du carnaval, avait désigné les aspects destructeurs (l'assimilation d'éléments hauts aux parties basses du corps) et régénérateurs (le rire d'allégresse qu'ils provoquent). C'est donc par des ressorts contradictoires que l'excès comique est propre à faire émerger des sujets de regroupement (Martin, 1992 : 756) et des controverses politiques et sociales (Delporte, Milliot, Neveu, 1996 : 9). Quand l'objet humoristique est pensé dans la complémentarité des processus de production et de réception, son inscription dans les rapports sociaux est comprise comme affirmation des identités, pouvant donner naissance à des communautés de rieurs (Mercier, 2001 : 12). Le rire et

l'humour sont alors les expressions et les productions des codes collectifs permettant une reconnaissance sociale des pairs (*ibid.* : 13).

- 2 Est-il pourtant nécessaire de cantonner l'humour à la sphère politique pour aborder ses rapports aux identités, au pouvoir et aux cultures ? L'approche constructiviste des *Cultural Studies* invite à voir toute représentation qui forme la sphère publique contemporaine comme traversée par des conflictualités autour des identités et organisées par les rapports sociaux de genre, de « race »² et de classe. En France, l'approche médiaculturelle (Maigret, Macé, 2004) qui s'approprie les outils des *Cultural Studies*, propose d'aborder les médias comme des modes d'objectivation parmi d'autres des rapports sociaux, un lieu de conflits entre modèles hégémoniques et modèles contre-hégémoniques (Macé, 2006b : 23), tout en questionnant leurs capacités de subversion et de resignification des normes et des catégories. En conservant l'exigence d'un regard dialectique sur l'humour, l'approche par les médiacultures pallie l'absence d'analyse plus transversale des rapports de l'humour à une sphère publique traversée par des controverses (Latour, 2006 : 33-39) et des conflits sur les catégories et les identités, qui déstabilisent en permanence ses configurations et créent des effets de domination sans garanties (Hall, 1997 : 259-261). Reste alors entière la question méthodologique de l'identification de ces controverses. Comment évaluer le pouvoir de resignification de l'humour et des humoristes et leur inscription dans les rapports de pouvoir ?
- 3 Les travaux récemment parus sur l'humour proposent des pistes méthodologiques sur la relation de l'humour à la télévision. Dans le dossier « Humour et médias » de *Questions de communication*, Claude Chabrol (2006 : 7-8) pose dès l'introduction l'enjeu méthodologique, celui de la définition. L'humour serait-il l'acte de faire rire ? Ou la cause du rire ? Très vite, le lien entre rire et humour apparaît insuffisant à la désignation de l'humour puisque l'un et l'autre ne recouvrent aucune systématique. Pourtant, le rire autant que son absence sont un indicateur des modèles dominants, des normes, des attendus, des écarts autorisés aux normes et participe de la construction sociale de l'humour. Si le rire n'est jamais garanti, l'acte d'humour ne précède pas les significations qu'on lui donne, même dans les instants qui lui sont consacrés. Est « drôle », « risible », « amusant », ce qui est désigné et produit comme tel, par l'humoriste, par les publics, par les intervenants. Nous proposons de déplacer l'analyse de l'acte humoristique défini comme acte de langage (Charaudeau, 2006 : 22) d'un locuteur dont les intentions humoristiques produiraient des effets sur les destinataires (*ibid.*, 2006 : 35), vers celle des actes du langage et du corps, permettant d'embrasser l'ensemble des versions possibles de l'humour et des réactions qu'il suscite. En effet, dans la plupart des cas analysés, l'énoncé humoristique n'est pas uniquement constitué de procédés langagiers à destination d'une cible, mais consiste en une mise en récit et en scène d'un personnage ou d'une vision du monde dont les thématiques fictives ou d'actualité sont les ressources, et dont la tonalité (ironie, moquerie, autodérision) produit et résulte de la position du sujet énonciateur. Au cours d'une série de sketches, les contextes d'énonciation réels (une scène de théâtre ou de télévision) ou imaginaires (une situation racontée) redéfinissent en permanence la distinction entre locuteur et énonciateur ; les actes du langage et du corps interagissent de telle manière que l'intention et les effets recherchés se brouillent parfois. Ces derniers ne sont pas alors contenus uniquement dans les objets humoristiques, mais également dans une analyse du cadre qui les produit.
- 4 L'humoriste d'un sketch n'est plus abordé comme l'origine de l'acte d'humour mais comme un sujet dont les actes d'humour sont une série de pratiques au sein desquelles le

pouvoir circule et s'actualise en permanence (Foucault, 1969) « suspendant » et déplaçant en permanence « la responsabilité ordinaire » de l'énonciateur (Chabrol, 2006 : 10). En se fixant sur un médium, ces actes laissent des traces successives³ que nous avons collectées auprès des archives télévisuelles pour appréhender d'une part, les conflits, les normes et les catégories de la société contemporaine (Macé, 2006a : 12), d'autre part, la construction de la signification de l'humour dont ils sont contingents (Butler, 1990 : 263).

Cadre socio-historique : des cafés-théâtres à la télévision, équilibre d'une scène

- 5 Du spectacle de deux heures à la réplique de cinéma, l'humour prend diverses formes et se caractérise par un fort degré d'intermédialité (Chambat-Houillon, Giordano, 2008 : 8). Pour appréhender l'étendue des formes et des domaines de l'humour (artistique, politique, télévisuelle), un référentiel commun a été constitué autour de la notion d'humoristes francophones qui forment et exercent sur une scène française hétérogène⁴. La chronologie de cette scène montre qu'une première branche d'acteurs-actrices comiques est apparue au café-théâtre à la fin des années 60 au sein de troupes, certains, tel Coluche, produisant les premiers *one man shows*. Dans les années 80, certains s'emparent de la radio, où ils retrouvent un cadre de commentaires en direct favorisant l'instantanéité et l'improvisation que les cafés-théâtres en s'institutionnalisant ne leur offrent plus (Joyon, 2003 : 115). C'est au milieu des années 80, avec des émissions telles *Le Théâtre de Bouvard* (Bouvard, 1982-1986) et *La Classe* (Lux, 1987-1994) que ces humoristes venant du café-théâtre investissent le cadre de la télévision. En parallèle, la télévision produit des modes humoristiques spécifiques, avec les émissions parodiques de Jacques Martin, tel *Le Petit Rapporteur* (Martin, 1975-1976). Cette branche d'humour télévisuel fait émerger des humoristes chroniqueurs, comme Pierre Desproges, qui ne fera de la scène qu'une fois son image de personnalité de la télévision installée. Au début des années 90, les parodies télévisuelles des Nuls et des Inconnus, en déconstruisant les procédés et codes qui régissent les programmes télévisés, développent un humour réflexif et d'autodérision, leurs parodies étant elles-mêmes des produits télévisuels. Dans les émissions des talk shows, le recours à l'humour s'inscrit dans la continuité de la parodie télévisuelle – il est souvent l'instrument de déconstruction interne de l'émission –, mais n'est plus l'apanage des humoristes puisqu'il investit la parole politique et les débats de société (Lochard, 2006). Ajustant des procédés théâtraux au temps court et à l'instantanéité visuelle, l'humour est alors au centre des dispositifs des talk shows, en tant que modalités d'existence des débats d'une part, en tant qu'incursion qui déplace le cadre du sérieux de l'émission d'autre part. Nous avons choisi de nous intéresser aux interventions programmées d'humoristes professionnels issus du théâtre et du cinéma, car elles bénéficient dans les talk shows d'un créneau consacré et répété à même de mobiliser des publics, au sens d'arènes correspondant à des espaces de regroupement et des terrains de pratiques qui reconfigurent en permanence les équilibres de la sphère publique (Fraser, 2001 : 139). L'approche de l'humour par les interventions dans les talk shows reste suffisamment indéfinie pour laisser cours aux multiples conflictualités et à la prolifération des publics.
- 6 Les déplacements de scène en scène articulent une hypothèse centrale, celle du passage de la figure du comique à celle de l'humoriste. En 1986, les décès de Coluche et Le Luron marquent la fin de ce que nous proposons d'identifier comme la figure du comique

bouffon, définie par sa fonction de contestataire vis-à-vis des centres de pouvoir et sa capacité à fédérer l'ensemble des mécontentements des groupes en situation de domination. Cette figure du comique bouffon correspond à un état des différentes arènes constituant la sphère publique : une arène de divertissement séparée – les acteurs ont des visées humoristiques et non l'objectif de convaincre ou d'agir politiquement – quoique interdépendante de l'arène politique. Justement, la candidature de Coluche à l'élection présidentielle de 1981 a mis à mal cette séparation (Mercier, 2001 : 175-183). Le bouffon ne peut pas se battre dans la sphère politique, sa fonction l'empêchant de proposer un programme sous peine de recourir aux mêmes armes que ceux qu'ils dénoncent et de nier les fondements de son existence. Cette figure du comique bouffon s'est déplacée progressivement dans les années 1990 et 2000, avec l'ampleur prise par l'humour de situation puis l'avènement d'un humour fondé sur l'individuation, l'incarnation de personnages, la vanne, le bon mot et la mise en scène d'expériences personnelles. Les ressorts des spectacles et des sketches humoristiques mobilisés depuis cette période redéfinissent la figure du comique en une figure que nous qualifions d'humoriste caractérisé par un humour individualisé, dispersé, réflexif et performatif, c'est-à-dire resignifiant et redéfinissant les modèles établis (Butler, 1990 : 83-96). L'humour ainsi redéfini est le lieu de micropolitiques des identités favorisant l'ouverture de canaux de visibilité pour les publics en situation de domination c'est-à-dire ne correspondant pas à une conception « blanche » et masculine de la sphère publique (Fraser, 2001 : 163-164). L'hypothèse du passage du comique à l'humoriste nécessite de préciser à la fois la distinction entre les deux figures et les sens à donner au terme performatif et aux nouveaux modes humoristiques sur une scène élargie.

Évaluer la scène des humoristes : répartition et dispersion

- 7 C'est à l'Institut national des archives audiovisuelles (Inathèque) que nous avons accédé à notre terrain d'étude, constitué des interventions humoristiques à la télévision de Coluche jusqu'à la période contemporaine. La première étape de l'analyse a consisté à évaluer les proportions et répartitions des interventions humoristiques dans le fond de l'Ina. L'objectif était de tester les hypothèses d'une dispersion des humoristes sur la scène télévisuelle (entre chaînes, programmes et rôles à l'intérieur des programmes), une diversification des types d'interventions humoristiques et une croissance des interventions dans les talk shows concomitantes d'une montée des humoristes issus des groupes subalternes (« non-blancs » et femmes). Les outils et les catégories parfois imprécises de l'Inathèque incitent à qualifier cette partie quantitative du travail de recherche d'évaluation statistique. Cette évaluation permet à la fois d'appréhender dans leurs grandes tendances les répartitions des humoristes dans les représentations de la scène télévisuelle et de justifier d'un corpus de documents analysables selon une grille qualitative en évitant au maximum le biais « impressionniste » et le biais heuristique (Charaudeau, Lochard, Soulages, 1996 : 93)⁵. La nature des interventions et la place de l'humoriste dans les émissions les citant (invité secondaire ou principal) n'étant pas précisées dans les notices de l'Inathèque, la sélection et le visionnement d'un corpus restreint de documents ont servi de base à l'analyse qualitative.
- 8 L'ensemble des documents archivés faisant apparaître les humoristes sur la période 1997-2007 a d'abord été énuméré, trié et classé. Nous avons testé plusieurs critères dans

la base de documents, Hyperbase, dont le descripteur « humour » qui s'est avéré trop imprécis pour extraire un corpus significatif d'émissions mobilisant des humoristes. En revanche, le critère « sketch » apporte plus de précisions sur la répartition de l'humour à la télévision. Pour les chaînes hertziennes uniquement, ce critère d'énumération fait apparaître 5 908 occurrences pour la période 1997-2007.

- 9 À partir des notices de l'Inathèque, nous avons codé les genres d'émissions en cinq groupes : divertissements spécialisés dans l'humour, talk shows, magazines, informations-news, et parodies-caricatures. L'analyse du corpus « sketch » ajuste les hypothèses de départ. Sa relative stabilité (entre 513 occurrences en 1998 et 265 occurrences en 2005 avec une stabilisation à 339 en 2007) s'explique par des rééquilibres permanents entre genres d'émissions. Par exemple, la disparition du Vrai journal (Canal +) est compensée par des diffusions régulières d'émissions spécialisées comme Les grands du rire (France 3). Le degré de dispersion de l'humour à la télévision est lui aussi relatif aux types d'émissions. Si les magazines et les informations se composent d'occurrences répétées mais ponctuelles (de nombreuses collections n'apparaissent qu'une seule fois), les parodies sont concentrées en deux groupes : Le Vrai journal (691 occurrences), les Guignols de l'Infos (194 occurrences). Au sein des divertissements humoristiques, outre les soirées exceptionnelles peu visibles dans le classement par collection à l'exception d'émissions de *prime time* régulières – Music Hall et Compagnie apparaît 10 fois, Le plus grand cabaret du monde 18 fois (France 2) –, trois collections de France 3 sont présentes en forte proportion : Les coups d'humour (178 occurrences), Les grands du rire (65) et Planète sketches (123). Les talk shows de divertissement se concentrent en deux chaînes de diffusion, Canal + et France 2, et cinq collections de début de soirée (19h-20h30) : Nulle Part Ailleurs (50 occurrences) Le Grand Journal (68), 20 h 10 Pétantes (110), Vivement Dimanche (136) et On a tout essayé (96), et deux autres collections de deuxième partie de soirée de fréquence hebdomadaire : On n'est pas couché (17 occurrences) et T'empêches tout le monde de dormir (7). Cette dispersion par genre d'émissions diffusant des sketches se caractérise aussi par une circulation des types d'interventions humoristiques à l'intérieur des genres. En effet, en testant le critère « parodie » dans le thésaurus d'Hyperbase, il apparaît que 10 % des occurrences concernent des collections de talk shows. Mais cette dispersion reste limitée à quelques chaînes leader telles France 2, France 3 et Canal +. Les émissions de TF1 sont peu représentées.
- 10 Le corpus ainsi composé par le critère « sketch » ne permet ni de faire apparaître les *one man shows*, ni d'identifier les humoristes le composant. Nous avons alors constitué un second corpus à partir d'une liste plus ou moins exhaustive des humoristes de la scène française des vingt dernières années, en nous appuyant sur une définition restreinte : est humoriste celui qui joue des sketches à des fins humoristiques. Le très grand nombre d'occurrences rendant le corpus difficilement manipulable avec les outils de l'Inathèque, certains humoristes devenus présentateurs (Laurent Ruquier dont nous n'avons pris en compte que les « interventions ») et les présentateurs proposant des émissions à visée parodique (Karl Zéro, Jules Édouard Moustik) n'ont pas été inclus. Ce second corpus opère par conséquent une distinction entre les humoristes issus de la scène des cafés-théâtres et ceux proposant un humour spécifiquement télévisuel à travers des émissions parodiques ou de marionnettes (Les Guignols de l'Info). Ensuite, les documents répertoriés par humoriste ont été isolés dans un dossier Mediacorpus, regroupant un total de 30 000 documents. L'entrée par les noms d'humoristes a permis de distinguer les

« interventions » (codage Inathèque) correspondant aux apparitions en tant que membre de l'équipe et acteur de l'émission, des « participations », apparitions en tant qu'invité à des fins promotionnelles. L'ensemble des interventions et participations constitue les « apparitions ». Les documents ont été précodés à l'aide de descripteurs – des catégories d'appartenance : homme/femme, « perçus comme blancs » et « perçus comme non-blancs » (Macé, 2006a : 17-19), chaînes du câble et satellite et chaînes hertziennes, « participation »/« intervention » – et classifiés en fonction des notices de l'Inathèque par genre d'émissions : magazines (généralistes et spécialisés), talk shows, divertissements (dont les émissions spécialisées dans l'humour), informations-news, séries et mini-séries, spectacles et *one (wo)man shows*. Le nombre de documents étant particulièrement important, cette classification a été rendue possible par la récurrence de certaines émissions. La marge d'erreur assez conséquente relève de l'hybridité de certains programmes et de l'imprécision de certaines notices. À la suite de cette classification des apparitions des humoristes, ces critères ont été croisés dans une série de tris à plats.

- 11 Sur les dix dernières années (1997-2007), le nombre d'occurrences impliquant les humoristes est en progression constante, sur les chaînes hertziennes comme sur les chaînes du câble-satellite. Cependant, la prise en compte des occurrences des chaînes du câble, comptabilisées à partir de 2002 par les outils de l'Inathèque, renforce le décrochage de la période 2002-2007. Les données de Médiacorpus montrent que les apparitions des humoristes se dispersent entre chaînes hertziennes (60 % du corpus « humoristes ») et les chaînes du câble-satellite, dont les chaînes de la TNT (40 % du corpus), ce qui désigne les chaînes du câble-satellite comme des lieux de fort taux de diffusion de programmes humoristiques, parmi lesquelles un taux important de rediffusions et multidiffusions. Une fois considérées les chaînes hertziennes uniquement, la dispersion entre chaînes n'efface pas les positions hégémoniques de France 2 et Canal +, le nombre d'apparitions dans les talk shows faisant la différence avec les chaînes TF1 et France 3.

Graphique 1 : Répartition par genre d'émissions dans le corpus « sketch », chaînes hertziennes

Graphique 2 : Répartition par chaîne et types d'émissions des apparitions des humoristes

Graphique 3 : Degré de dispersion entre genres de programmes

 Graphiques 4 et 5 : Montée (relative) des humoristes issus des groupes subalternes⁶

- 12 Les émissions de talk show et de divertissements apparaissent comme les émissions ayant le plus fort taux de croissance des « interventions » des humoristes. Cependant, le codage irrégulier des « interventions »/« participations » des humoristes, notamment dans les talk shows, laisse penser que leur proportion est sous-estimée. À titre d'exemple, les sketches de Florence Foresti et Julie Ferrier ne sont que rarement comptabilisés dans les « interventions » et sont parfois comptés dans les « participations ».
- 13 Une fois le découpage par genre d'émissions effectué, la comparaison des 20 humoristes apparaissant le plus fréquemment dans les divertissements, les talk shows et les spectacles et *one (wo)man shows* indique que les figures faisant œuvre d'autorité sur la scène humoristique depuis plus de dix ans tels Jean-Marie Bigard et Muriel Robin ne sont pas dans le trio de tête et sont détrônées par les humoristes dont les interventions dans les talk shows sont régulières et parfois rediffusées sous forme de mini-séries (Le Meilleur de Florence Foresti – France 2 – reprend les sketches de l'émission On a tout essayé). Dans les talk shows, les humoristes au statut flou au sein des émissions considérées – Christophe Alévêque, Franck Dubosc, Jean Luc Lemoine sont à la fois humoristes et chroniqueurs des émissions On a tout essayé et On n'est pas couché (France 2) – ceux qui apparaissent dans les talk shows quotidiens – Stéphane Guillon dans 20h10 Pétantes (Canal +) – occupent le haut du tableau et diffèrent des humoristes dont le fort taux de « participation » (Élie Semoun, Jamel Debbouze), ces dix dernières années, relève d'une diversification de leurs activités (cinéma, télévision, DVD et chansons). En ce qui concerne les spectacles diffusés sur les chaînes hertziennes, outre les *one man shows* de Jamel Debbouze diffusés à 21 reprises sur Canal +, les plus fréquemment diffusés sont ceux de la génération d'humoristes des années 90, ayant acquis une certaine légitimité sur la scène humoristique (Jean-Marie Bigard, Michèle Bernier, Élie Semoun).
- 14 Cette montée des humoristes issus de groupes subalternes ne résulte cependant pas en des taux de présence équivalents selon que l'on considère les rapports de genre ou les rapports de « race »⁷. La proportion des humoristes « non blancs », 24 % des occurrences totales, chaînes hertziennes, par rapport aux humoristes « blancs », 76 %, est supérieure à celle des humoristes femmes, 17 % des occurrences totales, par rapport aux humoristes hommes, 87 %⁸. En outre, les humoristes femmes et « non blancs » investissent des canaux de visibilité tels Canal + qui se distingue des autres chaînes hertziennes par une politique commerciale de publics niches. Par ailleurs, les talk shows sont plus favorables aux « interventions » des humoristes « non-blancs » et femmes dont les taux s'élèvent à

30 %, que les émissions de divertissement, où cette proportion dépasse difficilement 22 % pour les femmes et 12 % pour les humoristes « non-blancs ».

Tableau 1 : Apparitions par humoriste dans les divertissements.

Apparitions		Participations		Interventions	
Patrick Sébastien	176	Didier Gustin	59	Cartouche	166
Cartouche	174	Franck Dubosc	57	Florence Foresti	140
Anne Roumanoff	167	Élie Semoun	50	Anne Roumanoff	123
Florence Foresti	165	Daniel Herzog	50	Raymond Devos	100
Jamel Debbouze	149	Patrick Bosso	48	Élie Kakou	71
Franck Dubosc	124	Éric Baert	41	Élie Semoun	68
Isabeau de R	122	Anne Roumanoff	31	Franck Dubosc	64
Didier Gustin	115	Gad Elmaleh	31	Popeck	64
Raymond Devos	114	Jamel Debbouze	31	Coluche	63
Patrick Bosso	104	Dany Boon	30	Guy Bedos	57

Tableau 2 : Apparitions par humoriste dans les talk shows.

Apparitions		Participations		Interventions	
Omar et Fred	397	Élie Semoun	88	Omar et Fred	320
Stéphane Guillon	387	Jamel Debbouze	74	Frédérique Bel	143
Christophe Alévêque	381	Franck Dubosc	68	Nicolas Canteloup	116
Jean-Luc Lemoine	549	Dany Boon	66	Sandrine Alexi	101
Jean-François Dérec	348	Patrick Sébastien	63	Yves Lecoq	102
Les Robins des Bois	352	Pierre Palmade	58	Daniel Herzog	101
Jamel Debbouze	323	Bruno Solo	58	Les Robins des Bois	74
Franck Dubosc	221	Muriel Robin	57	Thomas Ngijol	65
Laurent Baffie	194	Guy Bedos	57	Laurent Gerra	57
Florence Foresti	179	Dieudonné	54	Kad et Olivier	34

- 15 Cette répartition par humoriste fait apparaître dans les trios de tête des humoristes issus de groupes subalternes (Omar et Fred, Jamel Debbouze, Florence Foresti). Au niveau du corpus, cette croissance des contre-publics « non blancs » et « femmes » ne résulte pas en un taux de présence égale, mais en un taux d'augmentation concurrent voir supérieur à celui des humoristes en position hégémonique. Le pourcentage de variation du nombre d'« interventions » des humoristes « blancs »-« non blancs » et des humoristes hommes-femmes sur les dix dernières années, toutes chaînes confondues, montre que les occurrences des humoristes des groupes subalternes croissent de façon régulière tandis que celles des humoristes hommes et « blancs » sont soumises à de plus forts écarts.

Tableau 3 et 4 : Répartitions en pourcentage en fonction des catégories hommes/femmes et « blancs »/« non-blancs » dans les divertissements (3) et dans les talk shows (4).

3. CATÉGORIE/TYPES D'APPARITION	Apparitions	Participations	Interventions
Hommes	80,2 %	82,8 %	78,8 %
Femmes	21,1 %	15,3 %	21,7 %
« Blancs »	85,6 %	81,3 %	88,8 %
« Non-blancs »	14,4 %	18,8 %	11,2 %

Tableau 4

4. CATÉGORIE/TYPES D'APPARITION	Apparitions	Participations	Interventions
Hommes	81,4 %	85,7 %	76,5 %
Femmes	22,2 %	15,5 %	29,0 %
« Blancs »	83,1 %	72,1 %	68,1 %
« Non-blancs »	16,9 %	27,9 %	31,9 %

- 16 Si des humoristes issus de groupes subalternes émergent, ils trouvent dans les talk shows un espace d'interventions privilégiés, non seulement par leur fréquence hebdomadaire et quotidienne, mais aussi par leurs chaînes de diffusion et leurs horaires (tranches relativement jeunes et urbaines de 19h-20h et talk shows de soirée). Les émissions de divertissement qui ont plus fréquemment recours à la diffusion de sketches pré-enregistrés, par leur moindre rôle tremplin et un degré faible d'ouverture aux groupes subalternes, sont le lieu d'une construction hégémonique de l'humour et l'humoriste.

Décloisonner les méthodologies : performance, performativité et agency

L'analyse de la performance humoristique

- 17 Suite à l'étude quantitative, le corpus d'émissions de talk shows a été constitué pour permettre l'appréhension de multiples arènes d'interventions humoristiques ou « performances humoristiques ». Le terme de performance implique qu'un sketch n'est ni une reproduction à l'identique, ni une pure création (Lloyd, 1999 : 201-204) mais est un élément qui fixe et participe du processus de resignification permanente des codes et normes humoristiques, télévisuels, sociaux, politiques (Butler, 1993 : 237). Suivant l'hypothèse centrale, les performances humoristiques seraient passées d'un état des relations de pouvoir prescrivant la position « bouffonne » du sujet humoriste dans les dispositifs scéniques à une multiplicité de performances, caractérisées par des genres, des thématiques, des positions multiples du sujet-humoriste et produites à des échelles allant de l'émission télévisée au niveau juridique et politique. Les genres humoristiques ne sont plus alors conçus telles des données *a priori*, mais tels des agencements différenciés produits dans des arènes qui correspondent à différentes positions des sujets-humoristes. Ils sont une manière de « performer » l'humour à un moment précis des rapports de pouvoir. En circulant, ils sont à leur tour saisis par les groupes et les publics formant la sphère publique, telles des ressources identitaires et de construction de soi asseyant leur légitimité et leurs positions⁹.
- 18 Depuis une dizaine d'années, au cœur des émissions les plus fréquemment occupées par les humoristes, les talk shows sont des lieux de sketches ou chroniques répétés et successifs. Le corpus d'analyse qualitative se compose d'émissions de talk shows de divertissement datant des vingt dernières années (1986-2007) qui répondent à une exigence de régularité (émissions hebdomadaires ou quotidiennes), à des critères d'organisation spatiale, de diversité des intervenants (plateau formant une arène, publics in situ, invités de domaines différents, présentateur – animateur maître d'œuvre) et à un type d'interventions défini par sa ponctualité et sa visée humoristique. Selon ces critères, le corpus comprend huit émissions principales : Nulle Part Ailleurs, 20 h 10 Pétantes, Vendredi et Samedi Pétantes, Le Grand Journal (Canal +), On a tout essayé, On n'est pas couché, Vivement dimanche (France 2), T'empêches tout le monde de dormir (M6). La constitution du corpus à travers le critère du dispositif des talk shows présente un triple avantage. D'abord, elle a pour principe de ne pas se fonder sur des problématiques ou des thématiques *a priori*. Ensuite, le mode de sélection de corpus passe outre le critère du taux d'audience des programmes, des chaînes et des interventions. En effet, le taux d'audience ne renvoie à aucun élément significatif de lecture des programmes (Macé, 2001 : 160), leur prise en compte pourrait invisibiliser certaines niches d'humour télévisuel¹⁰. Enfin, elle s'appuie sur des performances humoristiques caractérisées par la répétition.
- 19 Le corpus de sketches ainsi sélectionné présente des éléments de standardisation qui permettent leur appréhension rapide, mais également d'innovation, qui conditionnent les effets de surprise et d'attente (Morin, 1962 : 43-44). La méthodologie d'analyse de corpus comprend la désignation, l'énumération et l'identification des récurrences ainsi que des exceptions et innovations (Geraghty, 2003 : 40). La nature de ces récurrences et exceptions n'est pas envisagée *a priori* puisqu'elle diffère d'une série de sketches à l'autre.

Sa désignation nécessite de construire une grille à plusieurs niveaux. Le niveau du sketch comprend les actes du langage, compris au sens large d'identification de la place du langage en fonction du type de sketch proposé (chronique lue, saynètes jouées avec le présentateur, intervention intempestive de personnages, mini séries) ; d'énumération des termes des (auto)représentations, des interpellations et des interactions avec les publics et les autres intervenants du plateau ; des constructions logiques des discours et narrations humoristiques. Ce niveau comprend également les éléments visuels et sonores (vêtements, cadrage, bruitages, mouvements de caméra) qui construisent les personnages ou l'humoriste, ainsi que les actes du corps (occupation de l'espace du plateau, gestuelles, attitudes, faciès) qui les incarnent. Ce premier niveau permet de répondre aux questions suivantes : ces répétitions se fondent-elles sur les actes du corps ou les actes de langage ? Sur des éléments narratifs, rhétoriques, visuels ? Sur l'exagération ou l'inscription dans le réel ? Les récurrences plus ou moins marquées de la grille permettent de distinguer des performances aussi différentes que celle d'un comique tel Coluche dont l'apparence clownesque participe du personnage de bouffon porteur d'un regard contestataire sur le monde, d'une humoriste telle Julie Ferrier qui incarne une série de personnages et déclenche le rire par les interactions entre des mouvements du corps, des tics de langage, des tonalités ou des voix.

Faire sens des performances humoristiques : le concept de performativité

- 20 Le terme de performance inclut que toute intervention dépasse la subjectivation par les discours et conserve un pouvoir actif, celui de déplacer dans la répétition avec différence, les discours qui les produisent (Butler, 2005). La performance humoristique implique que l'humour est performatif. La définition du terme performativité permet d'en saisir les implications méthodologiques. Dans *Quand dire, c'est faire*, John L. Austin (1962) définit de façon large la performativité comme l'ensemble des énonciations ou phrases qui n'ont ni valeur constative ni descriptive, mais qui ont le pouvoir de faire, c'est-à-dire dont l'énonciation correspond à l'exécution d'une action. Ces énonciations performatives sont soumises aux contextes dans lesquels elles sont énoncées (Austin, 1962 : 43). Cette analyse ne prend en compte que certaines expressions à valeur performative. Elle ne précise pas le lien entre ces expressions et les constructions sociales des catégories et modèles hégémoniques. Dans *Excitable Speech*, Judith Butler (1997 : 2-13) s'intéresse tout d'abord à l'injure, comme terme de langage pour lequel l'énonciateur présuppose une valeur d'acte. Or, les humains sont vulnérables au langage car leurs existences dépendent de l'interpellation et de la nomination. Le langage est indissociable des modes de catégorisations et de reconnaissance dans un espace public. Quelque chose ou quelqu'un qui n'est pas nommé n'existe pas. La question de la survie des sujets dépend alors des rituels linguistiques basés sur l'exclusion et l'inclusion (*ibid.* : 8). Les mots et le langage sont des actes avec conséquence, puisque l'interpellation est une condition de la survie, mais aussi nécessairement une violence implicite : celle de ne jamais exhausser l'entièreté du sujet qu'ils produisent. Une fois liée la linguistique de John L. Austin à la production des sujets dans les discours, le langage est le point d'articulation de l'agir, des mots, et de la production des catégories.
- 21 Les actes du langage des sketches répertoriés dans la grille d'analyse sont au cœur des processus de catégorisation et de reconnaissance sociale. Pourtant, tout acte de langage, à

partir du moment où il est répété, est tributaire de l'impossible contrôle, de la « différence » (Derrida, 1972) (répétition avec une différence que les talk shows permettent de saisir) et de la circulation des discours et ce, quelque soit le contexte de production. Dans ces répétitions sans origine fixe, le langage, parfois les mots dépassent non seulement les sujets qui les énoncent (Butler, 1997 : 15), mais ils prennent également une forme plus complexe que la simple considération de ce qui est dit. Ils ne peuvent embrasser ni l'ensemble de la pensée de l'énonciateur – ce qui éloigne la question de l'intentionnalité des humoristes – ni la complexité de celui ou celle auquel il s'adresse – ce qui éloigne la question des effets. Cette impossibilité linguistique d'exhausser le sujet rend le langage indissociable du corps qui les énonce et les reçoit. Le pouvoir circule dans ces corps que les mots ne peuvent produire entièrement. Selon Judith Butler (*ibid.* : 12), la performativité du langage associe l'acte de la parole et l'acte du corps, dont la signification dans la répétition échappe au pouvoir souverain du sujet. Au sein de sketches ainsi qu'entre divers types d'interventions humoristiques, la diversité des agencements du langage et du corps dans la répétition implique des déplacements et des productions différenciées de la performativité humoristique. Certains éléments visuels, gestuels, corporels d'un sketch ou d'une intervention ne déclenchent les rires qu'une fois associés au langage ou inscrits dans une narration, un dialogue. C'est justement l'impossibilité du langage à englober l'ensemble des significations possibles du sujet (personnage ou humoriste) contenue dans les actes du corps qui est le ressort du rire. Les actes du corps et du langage interagissent alors de telle manière que leurs significations se contredisent et se brouillent. Or, ces significations des actes du corps et du langage sont produites dans un univers de discours et de normes, qu'ils déplacent en permanence, déplacements qui acquièrent alors la force de l'autorité non dans l'intentionnalité mais dans la répétition et la citation sans origine fixe (Butler, 1997 : 51). Les resignifications des normes et modèles sociaux, les lieux de l'*agency* ou pouvoir d'agir, sont à localiser dans la répétition et la citation des actes du corps et du langage, et dans leur rencontre avec les réactions des publics qui les désignent ou les invisibilisent.

- 22 Le concept de performativité permet de lier les ressorts humoristiques du sketch pris comme combinaison du langage et du corps avec un état des relations de pouvoir sur les questions de genre, de classe et de « race ». L'appréhension des personnages de Florence Foresti dans l'émission *On a tout essayé* (Bharma, 2004-2005) repose sur des gestuelles et des attitudes répétées. Le personnage Lady Zbouba se caractérise par un corps courbé, les bras en avant, les cheveux courts et les vêtements larges ; sa manière de parler est criarde et ponctuée de tics et d'injures, connotant un style garçon manqué et une origine de banlieue. La construction du personnage crée une ambiguïté de genre, la masculinité des actes du corps contredisant, dans un décalage humoristique, l'autoreprésentation du personnage en digne représentante de la catégorie « femme ». Les actes du langage sont ici sans cesse dépassés par les actes du corps et montrent, par la contradiction avec ces actes du corps, l'impuissance des mots à faire exister socialement l'ensemble des versions possibles de la féminité et de la masculinité. Les rires des publics invalident l'autoreprésentation en femme de Lady Zbouba et désignent l'inadéquation entre la catégorie « femme » et une attitude créant un genre ambigu. Les trois éléments – actes du corps, du langage et rires des publics – déconstruisent et redessinent les contours de la catégorie « femme » en les confrontant à une performance de féminité masculine. Cette mise en scène du corps comme participant actif des ressorts du rire redéfinit par ailleurs la performativité humoristique, dans le sens où l'humour n'est plus simplement synonyme d'actes de langage, mais d'actes du corps et du langage. Ce déplacement

recouvre une signification genrée puisque l'humour, comme acte de langage, a longtemps été l'apanage du masculin et des humoristes hommes. Ici la performativité humoristique, constituée des actes du corps et du langage, est le produit de l'appropriation d'un domaine défini comme masculin par des humoristes femmes, et resignifie à la fois le féminin, associé à l'humour et à la masculinité, et le masculin, associé au corps et à la féminité. C'est dans ce flottement du langage face au corps, et dans les rires qu'il déclenche, que se situe l'*agency* ou la capacité à agir, c'est-à-dire les possibles resignifications des catégories.

Qui parle ? La désignation de l'énonciateur du sketch

- 23 Une fois considérées les redéfinitions possibles des catégories, leur impact auprès des publics est lié à la désignation de l'énonciateur du sketch. Dans l'exemple de Florence Foresti, les allers-retours permanents entre le personnage et l'humoriste, provoqués par les multiples trous de mémoire et les erreurs de textes, participent de la déconstruction des mécanismes d'une technologie de genre (De Lauretis, 1987 : 1-30). Quand l'humoriste est énonciateur, elle montre son personnage comme artificiel, et sa construction de genre comme mascarade. Quand le personnage incarné par l'humoriste est l'énonciateur, il provoque le trouble sur la « réalité » de l'humoriste et sa construction féminine. La performativité humoristique, comprise comme actes du corps et du langage, déplace la conception d'un pouvoir souverain de l'humoriste puisque le pouvoir circule à travers les corps, et que les actes du corps – ici la gestuelle masculine de Lady Zboub – dépasse et trouble les intentions et la désignation de l'énonciateur du sketch. L'énonciateur fluctuant (l'humoriste et/ou le personnage) dont une partie de la souveraineté est contenue dans des actes du corps aux significations floues, contredit la conception hégémonique du pouvoir pris comme souverain par les actes du langage (Butler, 1997 : 83). Le pouvoir est alors envisagé non plus comme synonyme de souveraineté mais comme une série de pratiques au sein duquel il circule et s'actualise en permanence (Foucault, 1969).
- 24 Dans cet exemple, l'impossible contrôle des significations du langage et de corps introduit la question des publics dans la désignation de la performativité humoristique et la fabrique de sens (De Certeau, 1991 : 37). Face aux significations floues des actes du corps et du langage, face aux *double speaks* (Burch, 2000 : 122) de certains sketches, les publics disposent d'un pouvoir actif de fixation de sens de la performance humoristique à l'échelle de l'émission. Dans les talk shows, leur présence au sein des dispositifs télévisuels participe du regard performé des spectateurs en validant ou invalidant par les rires les mécanismes humoristiques du sketch (Lochard, Soulages, 2003 : 88). Ainsi est-il possible de noter les degrés de réactivité des publics d'une intervention à l'autre, en fonction des mécanismes humoristiques mobilisés. C'est dans la rencontre des ambivalences non résolues des performances avec les publics du plateau qu'une partie des significations de l'humour se construit et que l'énonciateur est désigné. Quand Florence Foresti joue d'allers-retours entre son personnage et sa posture d'actrice, les rires des publics produisent la souveraineté de l'humoriste sur celle des personnages, tout en validant le flou comme déclencheur de rires. En revanche, les faibles rires ou réactions interloquées des publics de Julie Ferrier à Samedi Pétantes (Européenne de Production, 2005) produit le malaise et la difficulté à réagir à une performance qui ne contient d'éléments ni parodiques ni réflexifs et reposent sur des personnages parfaitement

incarnés. Ils participent du trouble provoqué par l'impossible désignation d'un énonciateur humoriste, ici assujetti à la souveraineté de ses personnages. L'ensemble du sketch et des réactions du public *in situ* performe la déstabilisation de la conception hégémonique du pouvoir souverain de l'humoriste sur les situations et les personnages qu'il ou elle interprète.

La performance, la répétition et son contexte : les dispositifs des talk shows

Dispositifs télévisuels et circulation du pouvoir

- 25 Les actes du corps et du langage des interventions humoristiques dépendent des contextes d'énonciation, à savoir les dispositifs télévisuels. La notion de dispositif télévisuel permet de faire le lien entre les conditions matérielles et interactionnelles qui désignent la visée des interventions humoristiques (Soulages, Lochard, 2003 : 89-90) et les performances humoristiques. En tant que systèmes d'organisation physique et visuelle, d'agencements de moyens, d'intervenants et de procédures (Flageul, 1999 : 123), ils structurent et régulent les rôles, les pratiques, les relations des différents acteurs de l'émission en fonction de publics « idéaux » (Lochard, Soulages, 2003 : 90). Ces espaces ainsi régulés restent des lieux de circulation du pouvoir qui, à aucun moment, ne parviennent à figer les performances humoristiques, non seulement parce que l'humoriste s'extrait par instants des conditions qui définissent sa position, mais aussi parce que l'humour est l'une des modalités de circulation du pouvoir au sein des dispositifs télévisuels. Dans l'espace intrinsèque du plateau d'émissions caractérisées par le bon mot et la vanne (Lochard, 2006), l'accaparement du langage humoristique devient parfois un enjeu de contestation et de conflits. Cette possible contestation est notamment rendue visible quand un humoriste intervenant régulier du plateau, mais ne disposant pas toujours de la légitimité ni de l'autorité de l'expérience, se trouve mis face à d'autres humoristes, invités pour la promotion d'un spectacle ou d'un film. L'humoriste intervenant peut perdre une partie de ses prérogatives d'humoriste de l'émission, ou au contraire, affirmer de manière parfois virulente sa position d'humoriste leader en recourant à l'exagération et l'excès de sa position. La contestation de la parole humoristique participe de processus de « bouffonisation » qui permet autant d'assoire l'autorité d'un humoriste sur un plateau que de l'exclure du cercle des intervenants « sérieux ».

Les humoristes dans les dispositifs centralisés ou dispersés

- 26 En mettant en relation le type d'organisation des dispositifs (trilogale, dialogale et polylogale), les séries de plans (américain, debout, rapproché) et les identités médiatiques, les statuts et les rôles de chacun des intervenants et des présentateurs, les talk shows du corpus ont été divisés en deux groupes : ceux organisés en des dispositifs centralisés (Nulle Part Ailleurs, Vivement Dimanche ou Le Grand Journal) autour de présentateurs incarnant des figures patriarcales (Philippe Gildas, Michel Denisot, Michel Drucker), et ceux organisés en des dispositifs aux centres dispersés (On n'est pas couché, 20h10 Pétantes) autour de présentateurs à l'autorité plus contestée (Laurent Ruquier, Stéphane Bern, Marc Olivier Fogiel), entourés d'intervenants spécialisés (Éric Zemmour,

Ariel Wizman, Michel Pollack) auprès desquels ils perdent parfois leur rôle de gestionnaire de parole. Une fois identifiée l'organisation générale du plateau, la place, la présentation, la durée et la programmation des interventions humoristiques apportent des indices des relations établies avec l'humoriste, indispensables à l'appréhension de sa position dans l'émission. Un humoriste peut se retrouver dans une position filiale avec le présentateur, à l'instar d'Antoine de Caunes dont les excès bouffons sont conditionnés à l'apposition du regard bienveillant de Philippe Gildas, tandis qu'un autre humoriste peut se substituer au présentateur, à l'instar de Stéphane Guillon qui, dans Samedi Pétantes, adopte la posture de commentateur et chroniqueur privilégié du plateau.

- 27 Les dispositifs télévisuels régulant la position de l'humoriste orientent sa posture scénique et délimitent la manière dont son rôle peut être pensé et compris ; ils fonctionnent souvent selon des pôles binaires : fiction/authenticité, bouffonnerie/sérieux, *insider/outsider*, identification/mise à distance. C'est entre ces pôles que le pouvoir circule et que l'humoriste dispose de plus ou moins de pouvoir d'agir. La facilité ou l'immédiateté avec laquelle l'humoriste peut passer d'une position à l'autre au sein du dispositif est proportionnelle avec son pouvoir performatif puisque, comme nous l'avons montré, le passage d'une position à une autre, désigne le performatif comme performatif. Les écarts entre chacun des pôles cités sont relatifs non seulement aux intervenants et dispositifs, mais également aux catégories d'appartenance des humoristes du plateau. La place d'*outsider* au sein du talk show peut devenir un moyen de contrôle des humoristes qui cherchent à accaparer la critique de la parole politique, parmi eux de nombreux humoristes « non-blancs ». En 2007-2008, dans l'émission T'empêches tout le monde de dormir (Fogiel, 2007), Fabrice Eboué propose des interventions fondées sur le pouvoir des mots et de la vanne à railler les orientations politiques et les constructions idéologiques des invités du plateau. Le dispositif isole Fabrice Eboué qui, depuis un bureau en hauteur, est éloigné du centre de l'arène, mis en position de commentateur et non d'acteur. Filmé en plan rapproché, il est physiquement contraint et placé sous le regard des intervenants auxquels il s'adresse, diffusé sur les écrans qui l'entourent. L'éloignement physique de l'arène des débats le renvoie à une posture de bouffon, ses remarques sont autorisées par le dispositif blanc et masculin à condition qu'il reste en dehors des débats qu'il critique. Le dispositif inclut Fabrice Eboué *comme* s'il était un interlocuteur à l'égal des autres (Fraser, 2001 : 136), mais crée les conditions pour que cette égalité puisse lui être niée. Cette production du sujet - humoriste en *outsider* au sein du dispositif n'est pourtant jamais figée et produit des espaces de résistance locale (De Lauretis, 1987 : 18). L'humoriste sort parfois de son perchoir pour investir physiquement le plateau, mais toute réaction à l'enfermement du dispositif est prisonnière de rapports de pouvoir binaires (inclusion/exclusion) et produite comme une enfreinte à l'organisation interne qui provoque des réactions virulentes du public et de l'animateur Marc Olivier Fogiel.

Les ressources de l'*empowerment* : agenda et fiction

- 28 La conception du pouvoir distinguée de la forme extrême de son exercice, c'est-à-dire d'un pouvoir souverain, ouvre l'analyse à considérer l'humoriste comme un centre de pouvoir potentiel, qui en s'emparant des fluctuations et des situations d'incertitude de l'émission, peut déstabiliser temporairement les équilibres du plateau. En effet, certains éléments sont « saisis » par les humoristes pour assoir leur autorité. Lorsque Fabrice Eboué s'approprie les termes des interlocuteurs politiques, la parole des invités ainsi

détournée, modifiée, resignifiée, se constitue en ressource de l'*agency*. Les thématiques du plateau et de l'agenda médiatique sont saisies de la même manière par les humoristes de toutes catégories, blancs et masculins (Stéphane Guillon), « non blancs » (Fabrice Eboué) ou femmes (Anne Roumanoff), pour partager une vision du monde et affirmer leur position d'interlocuteur dans l'émission. Elles sont une source de pouvoir qui privilégie un humour de commentaire et fige la performativité humoristique dans sa forme linguistique et l'humoriste dans son pouvoir souverain. La proximité ou les écarts qui existent entre les thèmes et sujets des interventions humoristiques et les thèmes centraux de l'émission permettent d'évaluer les stratégies d'*empowerment* fondées sur une conception hégémonique de l'humoriste et du pouvoir.

- 29 En contrepartie, les incohérences et les contradictions ayant lieu à divers niveaux de l'articulation corps/langage mènent parfois jusqu'à la perte totale de sens. À des degrés divers, l'humour est le lieu de mise en scène fantasmatique dont l'action reste suspendue et le sens sans finalité propre. Au centre de notre méthodologie, l'évaluation de la réalité/fiction est envisagée comme produite par les dispositifs télévisuels et appropriée par les humoristes pour qui le recours à l'absurde, l'excès, le fantasmatique constitue l'un des outils de mise en scène de soi et d'inscription dans les rapports de pouvoir. Les excès et exagérations, qu'ils soient langagiers, visuels ou corporels, ouvrent des espaces d'existence du sujet (Butler, 1997 : 28) en faisant comme s'ils étaient éloignés des enjeux réels de pouvoir. Les interventions de Jonathan Lambert, humoriste au physique adolescent connotant une masculinité peu imposante voire androgyne sur le plateau de *On n'est pas couché* (Ardisson, Bharma, 2007) consistent en l'incarnation d'un invité surprise, ami-e d'enfance d'un des intervenants du plateau. Le caractère invraisemblable des costumes du personnage renverse rapidement la présomption d'authenticité. Dans son interview de l'invité, les fluctuations permanentes entre réalité et fiction contribuent à montrer la performance de Jonathan Lambert comme performance, et le plateau de télévision comme une scène, sur laquelle les acteurs jouent un rôle plus ou moins formulé. Poussée à son paroxysme, la performance de Jonathan Lambert résulte en une perte de contrôle du personnage qui s'attaque physiquement aux publics, refuse de sortir, prend le dessus sur l'équilibre du plateau en s'appropriant de manière parodique l'incertitude du dispositif. L'excès incarné visuellement et corporellement par cette personnalité est une manière d'ouvrir un espace d'imposition de soi et de transformer le plateau en un lieu de mascarade, qui produit et s'appuie sur une conception du pouvoir comme circulation et dispersion des centres.

Conclusion

- 30 Le concept de performativité permet d'aborder le régime commun auquel obéissent les performances humoristiques produites dans des dispositifs télévisuels ainsi que tous les domaines associés à l'humour, dont les domaines politique et juridique (Foucault, 1969 : 152). Nous proposons ici de revenir sur l'articulation entre performativité et définition du politique. En effet, certaines instances de pouvoir répondent au modèle du performatif énoncé par Austin de coïncidence de la signification et de l'action. Dans le domaine judiciaire, un juge, énonciateur souverain, prononce une sentence à valeur d'acte et désigne par la condamnation de propos à caractère raciste par exemple, l'énonciateur comme l'origine et le responsable des effets et des conduites provoqués par ce terme. Si l'énonciateur est souverain, alors la performativité en tant qu'acte du langage requiert du

pouvoir (Butler, 1997 : 77). Les personnes n'étant pas dotées de ce pouvoir seraient tributaires du contexte d'énonciation, qui est régi par des lois et des acteurs ayant un certain statut, et perdraient toute possibilité d'agir (*ibid.* : 80). La désignation d'un énonciateur souverain dans le système judiciaire nie le performatif comme répétition sans origine fixe et légitime la censure comme manière d'empêcher l'énonciation de certains termes (*ibid.* : 102) en le réduisant à la performativité linguistique

- 31 Dans les cas des procès de Patrick Timsit et Dieudonné, les mots énoncés sur des scènes de théâtre et télévisuelles ont été au centre de la condamnation. Les jugements dans ces deux procès ne font pas la différence entre le dire et le faire. En 1995, le procès Timsit le condamne à une amende pour avoir tenu des propos jugés dégradant sur les trisomiques. En 2004, le procès Dieudonné condamne l'humoriste pour « incitation à la haine raciale » à une amende de 5 000 euros, suite à la plainte de l'Union des étudiants juifs de France (UEJF)¹¹, pour des propos invitant à rejoindre « l'axe américano-sioniste » accompagnés d'un « Heil Israël » prononcé en esquissant le salut hitlérien. Les propos sont considérés comme illocutifs et ne sont pas mis en perspective dans leur contexte d'énonciation. Il est alors possible d'avancer l'hypothèse que le malaise provoqué par les deux condamnations chez les intéressés et les commentateurs, et les réactions parfois tardives des humoristes de la scène contemporaine, reposent en partie sur la négation des actes de langage comme citations aux effets ambivalents soumis au pouvoir critique des publics. Les condamnations de Patrick Timsit et Dieudonné ne distinguent pas entre l'humoriste et le personnage, l'humoriste comme énonciateur et l'humoriste comme répétiteur/citeur. Elles articulent les tentatives de production de sites de contrôle en cantonnant la performativité humoristique à des actes de langage avec conséquences. Plus la scène humoristique se disperse en formes, procédés, lieux différents, plus les centres de pouvoir se multiplient, et plus les centres traditionnels du pouvoir – ici, juridique et étatique – tentent de pallier la dispersion des centres, en rétablissant la manière de penser le pouvoir dans une conception souveraine. Le domaine de l'humour pose clairement la question du lien et des interdépendances entre espaces esthétiques et espaces de régulation par l'État. Le domaine esthétique qui serait selon Judith Butler (*ibid.* : 99) un lieu privilégié et plus « prometteur » de reconfiguration de termes injurieux et des catégorisations réductrices semble au contraire, dans le cas de l'humour en France, être marqué par des tentatives hégémoniques de maintenir la performativité en actes du langage et la souveraineté dans les rapports de pouvoir. Le domaine de l'humour est un lieu de répétitions et de resignifications possibles, contraint en permanence par la possibilité d'une réduction à une performance linguistique, notamment visible dans le domaine juridique.
- 32 Le langage est le site privilégié de l'exercice du politique et de ces déplacements (*ibid.* : 79). Le contrôle de la production de performativité humoristique comme acte de langage signifie alors le contrôle du politique, de la définition de l'universel et de la francité. En régulant l'humour, le domaine juridique régule l'exposition de la norme à son appropriation et son éventuel échec, et l'exposition de l'échec de l'universalisme à incarner et à produire l'ensemble de sujets qui le constitue. En réduisant la performativité à sa forme linguistique, les domaines juridiques et politiques donnent une souveraineté au sujet énonciateur, origine des termes, et ne prennent en compte qu'une définition de ce qui peut être dit : dire/la parole/le langage sont compris comme clairs, lisibles, sans ambivalence. L'universel ne peut s'arranger de significations floues et exclut, dans le domaine de la parole, tous propos ambivalents renvoyant à l'ambivalence de la

norme. Comprendre les enjeux de pouvoir sur une scène qui justement se disperse ouvre la voie vers le cumul de niveaux d'analyse qui permettent de lier les productions de la performativité humoristique aux définitions de la francité, aux espaces et modes de résistances aux définitions hégémoniques de l'universel.

BIBLIOGRAPHIE

- Austin J.-L., 1962, *Quand dire, c'est faire*, trad. de l'anglais par G. Lane, Paris, Éd. Le Seuil, 1970.
- Bakhtine M., 1965, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. du russe par A. Robel, Paris, Gallimard, 1970.
- Burch N., 2000, « Double speak. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien », *Réseaux*, 18 (99), pp 99-130.
- Butler J., 1990, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. de l'anglais par C. Kraus, Paris, Éd. La Découverte, 2005.
- 1997, *Excitable Speech, A Politics of the Performative*, New York/London, Routledge.
- Chabrol Cl., 2006, « Humour et médias ? Définitions, genres et cultures », *Questions de communication*, 10, pp. 7-17.
- Chambat-Houillon M.-Fr., Giordano C., 2008, « Bienvenue aux comiques cinématographiques et télévisuels », *Humoresques*, 28, pp. 7-11.
- Charaudeau P., 2006, « Des catégories pour l'humour ? », *Questions de communication*, 10, pp. 19-43.
- Charaudeau P., Lochard G., Soulages J.-Cl., 1996, « La construction thématique du conflit en ex-Yougoslavie par les journaux télévisés français (1990-1994) », *Mots. Les langages du politique*, 74 (1), pp. 89-108.
- Crozat D., 2008, « Scène, musique et espaces hyper réels », *Géocarrefour*, 83, pp. 15-23.
- Daloz J.-P., 1996, « Les ambivalences dans la caricature des dirigeants politiques. Illustrations africaines », *Mots. Les langages du politique*, 48 (1), pp. 74-86.
- De Certeau M., 1990, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard.
- De Lauretis T., 1987, *Technology of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press.
- Derrida J., 1972, « La différence », pp. 1-29, in : Derrida J., *Marges de la philosophie*, Paris, Éd. de Minuit.
- Foucault M., 1969, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- Fraser N., 2001, « Repenser la sphère publique : contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement », *Hermès*, 31, pp. 125-157.
- Geraghty C., 2003, « Aesthetics and Quality in Popular Television Drama », *International Journal of Cultural Studies*, 6, pp. 25-45.

- Gilroy P., 2001, *Against Race. Imagining Political Culture beyond the color line*, Cambridge, Massachussets, The Belknap Press Harvard University Press.
- Hall S., 1997, « The Work of Representation », pp. 13-75, in: Hall S., ed., *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Birmingham, The Open University.
- Joyon C., 2003, *Du café au théâtre. Voyage avec les baladins des petites scènes*, Paris, Éd. L'Harmattan.
- Latour Br., 2006, *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris, Éd. La Découverte.
- Lloyd M., 1999, « Performativity, Parody, Politics », *Theory Culture Society*, 16 (2), pp. 195-213.
- Lochard G., 2006, « Le traitement humoristique des personnalités politiques dans les talk shows français », *Questions de communication*, 10, pp. 65-79.
- Lochard G., Soulages J.-Cl., 2003, « La parole politique à la télévision. Du logos à l'éthos », *Réseaux*, 118 (2), pp. 65-94.
- Macé É., 2001, « Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? 1. Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés », *Réseaux*, 104, pp. 245-288.
- 2006a, *La société et son double. Une journée ordinaire de télévision*, Paris, A. Colin.
- 2006b, *Les imaginaires médiatiques. Une sociologie post critiques des médias*, Paris, Éd. Amsterdam.
- Maigret É., Macé É., eds, 2004, *Penser les Médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, A. Colin.
- Martin D.-C., 1992, « Je est un autre, nous est un même. Culture populaire, identités et politique à propos du carnaval de Trinidad », *Revue française de science politique*, 42 (5), pp. 747-764.
- Mercier A., 2001, « Quand le bouffon franchit le Rubicon. La candidature Coluche à la présidentielle de 1981 », *Hermès*, 29, pp. 175-183.
- Milliot V., Neveu É., Delporte Chr., 1996, « Présentation », *Mots. Les langages du politique*, 48 (1), pp. 7-14.
- Morin E., 1962, *L'esprit du Temps*, Paris, A. Colin, 2007.
- Seymour-Ure C., 1996, « Le dessin satirique dans la presse britannique contemporaine », *Mots. Les langages du politique*, 48 (1), pp. 55-73.

NOTES

1. Projet soutenu par l'attribution d'une allocation doctorale IEC/Région Ile-de-France
2. Nous employons ici le terme de « race » comme un indicateur destiné à désigner les discriminations (Macé, 2006 : 17). Les guillemets sont utilisés pour marquer que ces indicateurs ne disent rien de la « réalité » des individus et que leur emploi ne sert en rien à réifier des thèses racialistes (Gilroy, 2001 : 11-53).
3. Au sens derridéen de résidus des répétitions avec différence (Derrida, 1972).
4. La scène est définie comme un ensemble de lieux, de dispositifs, de moyens et de publics (Crozat, 2008 : 3).
5. Selon P. Charaudeau, G. Lochard et J.-Cl. Soulages (1996) le biais « impressionniste » consisterait à faire confiance au chercheur pour juger ce qui est significatif sur la scène des humoristes, et le biais heuristique consisterait à constituer un corpus en fonction des hypothèses de recherche.

6. Pour ces deux graphiques, le nombre total d'occurrences d'humoristes pour l'année considérée est égal à 100.
7. Nous avons choisi de les séparer à des fins de clareté, même s'il existe une petite proportion d'humoristes appartenant aux deux catégories femmes et « non blancs ».
8. Le pourcentage global est supérieur à 100 étant donné la présence de duos (Shirley et Dino) faisant apparaître des humoristes hommes et femmes.
9. C'est le cas du procédé de la vanne, souvent associé aux joutes verbales utilisés dans les banlieues (Lepoutre, 1997), qui est au cœur de l'émission le Jamel Comedy Club (Aoun, Debbouze, 2006-2008).
10. Une émission telle *Le Jamel Comedy Club* (Aoun, Debbouze, 2006-2008), diffusée en clair sur Canal + pendant les périodes estivales 2006-2008, a un taux d'audience relativement bas par rapport à d'autres émissions, mais renseigne sur les procédures de visibilisation des publics niches perçus comme « non blancs » dans un espace télévisuel jusque-là peu ouvert à la non-blanchitude.
11. Voir l'article de l'UEFJ [http://www.uejf.org/uejf_search.php?sid=\\$sid](http://www.uejf.org/uejf_search.php?sid=$sid) et la condamnation par la cour de cassation <http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2008/06/26/01016-20080626ARTFIG00373-dieudonne-star-de-la-semaine-judiciaire.php>.

RÉSUMÉS

Nous étudions ici les rapports de pouvoir de la scène télévisuelle des humoristes contemporains en France depuis les premières apparitions de Coluche sur Canal + en 1986 jusqu'aux talk shows de la fin des années 2000. Nous articulons les questionnements méthodologiques autour d'une hypothèse centrale : celle du passage d'une scène constituée autour de figures de comiques bouffons fédératrices, à une scène dispersée en plusieurs figures d'humoristes individualisées et réflexives. Une évaluation quantitative des fonds des archives audiovisuelles de l'Inatèque permet de tester l'hypothèse d'une croissance et d'une décentralisation de la scène des humoristes. Elle appuie la constitution d'un corpus d'interventions des humoristes dans les talk shows. Nous développons les grandes lignes d'une grille d'analyse qui propose de prendre en compte la complexité des niveaux de la performance humoristique – actes du langage et du corps – et son inscription dans un dispositif et un contexte social de production – réception. Nous discutons en dernier ressort la pertinence du concept de performativité, tel qu'il est abordé par John L. Austin et Judith Butler, dans l'analyse de l'inscription des performances humoristiques dans les rapports de pouvoir.

In this article, we study the power relations on the television scene of contemporary humorists in France from the first appearances of Coluche on Canal + channel in 1986 to talk shows at the end of 2000s. We articulate methodological questions with a central hypothesis: the transition from a centralized scene constituted of federative comic buffoons to a fragmented and dispersed scene of individualized and reflexive humorists. A quantitative estimation of audiovisual archives at the INA center confirms that the appearances of humorists have grown and were decentralized and serve as a basis to form a corpus of humoristic interventions in talk shows. We develop the major guidelines of an analysis that takes into account the complexity of the humoristic performance – speech acts and body acts – and its inscription in television devices and a social context of production and reception. We then discuss the use of a concept of

humoristic performativity as it was developed by John L. Austin and Judith Butler, for the analysis of humoristic performances in power relationships.

INDEX

Mots-clés : corpus audiovisuels, humour, médiaculture, méthodologie, performativité, politique

Keywords : audiovisual corpus, humor, methodology, performativity, politic

AUTEUR

NELLY QUEMENER

Communication, information, médias

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

nellyquemener@hotmail.com