

# En quoi le rire peut-il être dit subversif ?

Alain Deligne

Bien que la question que je pose soit d'ordre général, on peut tenter d'y répondre en l'illustrant par des dessins de presse utilisant des stéréotypes, que je prendrai ici au sens que les sciences sociales lui donnent : celui de représentations collectives figées (avec leurs deux versants, négatif et positif). Avant d'en arriver là, je livrerai quelques considérations générales sur le rire et sur les conditions à respecter pour que ce rire soit acceptable, afin de déterminer ensuite à partir de quand le rire ne serait plus convenable et définir alors une méthode d'interprétation appropriée aux dessins de presse dits subversifs. Entretemps, j'aurai tenté aussi un rapprochement entre les Anciens et nous.

Mais d'abord quelques considérations générales sur le rire. A propos de l'homme et l'animal, on peut avec Georges Bataille, à la suite de Hegel, faire la constatation peu réjouissante que ce qui les distingue, c'est le travail. Je préfère recourir à un autre critère, en fait moins déprimant, et qui serait celui du rire. Le rire serait en effet « le propre de l'homme » depuis Aristote. Il serait ainsi ce qui permet de connaître le mieux l'homme. Mais qu'est le < rire > ? S'il est bien une référence d'usage constant, il est par contre difficilement conceptualisable, issu qu'il est d'éclats mal ajustés. En fait, le rire ne renvoie pas à une notion rigoureuse au sens technique du terme, mais il est quelque chose qui exerce simplement une fonction, laquelle s'éprouve seul ou en groupe. Le rire est un signe, « signe naturel » aurait dit Condillac, qui désigne un comportement et qui indique un au-delà de toute objectivité. Le rire est un état de communication non discursif.

Si l'on peut rapprocher le rire, le sourire et même le fou rire, cela tient à un dénominateur commun : nous aurions à faire à des formes et à des degrés d'expression émotive caractérisant la joie, la gaieté ou le contentement. Du moins à première vue, et à condition de prendre l'affectivité d'une manière unie. Or, ce n'est pas toujours le cas, car il faut tenir compte de l'ambivalence des affects. Le rire est joyeux, mais il peut être jaune, sarcastique, amer – et l'on aura ici repéré, comme dans le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert pour lequel le rire "est toujours homérique"<sup>1</sup> des épithètes clichées, expressions de la *doxa*, un peu comme si le rire ne pouvait qu'être amer, ou encore méphistophélique - qu'on se souvienne de l'affreux rictus de *L'homme qui rit* de Victor Hugo. Par ailleurs, le sourire sera dit méprisant, condescendant, indulgent,

---

<sup>1</sup> In *Bouvard et Pécuchet*, Paris, 1881 (posthume).

complice, et comme ci-dessus, on retrouve là des expressions prêtes-à-penser, bref des clichés langagiers qui relèvent, à la différence des stéréotypes ou des préjugés sociaux ou ethniques, des études stylistiques ou poétiques. Le fou rire, quant à lui, est absolu, irrépressible, et il lui revient une fonction précise quand il est incarné par des individus typifiés comme le bouffon du roi.

L'inquiétude est grande à l'égard du rire dans sa manifestation sonore. J'entends donc ici le rire en tant que tel, et non le comique, l'humour ou l'ironie, lesquels font subir à l'objet un traitement et présupposent un jugement de valeur. Or, il s'est toujours agi de conjurer le pouvoir de ce rire pur, de maîtriser tout ce qu'il y a en lui de discontinu et de dangereux. Ainsi, par la perte de contrôle qu'il implique, le rire entraîne selon Platon « un changement violent dans l'âme » (*République*, Livre III).

Peut-on dès lors faire rire de tout ? C'est-à-dire offrir encore plus d'occasions de déstabilisations. C'est à partir de cette question que j'en suis venu à m'intéresser au problème des conditions de possibilités du rire. La question se déplace alors du rire < tout court > au rire satirique ou humoristique qui, on vient de le voir, supposent un objet, lequel est alors construit, au sens fictionnel, esthétique du terme. La réponse à la question de savoir si l'on peut rire de tout est tout aussi conventionnelle que la question est familière : on n'en n'aurait pas le droit. Mais en fait, la réponse doit s'affiner. Ainsi, selon l'humoriste Pierre Desproges (1939-1988), on peut rire de tout, mais pas n'importe où, pas n'importe quand, ni non plus avec n'importe qui. Il faut donc bien connaître la situation et ce qui lui convient.

J'aimerais ici reconstruire une telle position. Or, on ne peut pas manquer d'être frappé par le fait que cette façon de conditionner la production et la réception du comique rappelle étrangement la méthode qu'adopte Aristote pour traiter de problèmes moraux. Qu'on se reporte par exemple à la façon dont le philosophe aborde la question de certaines dispositions bonnes ou mauvaises dans *l'Ethique à Nicomaque*<sup>2</sup> :

C'est à cause des plaisirs et des peines que les hommes deviennent méchants, du fait qu'ils les poursuivent ou les évitent, alors qu'il s'agit de plaisirs et de peines qu'on ne doit pas rechercher ou fuir, ou qu'on le fait à un moment où il ne le faut pas ou de la façon qu'il ne faut pas, ou selon tout autre modalité rationnellement déterminée [souligné par A. D]. (1104 b 23.)

Aristote reproche ensuite à ceux qui, par réaction, définissent les vertus comme des états d'impassibilité et de repos, de s'exprimer en termes absolus, alors qu'il faudrait ajouter à leur définition de la vertu : « de la façon qu'il faut et de la façon qu'il ne faut pas ou au moment où il faut, et toutes autres additions » (ibid.). On voit donc ici Aristote imposer aux vertus comme aux plaisirs et douleurs des limitations de manière et de temps, et esquisser leur bon usage. On pourrait identifier l'une des additions possibles dans les lignes suivantes :

---

<sup>2</sup> Aristote, *Ethique à Nicomaque*, introduction, notes et index par J. Tricot, Paris, Vrin, 1967

En général dans tout sentiment de plaisir et de peine, on rencontre du trop et du trop peu, lesquels ne sont bons ni l'un ni l'autre ; au contraire, ressentir les émotions au moment opportun, *dans les cas et à l'égard des personnes qui conviennent* [souligné par A. D], pour les raisons et de la façon qu'il faut, c'est à la fois moyen et excellence, caractère qui appartient précisément à la vertu. (1106 b 20)

Un troisième facteur est ici pris en compte : celui de la personne. Et plus généralement encore, quand il sera amené à définir la vertu comme un « juste milieu », Aristote explicitera la notion en précisant qu'elle consiste à agir et pâtir « au moment opportun, dans les cas et à l'égard des personnes qui conviennent, pour les raisons et de la façon qu'il faut » (1106 b 21-23), où l'on voit qu'Aristote a encore ajouté ici une quatrième dimension : celle de la finalité.

Vu l'usage que je compte en faire, je rappelle que ces déterminations se rencontrent toutes dans un ouvrage d'éthique, et non d'« esthétique » (= de poétique, pour parler ancien). Par voie de conséquence, on sera autorisé, en reportant ces déterminations sur le comique, à parler d'un éthos du rire. Pour le dire très généralement, il n'y aurait pas de rire défendable sans cette adaptation aux circonstances. La qualification est morale, car il y aurait quelque mérite à se limiter soi-même, le rieur étant guetté à chaque instant par la tentation de ne rien respecter. On retiendra ici la notion de « juste milieu », mais à condition de bien l'entendre : il ne s'agit pas d'un milieu au sens arithmétique du terme, comme si le nombre 4 était le milieu entre un extrême, le 6, et un défaut, le 2. Ce milieu n'a rien d'une demi-mesure, mais c'est une manière d'être dédoublée aux extrêmes et qui n'incline vers aucun d'entre eux. Le juste milieu est ce vers quoi il faut tendre ; c'est cette même tension « vertueuse » qui précisément définirait la qualité éthique du rire.

Mais il ne s'agit pas ici d'invoquer les circonstances pour restreindre la liberté de faire rire. Il semblerait au contraire que la prise en compte du circonstanciel élargisse la responsabilité du producteur du rire. La capacité de faire rire devient valeur, en se préoccupant des conséquences prévisibles. Pour juger jusqu'à quel point la production du rire est libre, il ne faut pas l'envisager en premier lieu comme une *poiësis* (domaine de l'esthétique), mais on doit la considérer d'abord comme une *praxis* insérée dans un contexte (domaine de l'éthique et de la rhétorique). A condition de respecter les modalités de validité du rire, on peut alors rire de tout, aussi du juste milieu. Les contraintes déontologiques ne feraient alors en aucun cas disparaître le rire, mais au contraire en rendraient la production plus exigeante. Tout n'est pas possible toujours. La rationalité éthique inclut un savoir quant à ce qui peut être satire ou quant à ce que la satire peut être.

Les catégories que nous avons répertoriées, lieu, temps, personne (au singulier ou au pluriel : groupe social) et finalité (au sens ici que le rire « propre » ne peut justifier tous les moyens) sont toutes contraignantes à titre égal et leurs conditions ont été définies pour être remplies à part



On se souvient de la couverture d'*Hara-Kiri* du 16 novembre 1970, à l'occasion du décès du Général de Gaulle le 10 novembre et enterré dans son village natal de Colombey-les-deux-églises. La semaine précédente, la France avait vécu un autre drame, l'incendie d'un dancing de Grenoble, qui avait fait des dizaines de morts. L'allusion était transparente et le travail du deuil n'avait pas encore pu commencer : il y avait donc ici aussi non-respect de la restriction temporelle. On cria au scandale. Le ministre de l'Intérieur décida d'interdire l'hebdomadaire, sous prétexte de... « pornographie ». Comme la couverture n'était que texte, il avait fallu chercher des dessins dits pornographiques et, effectivement, en épluchant les numéros déjà parus, on avait pu trouver quatre pages où étaient représentés des pénis (par Cabu par exemple [Ill. 2]).



Mais l'argument ne convainquit personne. L'hebdomadaire avait été en fait interdit pour des raisons politiques, pour cause de blasphème envers la personne du Président de la République. Les rédacteurs de la revue dénoncèrent une censure déguisée. Au grand étonnement de tout le monde, la presse nationale défendit *Hara-Kiri-Hebdo*, qui venait d'être reconnu comme un journal d'opinion, traitant de l'actualité. S'estimant victime d'une décision arbitraire, toute l'équipe y alla d'un communiqué :

Ceux qui nous censurent, ceux qui affectent de nous défendre < pour le principe >, en grimaçant ostensiblement de dégoût, proclament, par là même, leur étroitesse d'esprit [...] Nous récusons à quiconque le droit de censurer quelle qu'œuvre d'esprit que ce soit, au nom des bonnes moeurs ou du bon goût. Le goût est chose essentiellement personnelle. L'expérience a montré que ce qu'on appelle bon goût n'est que conformisme sclérosé [...] Le public doit être seul juge. On ne peut pas lui imposer un choix au nom d'une règle morale, < esthétique >, ou des < convenances >. Taxer l'*Hebdo Hara-Kiri* de mauvais goût et de pornographie (l'Intérieur a même dit < sadisme >) alors que fleurissent tant de publications [...] vouées [...] à l'érotisme le plus graveleux, aux faits divers sanglants, bref, à l'abrutissement des masses, c'est un comble !<sup>4</sup>

<sup>4</sup> In *Moi, Odile, la femme à Choron - la petite histoire de Hara-Kiri et Charlie-Hebdo*, Paris, Mengès, 1983, p. 171.

On voit ici à quel point est catégorique le refus de prendre en considération les points de vue moral et esthétique. C'est que ces positions sont ressenties comme stérilisantes. Alors, que faire quand se pose le problème du goût ? Lequel goût peut être considéré comme une figure du juste milieu. Mettre en garde les destinataires contre ce qui peut leur apparaître comme excessivement choquant ? Il est vrai que la caricature française a ses propres traditions radicales et provocatrices, et qui sont restées vivantes jusqu'à aujourd'hui : des positions anticléricales très nettes, des tendances anarchistes prononcées tout comme un traitement sans complexes du sexuel. Ce qui, pour le destinataire étranger, mais même autochtone, peut être source de scandale.

Dans les zones marginales de l'art (médailles, timbres-poste, estampes), le pionnier de l'iconologie critique Aby Warburg, mort en 1929, a vu à l'œuvre des instruments subtils du traitement de la réalité. C'est donc sous l'égide de cet historien de l'art et des cultures que j'aimerais placer mes recherches sur l'art graphique satirique<sup>5</sup>, qui a toujours été jugé inférieur, et c'est à lui que j'emprunterai le concept de *Schlagbild*<sup>6</sup> (mot à mot: < image qui frappe > pour désigner les estampes violentes de l'époque de la Réforme), formé analogiquement sur *Schlagwort* (slogan, littéralement < mot qui frappe >) et *Schlagzeile* (gros titre, comme notre couverture d'*Hara-Kiri*), car *Schlagbild*, renfermant à la fois les idées de coup et de slogan, donc d'efficacité et de combativité, me semble tout à fait convenir à ce genre de caricature.

Mais pour être efficace, la satire ne nécessite pas seulement le talent de l'artiste. Elle dépend également d'un public qui sache apprécier les méchants coups de patte et saisir les allusions. Mais la feuille satirique, peu après sa parution, disparaît de la circulation. Et des années après, on ne la comprend plus toujours spontanément. Quand l'œuvre dessinée a alors rompu son lien avec l'intention de l'auteur, avec le public d'origine et avec l'environnement commun aux deux interlocuteurs, nous nous retrouvons dans la situation classique herméneutique où il faut interpréter.

Je dirais que la caricature en tant que forme excessive, au sens donc de *Schlagbild*, exige une compréhension quantitative, seule à même d'évaluer l'intensité de l'attaque. Mais le problème se complique à partir du moment où une caricature peut agir à plusieurs niveaux, en étageant des sens. L'expression « humour au deuxième degré » est ainsi entrée dans la langue française pour désigner une telle pratique. Un autre type d'interprétation, qualitative cette fois (pour reprendre la distinction de Schleiermacher dans son *Herméneutique* de 1819), est alors nécessaire. Celle-ci

---

<sup>5</sup> Son principe méthodologique alliant l'analyse de l'œuvre à celle de ses usages sociaux lui avait très tôt fait prendre ses distances d'avec l'esthétisme et le formalisme, et ce n'est sûrement pas un hasard si le grand historien d'art Ernst H. Gombrich, lui-même un spécialiste de la caricature, lui a consacré une biographie intellectuelle (E. Gombrich, *Aby Warburg, an intellectual biography*, Londres, 1970).

<sup>6</sup> A. Warburg, « Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen » (1907) in *Gesammelte Schriften* (note 13).

s'attache à l'élément différentiel. Structuralement parlant, l' « humour au deuxième degré » resta en fait encore très proche de l'ironie, cette dernière jouant précisément sur la différence de paliers sémantiques.

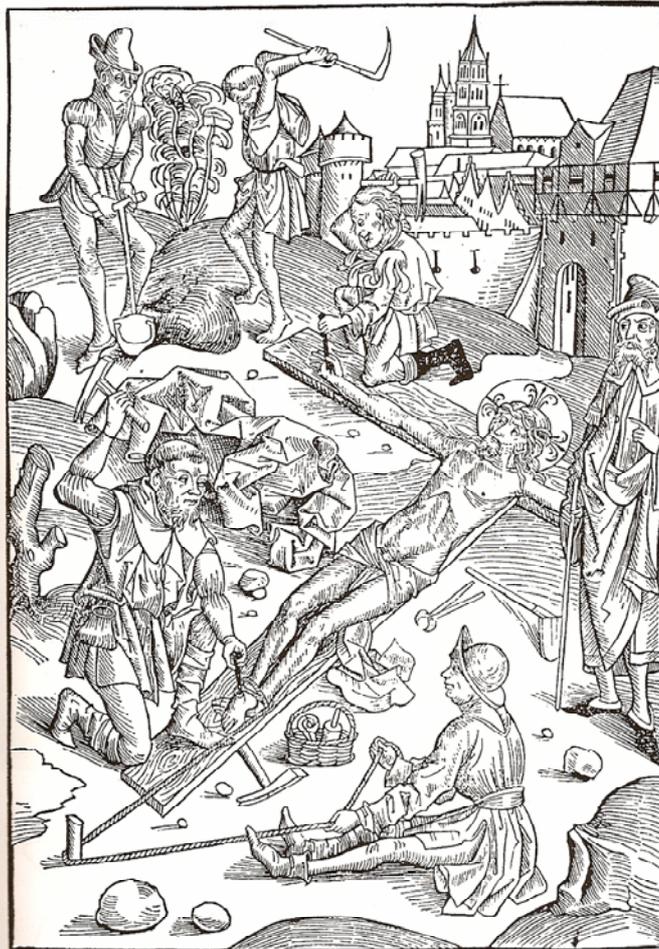
Un dessin de Tim (1919-2003), visant cette fois-ci non pas une seule personne, mais un groupe social, nous servira d'illustration (Ill. 4).



Lors de la quatrième et dernière session du Concile Vatican II (14 sept.- 8 déc. 1965), Paul VI, à la suite de Jean XXIII, avait proposé de supprimer le passage de l'Écriture sur les « Juifs maudits ». A cette occasion, Tim proposa à *L'Express* du 1<sup>er</sup> novembre 1965 (donc en pleine session) un dessin où, fait notable, l'on ne voit pas de Juifs, mais deux soldats romains en train de clouer Jésus sur la croix et pestant contre « ces juifs! Tous planqués quand il y a une corvée! ». Tim avait sûrement à l'esprit tout un vieux fonds d'images représentant des crucifixions avec comme acteurs des soldats romains, mais toujours en présence de Juifs passifs, ou avec des Juifs comme bourreaux<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Cf. l'ouvrage de Heinz Schreckenberg, *Die Juden in der Kunst Europas. Ein historisches Bildatlas*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1996, en particulier les pages 152-201, (Ill. 5).



On aura reconnu dans le dessin de Tim le vieux stéréotype du Juif profiteur, qui, s'incarnant dans une adresse à l'autre soldat, marque une véritable stéréophonie. Tim reçut alors des lettres de protestation de catholiques et d'israélites. Il analysa l'effet produit, constatant une incompréhension ou un refus de compréhension de la part de certaines catégories de gens, « celles qui veulent enfermer les choses à jamais ». Et, se justifiant :

Je ne pense pas que j'étais allé trop loin, mais visiblement trop loin par rapport à la sensibilité générale. Il y a des dessins qui comportent deux niveaux de compréhension : une sorte de réflexion à retardement découle du premier choc. Ce premier choc est là pour accrocher, pour inciter le lecteur à revenir et à se donner la peine d'entrer dans le dessin<sup>8</sup>.

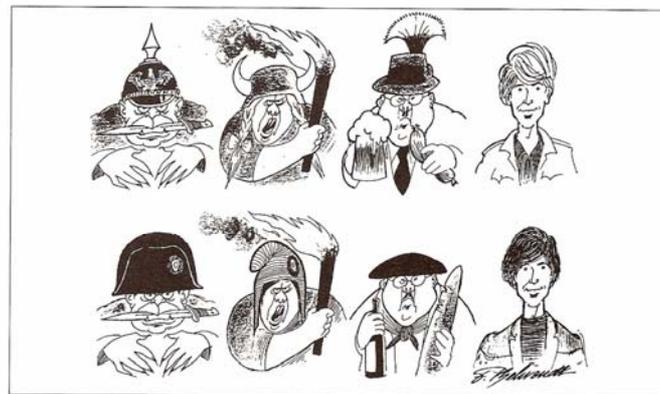
Indications précieuses qui nous permettent d'évaluer plus justement une résistance massive face à une entreprise ironique. Le choc est à la fois langagier et optique. Le visuel, source d'une plus grande émotion, est censé nous sensibiliser à un autre aspect, d'ordre cognitif. Mais l'image, porteuse de l'idée, peut à ce point choquer que le processus cognitif ne s'enclenche pas. En effet, ce dernier suppose une prise de distance, précisément par rapport à ce que Tim appelle un premier niveau. Et c'est là qu'est d'abord requise l'interprétation quantitative, car c'est en

---

<sup>8</sup> *L'Autocaricature*. Conversations avec Claude Glaymann, Paris, Stock, 1974, pp. 218-219.

conformité avec ce niveau que Tim renchérit. Tim ne va loin que parce que le phénomène dont il part, la criminalisation continuée des Juifs, est en soi énorme. On ne vient pas à bout de l'inadéquation en la réfutant rationnellement, mais en la potentialisant. Si l'on fait intervenir la catégorie de finalité, on dira que c'est la volonté de mobiliser le public qui a mené à la surcharge. Pour arriver à ses fins, Tim s'est servi du mode antiphrastique. Un ton a été pris pour un autre, l'ironie pour le sérieux. La mécompréhension à laquelle il s'est heurté est donc d'ordre interne, qualitatif. La fameuse constatation de Schleiermacher selon laquelle la compréhension ne va jamais de soi se trouvait à nouveau confirmée. La compréhension doit être voulue, point par point, ici palier par palier.

Pour mieux faire ressortir la singularité de ce dessin, il faudrait pouvoir le contraster avec un autre dessin qui soit aussi une reprise ironique de stéréotypes. Je crois que F. Behrendt nous a livré en 1988 un dessin définitif de cette sorte, et ce sur les Allemands et les Français (Ill. 7)<sup>9</sup>



DIE Deutschen ... DIE Franzosen ... /  
LES Allemands ... LES Français ...  
Behrendt (1988)

en jouant sur l'image de l'autre et de soi-même, Behrendt renvoie dos à dos les stéréotypes, un peu à la manière de Flaubert dans son *Dictionnaire des idées reçues*. C'est peut-être la meilleure mise en question de la part de vérité que revendiquent les représentations collectives, mais ici personne n'est visé personnellement et nous sommes comme hors du temps. Nulle trace par ailleurs de mobilisation ou de polémique. Le processus épistémologique, démystificateur, peut s'enclencher sans problème. Ce dessin sceptique a une valeur paradigmatique, valant pour tous les stéréotypes binationaux.

Si l'on revient à Tim, la question se pose de savoir dans quelle mesure le caricaturiste contribue ou non quand même à la mauvaise compréhension. Pour examiner ce point, nous convoquerons Grice et son fameux « principe de coopération » selon lequel le locuteur, pour pouvoir être compris, doit observer les quatre règles suivantes : 1) de quantité, 2) de qualité, 3) de relation et

<sup>9</sup> Reproduite dans *Komische Nachbarn/Drôles de voisins*, Goethe-Institut, Paris, 1988, p. 20.

4) de modalité. Des quatre règles, celle de relation (= « parler à propos ») fait le moins problème. En effet, le bon dessin est précisément celui qui tombe à pic, et qui, du coup, est efficace, mais avec le risque de non-respect de la catégorie temporelle, ou locale (ville, région, pays, continent). Considérons maintenant la première règle, qui est de « donner autant et pas plus d'informations qu'il n'est requis ». Informations sur sa propre personne par exemple. Tout le monde ne pouvait en effet pas connaître l'appartenance de Tim à la communauté juive (il avait en effet très tôt renversé les trois premières lettres de son patronyme Mittelberg pour en faire son pseudonyme. Mais alors à qui de le dire ou de le rappeler ? Le savoir aurait certes permis d'exclure d'emblée une lecture antisémite. Mais un dessinateur non juif et non antisémite aurait pu tout aussi bien faire ce dessin, car si l'on fait intervenir le concept de « référence » (référence à l'objet, le Juif), ce qui se passe ici est qu'on se réfère à la référence : on joue avec les stéréotypes sur les Juifs<sup>10</sup> pour faire entendre la fausseté du préjugé antijuïque de l'Occident chrétien. L'énoncé stéréotypé est apparenté à une citation, laquelle n'exprime pas la pensée de Tim, mais au contraire une opinion à laquelle il s'oppose. On comprend ici pourquoi R. Barthes a pu mettre au centre de la problématique du stéréotype la question de l'énonciation et de sa réénonciation<sup>11</sup>. Tim a voulu donner quelque chose à entendre **à propos** d'une rumeur plutôt qu'**au moyen** de celle-ci. Il s'agit donc d'un écho ironique et l'interprétation qualitative doit passer par la reconnaissance de ce caractère de mention. On convoquera ici Dan Sperber et Wilson Deirdre qui ont à juste titre parlé d'une « ironie mention », reprenant une distinction de la philosophie logique entre mention et emploi<sup>12</sup>. Pour le destinataire, comprendre un tel énoncé, c'est reconnaître à la fois son caractère de mention et l'attitude adoptée vis-à-vis de la proposition mentionnée.

Mais jouant sur deux tableaux, cet humour aura mis à mal la troisième règle de Grice, dite de modalité (« éviter d'être ambigu »). Mais les productions ironiques ne sont peut-être pas toutes ambiguës à un degré égal. Ainsi, pensant que plus l'ironie se faisait fine, plus le décodage s'avérait ardu, Cavanna, alors « chef idéologue » d'*Hara-Kiri*, régénéra l'humour en le démarquant de l'ironie de bon ton des années soixante, fondée sur la *reservatio mentalis*, ironie que pratique d'ailleurs encore *Le Canard enchaîné*. On connaît sa définition-choc, répondant parfaitement aux *Schlagbilder* de Warburg : « L'humour, c'est un coup de poing dans la gueule »<sup>13</sup>. L'écrivain,

---

<sup>10</sup> Dans le même ordre d'idées, on pourrait mentionner une réplique ironique faite par l'artiste juif Ephraïm Moses Lilien et représentant un meurtre rituel (cf. Schreckenber, op. cit., p. 301).

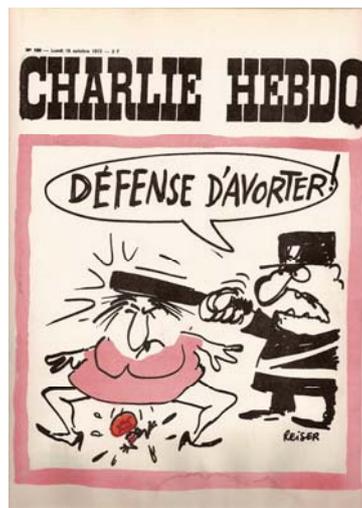
<sup>11</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Éd. du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », Paris, 1975, p. 51.

<sup>12</sup> Dan Sperber, Deirdre Wilson, « Les ironies comme mentions », in *Poétique*, 36, novembre 1978, pp. 399-412.

<sup>13</sup> J-P. Cavanna, *Bête et méchant*, Paris, Belfond, 1981, p. 232.

ancien dessinateur, dénonçait ainsi l'excès d'ambiguïté et la difficulté à déchiffrer un message ironique qui mettait son point d'honneur à rester discret.

Quant à elle, la question du signal ironique était résolue : il était indiqué en fait par l'énormité du signifié littéral du message lui-même, qui invitait le lecteur à réfléchir sur son caractère inacceptable. A cette fin, le récepteur doit avoir assez de recul émotionnel pour saisir, au delà du contenu manifeste, le message latent. La structure ironique nous offre un modèle de potentialisation où le passage d'un signifié à l'autre est conçu comme une élévation. Cette structure s'applique-t-elle à tout ? Il est significatif que Tim n'ait par exemple pas consacré de dessins à l'avortement. Il nous en donne la raison, qui est de mise en forme (l'argument est esthétique, mais fondé éthiquement) : « Graphiquement, cela exige une grande retenue ; il faut éviter la vulgarité ». Reiser (1941-1983) n'avait pas eu tant de réserve, lui qui s'était violemment emparé du sujet sans s'embarrasser de scrupules moraux ni esthétiques (cf. Couverture de *Charlie-Hebdo*, 16 octobre 1972 [Ill. 9]).



Ce qu'il y a derrière est qu'aux yeux de la police les femmes sont toutes des < salopes > et qu'elles n'obtiennent que ce qu'elles méritent, stéréotype bien commode que Reiser déconstruit à sa façon en recourant aussi à un autre stéréotype, celui du policier brutal qui ne sait que cogner. Le jugement de Tim est significatif : ne réintroduit-il pas le critère du bon goût ? Y aurait-t-il des degrés dans la subversion ?

Je conclus. On a vu que ce n'était qu'en se donnant un objet et en lui faisant subir un traitement que le rire se réalisait pleinement. J'ai tenté d'établir une grille d'analyse pour évaluer à leur juste mesure des dessins à structure ironique défendant une stratégie polémique. Dessins qui se situent dans la tradition des pratiques de l'imprimé de presse qui ont vu le jour au XIX<sup>e</sup> siècle, et qui ont imposé avec force un ordre mixte de communication, où le dicible et le visible, la parole et le graphisme, sont étroitement liés, au service d'une intervention active pour la démocratie

naissante. En parlant du rire comme subversion, j'ai exposé une thèse, à savoir que la pratique du rire requiert une connaissance du *hic et nunc* dont on doit tenir compte à moins de tomber dans un rire moralement et politiquement incorrect. Tout le problème est de cerner l'économie du respect ou non-respect de ces restrictions, au sens normatif du terme, que la norme vienne de l'extérieur ou de soi-même ou que la transgression soit inconsciente ou systématiquement voulue.

