

AVANT-PROPOS

RIRE ET DIALOGUE :

MODÈLES, PARADOXES, NORMES, CRITIQUES

Ariane EISSEN en collaboration avec Michel BRIAND

QUELS MODÈLES DIALOGIQUES POUR LE DIALOGUE ?

Nous proposons ici d'examiner le rire dialogal ou, si l'on préfère, les usages plaisants du dialogue, en se demandant comment et pourquoi l'on rit dans les dialogues, étant entendu que ce rire peut aller du léger sourire à la moquerie la plus féroce, de la comédie à la conversation, de la farce à la satire sociale, en passant par toutes les nuances possibles, dont les canoniques *spoudogeloion*, ou *serio ludere*.

La question des modèles génériques du dialogue plaisant nécessitait de partir des rapports originels, et complexes, entre dialogue et comédie : Aristophane n'est-il pas un convive du *Banquet* de Platon, et Socrate d'abord un personnage de la comédie ancienne ? Que l'on se souvienne du *Banquet* et de l'*Économique* de Xénophon et du rôle joué par Aristophane dans la condamnation à mort de Socrate. Dans ces dialogues, Socrate lui-même commente sa mise en scène comme type comique ; ses interventions peuvent faire sourire ou rire, souvent aux dépens de son interlocuteur, parfois amené à rire de lui-même – ce qu'il fait le premier. Le genre du dialogue s'élabore, dans l'Athènes du IV^e, en réponse critique à la comédie.

Si l'on s'est intéressé aux mécanismes dialogaux du rire, on a considéré comme cruciale aussi l'étude de ce que le rire fait au dialogue, qu'il s'agisse du rire mis en scène dans le dialogue ou du rire que peut susciter ou non le dialogue, dans sa réception notamment. Le dialogue permet aussi de questionner la comédie, en

la plaçant dans un autre espace, plus à distance, comme chez Xénophon, voire en organisant une mise en scène imaginaire, comme dans *Le Neveu de Rameau*.

La perspective d'ensemble est interdisciplinaire, rassemblant des spécialistes de périodes et approches diverses, Antiquité, Renaissance, Âge Classique et Lumières, littérature comparée, études théâtrales et linguistique cognitive. Cette diachronie large est traversée par la figure de Lucien, inventeur d'un dispositif hybride, annoncé par des précurseurs comme Xénophon, Théocrite ou Plaute, et devenu un modèle soumis à de multiples variations, de Rabelais à Diderot. Après l'ouverture linguistique assurée par Gilles Col et avant la synthèse de Bernard Faivre, à la fois théorique et historique, sur le rapport monologue/dialogue, les études proposées s'organisent selon un ordre diachronique, alors que cette introduction propose quelques pistes utiles à une circulation plus libre entre chapitres.

Cette circulation met – provisoirement – en valeur trois éléments principaux pour explorer les relations entre rire et sociabilité : paradoxes et décalages ; rire et société ; critiques du rire dialogique. Ces trois thématiques traversent l'ensemble des analyses présentées ici, au-delà de l'organisation générale de la table des matières. Le jeu des paradoxes et décalages typiques du rire que provoque le genre littéraire du dialogue amène à mettre en tension des réflexions contemporaines, issues de la linguistique cognitive (G. Col), avec ce qui caractérise le dialogue lucienescque, vif et surprenant, en son temps (M. Briand et A.-M. Favreau-Linder) comme au XVI^e (J. Lecoïnte) et XX^e siècle (A. Eissen). Cette approche à la fois pragmatique et générique du rapport entre rire et dialogue, peut aider à renouveler, associant diverses modalités du rire (ironie, humour, farce, sourire, ...) et du rapport entre les personnages, le lecteur et l'auteur (connivence, satire), l'étude des enjeux culturels du dialogue chez Rabelais (B. Renner), Voltaire (D. Bertrand), Diderot (B. Faivre, F. Le Borgne), dans les dialogues éducatifs des Lumières (J. Chiron) et le roman comique (P. Gauthier), ou chez Théocrite (C. Kossaiï). Enfin, l'ensemble de ces études de cas montrent aussi combien la réflexivité du dialogue comme genre passe notamment par le rire, qui, le soumettant à la critique, le pousse à ses limites.

PARADOXES ET DÉCALAGES

En tant qu'effet de l'interaction verbale, le surgissement du rire dans le dialogue peut s'analyser en termes de « frame-shifting », au sens de la linguistique cognitive, mais des passerelles peuvent sans doute s'établir avec des notions plus familières aux études littéraires, comme celles de paradoxe, de renversement de situation, ou de rupture de rythme entre interlocuteurs.

L'article inaugural de Gilles Col vise à « proposer des pistes de réflexion pour décrire les mécanismes cognitifs et langagiers à l'œuvre dans le rire et le dialogue ». D'abord attentif au repérage du réseau d'« espaces mentaux » et à la « complexité cognitive » du « flux évolutif » propre à l'échange verbal, il conclut que les locuteurs d'un dialogue sont moins isolés qu'engagés dans « la répartition de la construction du sens, ou plutôt de la co-construction du sens ». S'appuyant ensuite sur un cas d'aphorisme et sur un autre « d'interaction verbale de type interpellative », tous les deux à valeur comique, Gilles Col montre que le rire dialogal met à mal les « routines cognitives » et repose sur le « décalage entre ce qui est attendu [...] et ce qui est finalement construit », la « réinterprétation qui s'opère » conduisant alors vers une « nouvelle perception », parfois au prix d'une « violation de la maxime de la pertinence ».

Cette contribution permet probablement de ressaisir avec de nouveaux outils plusieurs études réunies ici. L'hybridité du dialogue lucianesque, analysée par Michel Briand, implique tout d'abord un mélange des tons, une alliance du sérieux et du drôle que résume le terme de *spoudogeloion*. Mais elle implique surtout une transgression générique, sous la forme d'une théâtralisation du dialogue : par la transformation des interlocuteurs en personnages (caractérisés par leur parole, leur apparence, leur ethos...); par la représentation de modes de pensée (avec le recours à des types, des allégories ou des personnages symboliques); par une mise en intrigue (avec l'horizon fréquent du verdict final); par la présence à la fois insistante et virevoltante d'un auteur lui-même pluriel et paradoxal (Syrien, mais citoyen romain et fervent défenseur de l'hellénisme) et qui se dissimule sous une série de masques pour mieux manifester une ironie frottée d'auto-ironie, tant la satire de Lucien se définit aussi par sa réflexivité.

Une des modalités du rire de Lucien consiste à pratiquer l'irrévérence devant ce qui devrait – selon l'opinion reçue – inspirer le respect. Il n'hésite par exemple pas à transformer un stoïcien en *alazôn*, et de façon plus générale, à donner la vedette au point de vue du petit aux dépens du grand, à ramener le dialogue sur terre, à contrarier son envol vers l'abstraction, à introduire une perspective concrète, terre-à-terre, ce qui ne signifie pas sans sel ni sans finesse. Ses *Dialogues des morts*, étudiés par Anne-Marie Favreau-Linder, reprennent ainsi des thèmes de la philosophie cynique, dont le *memento mori*. « Mais au philosophe vivant, Lucien substitue la figure du philosophe défunt, dont l'expérience de la mort garantit l'autorité. » Dans la « fantaisie comique » de Lucien, le philosophe mort se moque de ceux qui découvrent trop tard, au royaume d'Hadès, qu'ils se sont attachés à tort à des biens et à des croyances illusoire. Ce rire satirique n'a pas

seulement une valeur iconoclaste, car des individus sans relief particulier peuvent en être l'objet lorsqu'ils expriment la simple douleur de ne plus voir le jour. Le cynique, lui, accueille la mort avec détachement et légèreté, en riant. « Rire plutôt que consoler, tel est le tour de force réussi par Lucien. »

Revenant sur la fortune de Lucien dans l'humanisme renaissant, et sur sa constitution en modèle par Érasme et par les cercles lyonnais (« Louise Labé », Bonaventure des Périers), Jean Lecoq fait valoir le mécanisme central du renversement à l'œuvre dans le rire dialogal. Dès lors, tout dialogue plaisant suppose le heurt de deux « singularités irréductibles », dans un échange qui manifeste leur impossible conciliation et joue sur la surprise du lecteur. En effet, si la distribution des rôles peut souvent se ramener à l'opposition entre sens commun et avis paradoxal, on ne peut toujours savoir à l'avance qui des deux triomphera, notamment chez Érasme. Ce jeu avec l'attente du public se reflète dans l'entretien lui-même, car la dynamique de celui-ci repose sur l'aptitude de l'un des locuteurs à prendre l'autre de court. Le comique est donc (aussi) affaire de rythme, de *tempo* ou, plus précisément, de vivacité.

C'est là un des intérêts du théâtre radiophonique, envisagé par Ariane Eissen à partir d'une interview imaginaire de Giorgio Manganelli où se pose la question de l'interprétation, au sens musical du terme, par les acteurs de la RAI, ou par le lecteur qui ne disposerait que du texte.

RIRE ET SOCIABILITÉ

Le dialogue, qui met face à face au moins deux interlocuteurs, renvoie nécessairement à une communauté discursive plus large, c'est-à-dire au cadre social de référence, qui se profile derrière l'échange verbal représenté, qui en a fixé les normes, positivement et négativement, et qui en évaluera les modalités et les effets, dans l'interprétation puis le jugement de valeur des lecteurs. Ce qui implique de s'interroger sur les formes acceptables du rire, ainsi que sur leur usage socialement discriminant, car l'hilarité fédère volontiers un groupe aux dépens d'un autre, devenu objet de risée.

La réception de Lucien et la (re)définition de son ton, au fil des époques, peuvent servir de repères pour déterminer ce qu'est un rire de bon aloi, dans une société donnée. Ce n'est sans doute pas un hasard si les termes employés par Érasme et par Voltaire pour qualifier le comique lucianesque se rejoignent. Pour l'humaniste hollandais, la force comique de Lucien n'existe pas sans un fond d'urbanité : « il imite la verve de la comédie ancienne, mais en réfrène le manque de tenue » (préface

au *Coq*). Pour le philosophe français, Lucien a su « nous rendre la causticité de l'ancienne comédie, mais non son effronterie » (lettre 193 à Christophe Urswick). Le titre même de « Conversation de Lucien, Érasme et Rabelais dans les Champs-Élysées », choisi par Voltaire pour son dialogue des morts, pose la question de la convivialité, que Dominique Bertrand situe ici dans le « sillage des devis facétieux de la Renaissance » en insistant sur « la culture de sociabilité inhérente au modèle de la conversation ».

Mais il arrive que les mots et les mets ne soient pas partagés dans un climat d'entente et que le banquet, lieu par excellence de l'échange dialogal joyeux, dérape. Se dérèglent alors les principes du vivre ensemble, et notamment le contournement de la violence et un usage véridique du langage. Après Xénophon, Lucien le montrait dans *Le Banquet ou les Lapithes*; Rabelais, dans sa réécriture du *Quart livre*, en fournit une « variante plus sombre », selon les termes de Bernd Renner qui commente le passage. Tant il est vrai que le rire de Rabelais, plus qu'un autre, déborde et peut aller du côté de la cruauté et de la crudité.

Il est des rires de théâtre que les théoriciens du genre tendent à proscrire. C'est le cas du « dialogue à une voix », étudié en diachronie par Bernard Faivre, et que d'Aubignac ou Diderot, par exemple, rejettent avec vigueur. Pourtant la comédie affectionne ce « rapport direct avec le public », dans les prologues ou en conclusion, dans les apartés ou les monologues. Si on élargit le propos aux « formes spectaculaires parathéâtrales », et notamment au « solo comique », il faut admettre que le rire s'enclenche facilement quand on s'appuie sur le public. Ce dispositif peut jouer du second degré. L'hilarité naît alors non d'un effet-miroir entre l'artiste et son public, mais d'une dissociation implicite entre le personnage-repoussoir (l'antisémite, le xénophobe...) et l'auteur, qui rit de lui avec la salle. « Détours de la connivence » qui permettent de « tout dire, même l'indicible ».

Les études ici rassemblées rencontrent fréquemment la question de la codification sociale des formes acceptables du rire. À propos du contexte de rédaction du *Neveu de Rameau*, Françoise Le Borgne mentionne « l'interdiction formelle touchant la satire personnelle » et les peines de prison qui attendaient les contrevenants.

Jeanne Chiron montre pourquoi les normes sociales de bienséance, au XVIII^e siècle, désavouent le rire, et notamment le rire féminin : il est perçu comme manifestation grossière du corps, indice d'immaturation, ou preuve d'une méchanceté foncière de la nature humaine. Mais il fonctionne aussi comme « marqueur éloquent de dépréciation à la fois sociale et morale », puisque « ce qui est désapprouvé » devient ridicule, et permet donc aux rieurs d'exprimer un « consensus

négatif ». Le rire trouve néanmoins une place dans les « dialogues éducatifs des Lumières » : d'une part, ces textes souhaitent représenter de manière réaliste la voix des enfants, enclins à la facétie ; d'autre part, ils reposent parfois sur une « pédagogie du sourire », jouant de la séduction d'un échange familial entre maître et élèves. Cette bonne humeur contamine *in fine* le lecteur et « lance une réflexion sur la nature de l'intelligence », dont la « sensibilité » pourrait être une « condition fondamentale ».

Patricia Gauthier, dans son travail sur le « Rire dans les dialogues de roman comique », insiste sur « les effets d'un dialogue à double détente » : celui que tissent les personnages et, à un niveau supérieur, la « joyeuse complicité [qui] s'établit entre auteur et lecteur [et] qui fait de la lecture une conversation sous une autre forme. » Une distance s'introduit alors, que l'on peut penser en termes de classes sociales. « Ce qui fait rire le lecteur est-il aussi ce qui fait rire les personnages ? Le rire manifeste souvent un sentiment de supériorité du rieur et l'esprit revêt une forme d'agression », par exemple quand le sociolecte d'un personnage est tourné en dérision. Mais ailleurs (dans *Le Roman bourgeois* en particulier) l'auteur peut imaginer un entretien galant qui « suppose cet enjouement, cette *sprezzatura* qui est la marque d'une classe sociale supérieure ». Dans tous les cas, le roman comique établit un rapport de connivence avec le lecteur et « réinvestit la lecture des règles de la conversation ».

L'analyse proposée par Christine Kossaifi des *Idylles* I et VII de Théocrite met aussi en valeur cette compétence du lecteur, cette fois en termes plus strictement culturels. Dans le monde de l'échange bucolique, on ne rit pas : on sourit. Et le sourire n'est souvent pas facile à interpréter : les mots employés pour le décrire sont polysémiques, sans parler même de leur contexte, et le dialogue principal se diffracte par le biais de la délégation de paroles dans un « processus de fictionnalisation » qui se démultiplie encore si l'on tient compte de l'arrière-plan mythologique. Le marqueur incertain des sens du dialogue qu'est le sourire oriente néanmoins la lecture : du côté d'une entente complice entre les personnages, qui fait « entrer dans un univers de *beauté* et de paix esthétique » (*Idylle VII*) ; ou du côté du dangereux sourire d'Aphrodite (*Idylle I*), qui préside tant à l'instinct de plaisir, qu'aux souffrances amoureuses ou à la survie poétique.

CRITIQUES DU RIRE DIALOGAL

À l'intérieur d'une communauté déterminée, le rire est supposé agir. Si certains dialoguistes sont sceptiques sur l'efficacité réelle de leur *vis comica*, d'autres en escomptent un profit politique, philosophique ou moral, voire existentiel.

Un des plus incisifs adeptes du rire offensif est Voltaire, qui déclare dans sa correspondance (lettre 8 607) : « On ne peut établir la tolérance et la liberté qu'en rendant la persécution ridicule. » De fait, la dénonciation des atrocités religieuses passe par la dérision dans les saynètes qui composent sa « Conversation de Lucien, Érasme et Rabelais dans les Champs-Élysées ». C'est aussi l'occasion pour les trois personnages de satiristes de comparer historiquement les « conditions d'exercice du rire en des temps de barbarie et de fanatisme », pour reprendre la formule de Dominique Bertrand. Dans un contexte de censure, l'usage parrhesiastique de la parole est inévitablement paradoxal : la liberté de ton et de propos n'est possible que sous un masque, par une énigme proposée à l'herméneutique de l'auditeur. Le procédé est clairement exposé par Rabelais, et repris par Voltaire, adepte du jeu de cache-cache dans la « Conversation... » comme dans sa vie de polémiste de métier, ainsi que le prouvent les relations intratextuelles avec le *Dictionnaire philosophique*.

On rejoint là le « potentiel de perplexité souvent relié au rire rabelaisien », selon Bernd Renner, un rire qui combine volontiers les « dimensions comique, morale et agressive », et peut même déboucher sur « l'évacuation du rire ». Précarité de la force comique qui dépend de l'intelligence du public pour se déployer, et qui est toujours menacée de disparition.

Diderot, lui aussi, s'interroge sur la nature et les usages du rire dans *Le Neveu de Rameau*, dont Françoise Le Borgne propose une interprétation, en mettant en valeur la complexité de ce « dialogue philosophique hybride, inspiré de Lucien ». Car si l'évaluation se fait en termes moraux, l'œuvre semble ruiner toute prétention pédagogique et éducative de la comédie : *Lui* se targue même d'avoir appris à dissimuler ses vices en les voyant figurés au théâtre ; et en tant que parasite payant ses repas par de bons mots, qui arrachent ses hôtes à leur mélancolie, il envisagerait presque le rire comme un pur besoin physiologique. Bien sûr, la confrontation avec *Moi* permet, à l'intérieur du cadre dialogal, de réduire quelque peu la force de séduction comique du neveu, séduction qui culmine dans la « pantomime des gueux ». Mais c'est surtout au plan du questionnement philosophique que se manifeste le pouvoir fécondant de son rire : *Moi*, poussé dans ses retranchements par *Lui*, qui « récusé la possibilité de fonder une morale universelle » à partir de postulats matérialistes et déterministes, ne peut opposer à l'apologie du parasi-

tisme que la perspective du temps. Alors un hypothétique « rire de l'Histoire » prendra acte de la fragilité du mode de vie du parasite (Diderot se démarque ici de l'éloge paradoxal de Lucien) et de son entente bancale avec ses protecteurs. En attendant, le neveu aura été un « grain de levain », un « principe vital sans lequel la philosophie s'expose moins, mais prend le risque de devenir insipide et évanescence ». « Rira bien qui rira le dernier. »

En vertu de la dimension réflexive du rire dialogal, relevée par plus d'un contributeur de ce volume, les auteurs étudiés peuvent enfin déboucher sur une critique de la langue elle-même. Comme Béroalde de Verville, présenté par Bernd Renner, ils révèlent « l'hypocrisie linguistique » ; ils s'interrogent sur la capacité effective du rire à libérer l'individu de « toutes les confiscations institutionnelles », selon les termes de Jean Lecointe. Ils s'en prennent aux clichés avec une rage iconoclaste et peuvent contester la langue en tant que lieu de la répression, ce que suggère Ariane Eissen à propos de Giorgio Manganelli. Mais le danger est alors grand de tomber dans une forme généralisée de scepticisme, voire de nihilisme – aux antipodes du rire militant de Voltaire !

En résumé, que fait le rire au dialogue ? Dans le meilleur des cas, il le pousse à ses limites, désamorce les automatismes de pensée, tient à distance les normes sociales et favorise une véritable expérience philosophique. Mais il peut aussi le subvertir radicalement et l'amener à un point de rupture.

Le recueil d'Actes présenté ici participe d'une collaboration au long cours entre les universités de Clermont Auvergne (EA 4 280 Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique, CeLiS) et de Poitiers (EA 3816, *Formes et représentations en linguistique et littérature*, FoReLL), dans le cadre du programme interdisciplinaire *Dialogos*, soutenu par la MSH de Clermont-Ferrand, et de l'action menée sur « le dialogue comme genre autonome de l'Antiquité au XXI^e siècle ».

Le colloque interdisciplinaire *Rire et dialogue* (Poitiers 17-18 novembre 2014) a été pensé en droit fil de deux journées d'études, l'une consacrée, en 2009, à *Lucien (de Samosate) et nous*, la seconde, en 2012, intitulée *Dialogue et théâtralité : interactions, hybridations, réflexivité. De Socrate à Derrida*, et toutes deux publiées dans les *Cahiers du FoReLL en ligne*¹. On espère bien d'autres prolongements, toujours avec le soutien de ces divers partenaires ici vivement remerciés.

1. [<http://09.edel.univ-poitiers.fr/lescahiersforell/index.php?id=224>].