

Université de Montréal

**Auguste des mots : Sol et les théories modernes du jeu de mots**

par André Racette

Département d'études françaises  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)  
en études françaises.

Novembre 2003

© André Racette, 2003



PQ  
35  
U54  
2004  
v.007

## AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

## NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
**Auguste des mots : Sol et les théories modernes du jeu de mots**

Présenté par André Racette

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Gilbert David  
François Hébert  
Antoine Soare (directeur de recherche)

Mémoire accepté le :

## Sommaire

Marc Favreau incarne depuis plus de quarante ans un personnage, Sol, qui puise ses sources dans diverses traditions du personnage comique. Né à la télévision, Sol tient autant du bouffon, du fou du roi, du « bel esprit », du clown et du burlesque. Sol est aussi le produit et l'acteur de la Révolution tranquille qui se traduit de façon unique à travers son parti-pris pour le ludisme langagier.

Il est propre au comique des mots d'être soutenu par les différents codes non-verbaux que sont le costume, le maquillage, la voix et la prosodie. Tombé en disgrâce chez les critiques depuis la parenthèse du « bel esprit » au XVIII<sup>ème</sup> siècle, le ludisme verbal retrouve ses lettres de noblesse chez Sol. Son langage est truffé de figures diverses et variées, utilisées dans une stratégie humoristique que nous nommons « rhétorique de l'inculture ». Sol veut paraître plus bête qu'il n'est en réalité, car le sémantisme des jeux de mots, qu'il soit « disjonctif », « conjonctif » ou « adversatif », témoigne plutôt d'un tissage serré des monologues et de la « réseautification » du sens. La fonction humoristique du langage chez Sol se rapproche mais se distingue de la fonction poétique telle que définie par R. Jakobson. On pourrait peut-être expliquer le succès de ce personnage au langage aussi marginal et à l'apparence si différente par l'exploitation ingénieuse et audacieuse du problème sociologique propre au rire.

**Mots-clés** : Sol, Marc Favreau, jeux de mots, humour, monologue.

### Abstract

For more than forty years, Marc Favreau has been given body to a character called Sol that takes roots from various comic character traditions. Sol started his career in television, mixing influences from the jester, the king's fool, the "bel esprit", the clown and the slapstick traditions. He is also the product of the "Révolution tranquille", which can be observed by his fondness for word plays.

Verbal comedy is sustained by different non-verbal codes like the costume, the make-up, voice and prosody. Verbal comedy, which fell into disgrace since the "bel esprit" parenthesis of the eighteenth century, finds a new life with Sol. His language is peppered with a variety of stylistic devices that he uses in a humoristic strategy that we call the "lack of education rhetoric". Sol wants to appear more idiot than he really is. The semantic of his plays on words, which take the "conjunctive", "disjunctive" or "adversative" form, bear witness to the density of the monologues and the networking of meanings. Maybe we can explain the popular success of a character who speaks a marginal language by the ingenious and audacious exploitation of the sociological dialectic specific to laughter.

**Key-words** : Sol, Marc Favreau, play on words, comedy, monologue.

**Table des matières**

<b>Introduction</b>	<b>1</b>
Sujet et corpus	1
Méthodologie	3
<b>Chapitre 1 : Portrait de Sol</b>	<b>5</b>
1.1 Du bouffon au clown	6
1.2 Les origines du clown	11
1.3 Auguste Sol	13
1.4 Le burlesque	17
1.5 Sol et Gobelet	20
1.6 Le contexte de la Révolution tranquille	22
1.7 Les écrivains et le joual	25
<b>Chapitre 2 : Paraverbal et non-verbal soliens</b>	<b>31</b>
2.1 Le non-verbal : le maquillage et le costume	33
2.2 Le non-verbal : les accessoires	38
2.3 Le non-verbal : les gestes	40
2.4 Le paraverbal : la prosodie, la voix	41
<b>Chapitre 3 : Les jeux de mots et la fonction humoristique</b>	<b>45</b>
3.1 La rhétorique de l'inculture	49
3.2 Figures de l'ambiguïté et réseautification du sens	61
3.3 <i>Le fier monde</i> : disjonction sémantique	70
3.4 La « sursignification » ou la conjonction du sens	75
<b>Conclusion : La dialectique du rire</b>	<b>88</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>94</b>

## Remerciements

Je voudrais témoigner ma gratitude à mon mentor Antoine Soare, qui a eu l'extrême bonté de me pousser au-delà de mes limites et la grande patience de me guider dans mon travail jusqu'à bon port. J'admire sa grande rigueur intellectuelle qui fut mon phare sur les mers agitées de la rédaction.



À mes parents Joëlle et Sylvain

## Introduction

« C'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens. »  
-Molière

Le jeu de mots est trop souvent relégué à la périphérie des recherches littéraires, à titre de curiosité ou de phénomène marginal. Il semble qu'il y ait une difficulté, un malaise à examiner en soi cet objet aussi intéressant que déconcertant dans la variété de ses manifestations. Pourtant, des auteurs aussi prestigieux que Rabelais ou Montaigne en furent friands, et Molière ne s'est pas fait faute d'en mettre dans la bouche de ses personnages. Un auteur bien plus proche de nous dans le temps, Marc Favreau, en a fait l'essence de son art.

À première vue, il est surprenant qu'un écrivain d'une telle envergure soit passé quasi sous silence dans les manuels d'histoire littéraire ou dans les revues savantes. Malgré leur qualité, les rares études qu'on lui a consacrées jusqu'ici n'arrivent à témoigner que d'un intérêt encore timide à son égard, encore peu assorti à la véritable importance de son œuvre. Et que dire du personnage même, le célèbre Sol, dont Marc Favreau fait son porte-parole fictif. Ce clown, dernier et suprême avatar de l'auguste, se situe au point d'aboutissement d'une histoire riche et mouvementée, et dont on n'a pas encore retracé les méandres.

### Sujet et corpus

Notre travail, qui ne prétend contribuer que modestement à combler ces lacunes, prendra la forme d'une analyse en deux

parties, qui nous amènera en premier lieu à nous intéresser au personnage incarné par Marc Favreau. Nous aborderons la question de la spécificité du genre de personnage comique dont il relève. Non seulement revêt-il un masque et un costume qui appartiennent à l'héritage de plusieurs personnages comiques, mais il s'inscrit entre autres dans une période historique qui lui confère sa particularité.

En un second temps, nous nous pencherons sur le langage ludique de Sol, dont nous tenterons de délimiter le fonctionnement rhétorique. Notre approche sera linguistique aussi bien que sémiotique, puisque c'est le propre du genre pratiqué par Sol de soutenir le texte par une panoplie d'effets non-verbaux et paraverbaux. Cette partie consistera en un travail d'identification, d'analyse et de classification des jeux de mots et des différents aspects de la langue de Sol. Descriptive, elle devrait nous permettre de mieux cerner la prise de position implicite de Favreau sur la langue. Nous mettrons aussi en lumière le contexte de la représentation et de la réception des monologues. La compétence du spectateur est grandement sollicitée, à cause de la nature des textes soliens. L'auteur dramatique qu'est Sol sature ses monologues d'indices qui permettent à son public de saisir le plus grand nombre possible de ses jeux verbaux.

Cette analyse, bien qu'elle puisse s'appliquer à l'ensemble des monologues de Favreau, portera principalement sur cinq textes, puisés dans quatre recueils : *L'adversité*

(*Esstradinaiement vautre*, 1974), *Le fier monde*, *La complainte au garnement* (*Rien détonnant avec Sol!*, 1978), *Le mur du son* (*Les œufs limpides*, 1979) *Le premier venu* (*L'univers est dans la pomme*, 1987). Moins arbitraire qu'il ne pourrait paraître de prime abord, le choix de ce corpus nous a été dicté par une conception globale de l'œuvre. Nous espérons que la confrontation de ces monologues rédigés à des époques différentes nous permettra de mieux cerner la démarche d'ensemble de l'auteur.

Enfin, il est intéressant de noter que ces monologues, qui ont été écrits et joués à des époques différentes pour des spectacles différents, figurent encore aujourd'hui (sauf *L'adversité*) dans le répertoire de Favreau. En effet, le monologue a entamé une tournée en 1999, intitulée *Le retour aux souches*, pour faire découvrir aux plus jeunes spectateurs ses textes, dont *Le fier monde* et *Le premier venu*. C'est dire à quel point ces textes restent d'une étonnante actualité.

### **Méthodologie**

Afin de mener à bien notre entreprise et de parvenir à saisir le maximum de nuances de l'œuvre qui fait l'objet de notre étude, il convient d'analyser chacune de ses composantes selon une méthodologie qui lui est propre. Parce que le monologue humoristique implique des codes particulièrement nombreux, cette mise en relation de plusieurs théories apparaît comme nécessaire.

Sol est un clown, mais pas n'importe lequel, c'est un auguste; ses traits et son comportement relèvent de distinctes traditions qu'il nous faudra retracer. Incarner un auguste a dû aussi influencer l'écriture même de plusieurs manières, qu'il nous faudra mettre en évidence.

Parce qu'il mobilise des codes particulièrement nombreux et variés, Sol oblige ses critiques à faire appel à plusieurs cadres théoriques avec le seul souci de répondre à la variété du texte. Le texte est soutenu par plusieurs codes qui peuvent échapper à l'analyse purement textuelle, mais que nous devons néanmoins prendre en considération. C'est le cas des codes « paraverbal » et « non-verbal », tels que définis par Jean-Claude Chabanne<sup>1</sup>, qui permettent de comprendre dans quelle dynamique se déroule le spectacle, et selon quels objectifs particuliers s'organise le texte.

Les monologues auxquels nous nous intéressons emploient une grande variété de jeux de mots, que nous pourrions d'abord identifier, ensuite analyser grâce aux travaux de Pierre Guiraud sur les jeux de mots, enrichis des notions tirées du *Gradus* de Bernard Dupriez et des plus récents dictionnaires de critique littéraire, de rhétorique et de poétique. Nous chercherons dans ces ouvrages les bases d'une réflexion littéraire sur le jeu de mots et sa poéticité.

---

<sup>1</sup> « Verbal, paraverbal et non-verbal dans l'interaction humoristique », in *Approche du discours comique*, (sous la dir. de) Jean-Marc Defays et Laurence Rosier, Dolembreux, Mardaga Éditeur, 1999, pp. 35-54.

## Chapitre 1

### Portrait de Sol

Marc Favreau appartient à la tradition populaire de l'art clownesque, qu'il a perpétuée et rénovée comme bien peu l'ont fait auparavant. Dans un compte rendu du spectacle *Rien détonnant !*, Lise Gauvin remarque la richesse et la complexité de cet héritage, qui se lit sur le costume qu'arbore le comédien :

Savant alliage de tradition clownesque et d'invention littéraire, le personnage créé par Marc Favreau a troqué la chemise à fleurs des premiers temps pour l'habit à losanges d'Arlequin. Un Arlequin dont l'astuce est mise en sourdine par la fantaisie d'un Pierrot, la pitrerie d'un Auguste, la drôlerie triste des héros du cinéma muet, Charlot en tête. Un Auguste qui, sans doute, est aussi allé à l'école d'Ionesco, lui-même influencé par la fréquentation du guignol et du théâtre pour enfants. Sur le masque de Sol, se lisent plusieurs siècles d'histoire du théâtre.<sup>2</sup>

On connaît trop peu ces traditions dans lesquelles Favreau inscrit Sol. Leur examen plus approfondi éclairerait non seulement une grande part de l'héritage du personnage comique, il mettrait aussi en lumière de quelle manière le comédien montréalais en a tiré profit. Comment distinguent-elles Marc Favreau d'autres comiques de sa génération ? Nous tenterons de répondre à cette question par un exposé historique, qui débutera donc par un survol de l'univers dramatique des bouffons, des fous, des clowns, pour se terminer dans les méandres du théâtre burlesque québécois et du cinéma muet de Chaplin.

---

<sup>2</sup> Lise Gauvin, « Le déficient manteau », *Cahiers de théâtre Jeu*, no. 5, printemps 1977, p. 141.

### 1.1 Du bouffon au clown

Les humoristes et les clowns d'aujourd'hui sont les héritiers des fous ou des bouffons d'antan. Ils assument la mission de faire rire. Cependant, la dérision, le rire et le comique n'occupent jamais la même fonction selon les époques et les sociétés qui les ont vus naître, comme le souligne Jean Duvignaud, « le comique n'a jamais le même sens quand il émerge dans une ville close sur elle-même et autonome - Athènes, Venise, Arras - ou dans la trame d'une société monarchique qui le confine dans le huis clos d'un théâtre de cour<sup>3</sup> ». Il ne faut donc pas espérer trouver une essence intemporelle du personnage comique, peut-être seulement des caractéristiques communes, des expressions convergentes.

Ne lit-on justement pas chez Sol, comme le suggère Lise Gauvin, diverses strates de l'univers dramatique comique, et qu'il faudrait éclairer à la lumière du contexte historique de leur apparition ?

Remontons jusqu'aux fous, qui nous viennent du Moyen âge. Ce sont les plus vieux personnages dévoués au rire dont l'existence est documentée. Comme le rappelle dans sa thèse Mathilde Baisez, ils étaient souvent « difformes, tordus, contrefaits, manchots, bossus, géants, nains, monstres de toute catégorie, pitres de toute nature, vaguement lépreux ou légèrement débiles<sup>4</sup> ». Ils errent de bourg en bourg à la recherche de pitance et de

---

<sup>3</sup> Jean Duvignaud, *Rire, et après*, Paris, Desclée de Brouwer, 1999, p. 58.

<sup>4</sup> Mathilde Baisez, *Le rire du diable - Étude historique du clown dans une perspective sociale*, Université du Québec à Montréal, 1986, Mémoire présenté à l'UQAM comme exigence partielle de la maîtrise en art dramatique, p. 11.

protection en échange du divertissement qu'ils peuvent procurer. Les fous jouent leur rôle dans les festivités du carnaval, dans les fameuses « Fêtes des fous », c'est pourquoi on les accueille temporairement dans les murs de la cité. Lorsqu'on veut s'en débarrasser, boucs émissaires de n'importe quel mal, on les place sur une nef, la fameuse « Nef des fous » peinte par Jérôme Bosch, qui dérive jusqu'à la prochaine ville. Le fou est un marginal qui mène une vie d'errance.

Ce qui est étonnant, c'est que malgré leur statut, ces personnages gravitent autour du pouvoir politique. Mais ils n'ont pas été introduits à la cour d'abord et avant tout pour le divertissement. La société européenne du Moyen âge entretient avec eux des relations ambiguës. Ils fascinent et repoussent à la fois. On leur accorde un statut particulier, ils passent, dans leur délire, pour un porte-parole de la divinité. Sous des apparences d'incongruité, leurs discours sont riches d'une substance qui intrigue ! Leurs supposées « divagations », qui mettent en lumière des réalités d'habitude occultées, ont l'ambivalence que Michel Foucault mettait en lumière dans sa leçon inaugurale au Collège de France :

Pendant des siècles en Europe la parole du fou ou bien n'était pas entendue, ou bien, si elle l'était, était écoutée comme une parole de vérité. Ou bien elle tombait dans le néant - rejetée aussitôt que proférée; ou bien on y déchiffrait une raison naïve ou rusée, une raison plus raisonnable que celle des gens raisonnables.<sup>5</sup>

Le fou assume donc à la fois la fonction de bouc émissaire, écrasé par le fardeau de l'anormalité, et la fonction du sage. À

---

<sup>5</sup> Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 13.



mesure qu'approche l'ère classique, cependant, son ambivalence se transforme pour devenir de plus en plus un élément de curiosité, une bizarrerie digne d'être exhibée. Le fou rejoint ainsi la ménagerie du seigneur au même titre que d'autres animaux étranges. Il est gardé près du prince pour lui servir de souffre-douleur et en même temps, il a la réputation de lui porter chance et de le préserver du « mauvais œil ». Un peu plus tard, il changera de nouveau de statut :

Qu'une parole sensée ait pu jaillir de la bouche d'un fou, il n'y avait en soi rien d'étonnant, mais la répétition du phénomène devenait suspecte : le cas se présentait trop fréquemment vers la fin du Moyen âge pour que ces simulateurs puissent être considérés comme des fous authentiques. Il est plus vraisemblable de penser que la folie avait acquis, vers la fin du Moyen âge et le début de la Renaissance, une portée métaphorique et que l'homme à la marotte n'était en fait qu'un habile simulateur, un excellent acteur qui feignait l'ingénuité du simple d'esprit.<sup>6</sup>

À partir de la Renaissance, le fou du roi, de moins en moins atteint de véritables désordres mentaux, est de plus en plus souvent un acteur qui feint l'aliénation, et ses propos ne sont plus ineptes que pour ceux qui n'en saisissent pas le comique. Il cède ainsi sa place au bouffon.

Certains comédiens ambulants se sont en effet approprié peu à peu le personnage du fou afin de bénéficier de la libéralité et de la protection du seigneur. Intégrés à l'entourage du roi au même titre que les poètes ou les peintres, ils deviennent des professionnels officiellement reconnus, doués de multiples talents, dont le principal est de divertir et de faire rire.

Dans cette mission qu'on lui confère, le bouffon de cour jouit d'une liberté considérable : il lui est permis de dire

---

<sup>6</sup> Mathilde Baisez, 1986, p. 22-23.

tout ce qu'il veut, quand il veut, à propos de n'importe quel courtisan, et même du roi. Il ne faut cependant pas oublier que ce dernier a droit de vie ou de mort sur son sujet, c'est pourquoi ce dernier a intérêt à bien choisir les cibles de sa dérision. Il doit maîtriser de multiples savoir-faire comme celui de la jonglerie et des acrobaties ou l'art de raconter des histoires. Au XVI<sup>e</sup> siècle, le bouffon, bien que sans pouvoir réel, exerce une grande influence sur le roi et son entourage. Progressivement, il s'immisce dans les affaires de l'État et émet ses critiques à haute voix.

Le « fol en titre d'office » tend ainsi à se confondre avec le reste des courtisans.

Héritier des " morosophes " de la Renaissance, ces " sages fous " cultivés par la lecture d'Érasme, les fous du XVII<sup>e</sup> siècle sont des hommes de savoir, des bibliothèques comiques, bien davantage que des figures burlesques et difformes. Les contes, les fabliaux, les histoires comiques, l'héraldique, sont leur trésor particulier, et le roi comme les princes les consultent à ce propos. (...) On le consulte pour son savoir et on achète sa plume satirique, préférant l'avoir pour allié que comme adversaire. Sa fonction tient entre les deux modèles du bel esprit et du courtisan.<sup>7</sup>

À l'époque classique, la culture du rire change en même temps que les mœurs s'adoucissent. Le dernier bouffon, qui était plutôt un érudit du rire qu'un comédien, meurt sous Louis XIV, qui ne renouvelle pas son office. On peut supposer que le personnage ne cadrerait plus avec la grandeur de Versailles. De toutes façons, le Roi-Soleil a « créé » un bouffon qui convenait à ses goûts et qui servait son autorité, en la personne de Jean-Baptiste Poquelin dit Molière :

---

<sup>7</sup> Antoine de Baecque, *Les éclats du rire - La culture des rieurs au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 2000, p. 50-51.

Il existe une relation entre les personnages que Molière livre au comique sous « le regard du roi », de la cour, des notables, et les figures sociales réelles : une connivence s'établit entre l'artiste et le prince qui, peut-être, ne passe par aucune injonction autoritaire définie et cristallise seulement le vœu du pouvoir par l'acquiescement que l'auteur reçoit de ceux qui environnent la scène à Paris, à Versailles. Une complicité tacite, non dite et qui rend compte d'une protection financière et politique autant que du succès.<sup>8</sup>

À travers la comédie classique survivra la fonction de critique sociale et l'esprit de dérision des bouffons. Atténué, certes, par le contrôle oppressant et implicite des bienséances.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, une nouvelle « culture des rieurs » reconnaîtra dans la « gaieté » un trait de l'esprit typiquement français, et la dérision deviendra souvent satirique et nationale. Dorénavant le rire est une arme politique, pédagogique, utilisé pour faire accepter les opinions les plus diverses à l'aube de la Révolution<sup>9</sup>. À l'approche du XIX<sup>e</sup> siècle enfin, un nouveau personnage apparaît en marge des spectacles équestres, qui sera grandement influencé par l'héritage de la *Commedia dell'arte* : le clown.

On entrevoit le parallélisme avec Sol. À l'instar du bouffon à la Renaissance, Sol est un exemple de personnage apparemment fou et idiot, mais dont la folie n'est plus que métaphorique. Cette stratégie dramatique permet d'utiliser le rire comme une arme, au bouffon d'émettre des critiques sur l'entourage du roi auprès duquel il a trouvé refuge, tout comme Sol intègre des éléments de critique sociale<sup>10</sup> dans ses monologues. Le discours

<sup>8</sup> Jean Duvignaud, 1999, p. 122.

<sup>9</sup> Pour une vision plus approfondie de la « culture des rieurs » de cette période, voir l'essai déjà cité d'Antoine de Baecque, *Les éclats du rire*.

<sup>10</sup> Peut-être Marc Favreau est-il le bouffon par excellence de la société québécoise ? Selon Jean Levasseur « des 69 textes originaux jusqu'à maintenant publiés, (...) quarante-six (67%) comportent des éléments de

apparemment incongru de Sol fascine, comme celui du fou, et nous verrons que dans son propos, il est loin de raconter des sottises.

## 1.2 Les origines du clown

Marc Favreau s'inspire en majeure partie d'un autre genre de personnage comique, très populaire mais dont les origines sont pourtant trop peu connues, le clown. C'est une figure intimement liée au cirque car c'est en effet sur la piste qu'il est apparu. La tradition clownesque s'est radicalement transformée depuis sa naissance, elle a subi des influences d'autres genres théâtraux et a influencé à son tour un grand nombre de pratiques dramatiques.

Le terme « clown<sup>11</sup> » vient de l'anglais « clod », et veut dire « farceur, rustre, paysan ». Il connote une certaine rusticité, une inadaptation aux bons usages de la société. Vers 1820-1850, le cirque en France met en scène des spectacles équestres<sup>12</sup>, on assiste aux acrobaties des cavaliers. Le clown apparaît avec la nécessité de divertir les spectateurs entre les numéros, afin de laisser le temps aux bêtes de souffler. Au moment de son apparition, il diversifie le ton des numéros présentés au cirque. En fait, il incarne une certaine poésie : « C'est d'abord en introduisant la féerie pure dans la comédie

---

critique sociale. » Tiré de Jean Levasseur, « Sol, Marc Favreau, de l'imaginaire au politique », *Québec français*, 1 septembre 1998, p. 71.

<sup>11</sup> Qui a d'abord été écrit phonétiquement « claune ».

<sup>12</sup> Le mot « cirque » provient d'ailleurs du vocabulaire équestre : « sorte de théâtre circulaire où ont lieu des exercices d'équitation, de domptage, d'équilibre, des exhibitions. » (*Le Petit Robert*, 1978, p. 318.)

de piste que le clown justifie son intrusion<sup>13</sup> ». Ainsi, il s'est toujours justifié artistiquement en tant que personnage fantaisiste qui ajoute de la poésie dans un spectacle surtout acrobatique. En tant que « clown poétique », Sol ne réinvente pas l'esprit clownesque, mais l'épouse et le rehausse à l'extrême.

Cependant, à l'origine, le jeu des clowns est physique et repose sur la pantomime burlesque, composée de voltiges et parfois de jongleries, qui parodient le plus souvent les numéros présentés précédemment. Les clowns sont écuyers, acrobates, dresseurs, comme les autres baladins, tous polyvalents. Les numéros qu'ils présentent sont muets : « S'ils s'expriment par la parole, c'est presque toujours en solo, interpellant le public, le maître de manège ou la belle écuyère<sup>14</sup> ». Le canevas des « entrées clownesques » consiste principalement à caricaturer non seulement le cirque mais aussi la vie du cirque et les vicissitudes de l'existence nomade, dans de courts numéros qui font office d'intermèdes.

Les clowns sont poudrés de blanc et maquillés : ce sont les clowns blancs. S'inspirant de la *Commedia dell'arte*, ils adoptent le masque de Pierrot pour créer un nouveau personnage, qui se fait reconnaître par son comportement exubérant et parfois grotesque et son costume particulier :

Le costume des clowns du second Empire s'inspire de celui d'Auriol et, par son côté Arlequin, préfigure la robe ou le sac ou le manteau du

---

<sup>13</sup> Alfred Simon, *La planète des clowns*, La manufacture, Lyon, 1988, p. 136.

<sup>14</sup> Pierre Robert Lévy, *Les Clowns et la tradition clownesque*, Sorvillier, Éditions de la Gardine, coll. «Le Cirque et l'Homme», 1991, p. 18.

clown moderne (...) une sorte de justaucorps sombre sur lequel sont brodés des motifs divers, papillons, étoiles ou triangles.<sup>15</sup>

Soulignons que si le clown blanc devient la figure clownesque par excellence du cirque, il connaîtra aussi de nombreux avatars. Le clown blanc est seul dans son univers mi-grotesque, mi-acrobatique, quand un nouveau venu, l'auguste, s'avance humblement sur son territoire.

### 1.3 Auguste Sol

Loin de cacher ses origines foraines, Marc Favreau arbore le costume de l'auguste, une hyperbole de l'anti-héros. L'auguste désigne, par une antiphrase propre au langage du cirque, et par opposition au « clown blanc », un personnage minable et maladroit, un pauvre type qui prend tout sur son dos, brimé, mais jovial, ignare, mais sympathique, et auquel le public s'identifie plus ou moins obscurément. La légende attribue la paternité du nom et du personnage à Tom Belling, palefrenier du Cirque Renz de Berlin en 1869 :

La tradition place historiquement la naissance de l'Auguste au Cirque allemand Renz lors de l'extravagante incursion en piste d'un certain Tom Belling. Celui-ci, écuyer, voulait, dit-on, échapper à la corvée de la " barrière ". (...) Tom Belling imagina donc de se rendre ridicule en troquant la tenue qui lui était destinée contre celle d'un camarade bien plus grand, bien plus fort. Ainsi " habillé ", il entra au bord de la piste et démontra une telle gaucherie que, bien entendu, il se fit remarquer et déclencha l'hilarité et les lazzis du public.<sup>16</sup>

Le costume trop grand et mal ajusté devient avec Belling le principal attribut physique de l'auguste. Mais la réalité est

<sup>15</sup> Alfred Simon, 1988, p. 136.

<sup>16</sup> P. Adrian, *Ce rire qui vient du cirque...*, Bourg-la-Reine, Adrian, 1969, p. 20.

moins pittoresque que ne le veut cette tradition, comme le démontrent les documents examinés par Pierre Robert Lévy :

À l'époque où Auguste apparaît en nom sur les programmes de Renz, Belling est déjà depuis cinq ans un des comiques attitrés de ce cirque. C'est vraisemblablement le directeur Renz qui, s'inspirant d'une mésaventure survenue bien avant à l'un de ses pensionnaires, pria Belling de reprendre chaque jour un argument qui avait provoqué une grande hilarité du public.<sup>17</sup>

On s'entend néanmoins pour attribuer à Tom Belling la paternité du personnage et son importation en France. Ainsi, son invention n'est pas le fruit du hasard, quoiqu'on ait pu penser, elle est due plutôt au flair de Renz, le directeur du cirque, qui a remarqué que ce type de personnage maladroit et victime plaisait beaucoup au public, et lui a permis de s'épanouir.

L'arrivée de l'auguste sur la piste a eu un impact considérable dans l'imaginaire du public. L'auguste remporte un tel succès que, bien vite, ce type de personnage se répand dans tous les cirques. Clowns blancs et augustes ne tardent pas ensuite à former un duo inséparable<sup>18</sup>. Les deux partenaires développent des personnalités distinctes et complémentaires.

L'auguste de son propre chef ou sous la contrainte, tente de répéter les gestes de son modèle mais il n'y parvient pas et ce que l'on appelle pitrerie n'est, en fait, que tentative maladroite et désespérée de s'intégrer à la société par l'imitation. Il reste alors à l'auguste l'alternative unique : être victime de la catastrophe qu'il a engendrée ou détourner les conventions sociales par le pouvoir de l'imagination.<sup>19</sup>

Le premier duo vraiment populaire formé d'un « clown blanc » et d'un « auguste noir<sup>20</sup> » a été celui de Footit et Chocolat, qui

<sup>17</sup> Pierre Robert Lévy, 1991, p. 30-31.

<sup>18</sup> Bien qu'on ait vu parfois des trios. Un des plus célèbres fut celui des Fratellini, qui a œuvré dans les années 1920 à 1940.

<sup>19</sup> Hugues Hotier, *Signes du cirque - Approche sémiologique*, Bruxelles, Association internationale de sémiologie du spectacle (AISS), 1984, p. 53.

<sup>20</sup> Le personnage de Chocolat était incarné par Raphael Padilla, un Noir d'origine cubaine, d'où le nom d'« auguste noir ». On appelle aussi l'auguste

a connu ses heures de gloire en Europe entre 1890 et 1910. Footit était terriblement féroce avec Chocolat, victime candide de ses farces cruelles. Footit étalait un magnifique et resplendissant costume, Chocolat était affublé d'un costume mal ajusté, soit trop grand ou trop petit, terne et ridicule.

Mettant en scène parfois un troisième larron, Monsieur Loyal, le maître de piste, l'entrée clownesque représente parfaitement la hiérarchie du cirque, et partant, la hiérarchie sociale. Le couple auguste - clown blanc illustre l'antagonisme du savant et de l'ignorant, du dominant et du dominé, bref de toutes les dichotomies sociales.

Cet éternel couple du malin et du niais, du bourreau et de la victime, du gagnant et du perdant, du trompeur et du trompé, se trouve dans le canevas des comédies depuis des millénaires, dans la *Commedia dell'arte*, ou chez Rabelais : on se rappelle l'épisode des moutons de Panurge. Chez Molière<sup>21</sup>, le meilleur exemple se trouve dans le *Tartuffe*, où tout au long de la pièce se dessine une dynamique du trompeur et du trompé, qui culmine lorsque Orgon se glisse sous une table pour épier les paroles et les gestes de Tartuffe, et enfin découvrir son hypocrisie. C'est un peu cette antithèse intemporelle qu'incarne ce nouveau couple.

Les clowns pratiquent l'entrée clownesque. On nomme « entrée » ce court sketch comique, qui est, comme l'explique Hugues Hotier, une « simple " reprise " à ses débuts, c'est-à-

---

le « clown rouge », à cause de la perruque rouge qui fut toujours portée par les premiers augustes.

<sup>21</sup> N'oublions pas qu'il est grandement redevable à la *Commedia dell'arte*.



dire incluse entre deux exploits ou deux numéros, [celle-ci] ne tarde pas à devenir elle-même un numéro à part entière<sup>22</sup> ». L'essor de l'entrée qui « s'oriente tout naturellement vers la farce dialoguée<sup>23</sup> », est déterminé par la permission que le cirque obtient à cette époque d'employer le dialogue. Jusqu'en 1864, date où paraît l'ordonnance sur la liberté des spectacles en France, il faut savoir que le dialogue, dans toutes les formes de spectacle comme la comédie, était en effet une exclusivité de quelques théâtres officiels. Alors seulement, « une ébauche de comédie trouve enfin droit de cité sur la piste<sup>24</sup> ». Un des grands spécialistes des clowns, Tristan Rémy, explique justement l'effet direct de cette mesure :

En 1864, la loi sur la liberté des spectacles ouvre le cirque, sans restriction, à la comédie dialoguée. Apanage du clown britannique dans les cirques français, le charabia n'est plus de rigueur comme élément d'un comique de mots; le comique de situation peut se greffer sur le comique de gestes et d'attitudes, la poursuite acrobatique céder la place à la comédie dialoguée sans que l'on ait à craindre un rappel à l'ordre des autorités.<sup>25</sup>

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les farces dialoguées du clown blanc et de l'auguste sont devenues une attraction importante du cirque et contribuent à son immense succès. La pantomime du petit clown maladroit cède la place à l'âge d'or des entrées.

Marc Favreau ne s'en cache pas, il puise grandement dans la tradition de l'auguste. De quelles manières peut-on dire qu'il est un véritable auguste ? D'abord, l'auguste vient symboliser la revanche des petits, des perdants, des dupes, enfin, des

<sup>22</sup> Hugues Hotier, 1984, p. 25.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Centre culturel de l'Yonne, *Quand passent les clowns*, Paris, Syros-Alternatives, 1990, p. 30.

<sup>25</sup> Tristan Rémy, *Entrées clownesques*, Paris, L'Arche, 1962, p. 14.

victimes, car il réussit parfois à rendre plus ou moins par hasard ses coups au clown blanc. Ce qui lui attire inévitablement la sympathie des spectateurs. L'auguste conserve sa naïveté et sa candeur aux yeux du public, précisément dans la mesure où ses victoires restent fortuites. Le comique de l'auguste exprime la dynamique inéluctable des déboires et des défaillances de la justice et de l'ordre social, de la vie, en un mot, de tout ce qui est humain. Cette naïveté, victorieuse néanmoins des difficultés inhérentes à la vie en société, c'est précisément ce qui pourrait être à l'origine du succès instantané remporté par Sol lors de son premier spectacle solo. Favreau est certes un auguste, mais ce n'est pas un auguste comme les autres : tout d'abord il parle, ensuite, il est né à la télévision, inspiré par au moins une autre tradition du personnage comique, puisée de la culture populaire du début du XX<sup>e</sup> siècle.

#### **1.4 Le burlesque**

Le clown créé par Marc Favreau, du moins à l'origine, est le successeur d'une autre importante tradition dramatique liée en grande partie au comique, celle du théâtre burlesque. Le burlesque, précise Chantal Hébert dans son important travail sur la tradition québécoise de ce genre, désigne

un type de spectacles hérités des États-Unis, fait de chants, de musique, de théâtre et de danse, qui nous fera penser, tantôt aux comédies du cinéma muet américain (Chaplin, Keaton, Laurel et Hardy), tantôt à la commedia dell'arte, puisqu'il comporte en outre des comédies et des sketches, improvisés sur de sommaires canevas transmis d'une

génération d'acteurs à l'autre, et auxquels s'ajoutent enfin des numéros de variétés.<sup>26</sup>

Les premières troupes de burlesque à produire ces spectacles au Québec sont de nationalité américaine. Elles remportent malgré la barrière de la langue, un très grand succès. C'est que le jeu physique qu'elles pratiquent, le *slapstick* – qui veut littéralement dire « coups de bâton » – ne requiert presque pas de dialogues. C'est un comique beaucoup plus visuel que verbal. Pour donner un exemple connu, c'est ce genre qui popularise le fameux numéro de la tarte à la crème. Le burlesque emprunte au cirque certains scénarios des entrées clownesques et s'inspire des costumes du clown blanc et de l'auguste, qui s'appellent le *straight* et le *comic*<sup>27</sup>. Comme nous allons le constater plus loin, c'est l'esprit burlesque qui régit en grande partie la genèse du personnage à la télévision, dans des émissions pour enfants.

On peut dire que l'arrivée au cinéma d'un personnage muet extrêmement attachant a consacré la popularité du burlesque auprès du public moderne. Il s'agit de Charlot, un ancêtre incontestable de Sol, comme nous le verrons, au même titre que de tant d'autres.

Le fameux comédien des « Temps modernes » a donné au burlesque ses lettres de noblesse, tout en rénovant le type de l'auguste. Il est de toute évidence un auguste, un petit qui tente maladroitement de s'insérer dans la société :

---

<sup>26</sup> Chantal Hébert, *Le burlesque au Québec - Un divertissement populaire*, Montréal, Hurtubise-HMH, 1981, p. 6.

<sup>27</sup> Pour approfondir certaines similarités entre les deux types de spectacle, voir Chantal Hébert, *Op. cit.*, p. 110 et les suivantes.

Avec Chaplin et Keaton, des corps individuels cherchent à se faire une place, la place qu'ils méritent dans un monde qui est celui de la grande industrie et de la Machine. Un monde où l'homme, devenu rouage, ne sait plus trop qui il est. Ces corps comiques essaient de retrouver le *tempo* de la communauté, de tisser un lien entre des corps individuels livrés à eux-mêmes et un Corps collectif qui cherche à les happer. D'où cette volonté affichée de s'en prendre aux pouvoirs abusifs, celui de la police, du patron ou du dictateur politique dans le cas de Chaplin. Mais ce dernier privilégie la figure du « héros », qui prend le parti des victimes puisqu'il en est lui-même une, il force les portes des maisons bourgeoises, dévalise les coffres, ment aux femmes des aristocrates, et il vole même les pauvres si cela peut le servir. Pour entrer dans un monde qui est a priori interdit, l'émigrant est prêt à recourir à toutes les ruses et tous les subterfuges possibles, et à instrumentaliser d'autres victimes pour parvenir à ses fins. Dans un monde qui le marginalise, Chaplin nourrit fugacement l'illusion de renverser les situations, de prendre la place des riches. Le petit qui deviendra grand prétend occuper la place des grands.<sup>28</sup>

En plaçant la vie quotidienne de la modernité à la base de son comique, Charlot a affublé son auguste des attributs de la clochardise. C'est un vagabond sans toit, errant dans un monde hostile, envers lequel il manifeste toujours une certaine inadaptation, mais dans lequel il cherche désespérément à s'intégrer. Innovation capitale, Charlot n'a pas de comparse inséparable, comme l'auguste au cirque. Il est laissé à lui-même et déploie une ingéniosité toujours surprenante face à des situations qu'il provoque et auxquelles il doit s'adapter. Il est le chômeur, le petit, le brimé par excellence, dépassé par un monde qui évolue trop vite, qui menace de le happer.

À l'instar de Charlot, Sol est un auguste clochard, un vagabond solitaire qui gagne le cœur du public par sa naïveté et sa candeur. Tous deux tiennent des propos dérangeants, prennent le parti des petits face aux grands. Mais le personnage de Marc Favreau est un Charlot du verbe. L'humour surtout visuel de son ancêtre devient chez lui de la haute voltige langagière. On

---

<sup>28</sup> Olivier Mongin, *Éclats de rire - Variations sur le corps comique*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2002, p. 23-24.

remarquera d'autre part que la solitude chaplinesque de Sol ne s'est pas imposée dès le début, comme si Favreau avait hésité entre deux traditions. Lui et Luc Durand avaient d'abord créé le couple de Sol et Gobelet, dans un univers dramatique qui tenait à la fois du burlesque, du cirque et de l'émission pour enfants, un duo impérissable du clown blanc et de l'auguste.

### 1.5 Sol et Gobelet

Il est essentiel, pour bien compléter notre généalogie de Sol, de replacer celui-ci dans le contexte de son apparition. Favreau a incarné Sol dans des émissions pour enfants tout au long des années 1960. D'abord dans *Bim et Sol*, *Sol et Bouton* et *La boîte à surprises*, mais c'est l'émission *Sol et Gobelet*, diffusée à la télévision de Radio-Canada pendant cinq ans<sup>29</sup> qui a vraiment fait sa célébrité.<sup>30</sup>

Grâce à la complicité exubérante de son partenaire Luc Durand<sup>31</sup>, et à un imaginaire semble-t-il sans limite, Sol et Gobelet ont perpétué la tradition du clown blanc et de l'auguste, en lui donnant un souffle inédit. Les deux personnages vivent dans un monde imaginaire, un appartement qui évoque la piste du cirque parce qu'il est sans murs. Gobelet est le plus inventif des deux, il imagine toutes sortes de machines

---

<sup>29</sup> De 1968 à 1972.

<sup>30</sup> Sans compter les nombreuses rediffusions à la télévision, les éditions Stanké ont publié récemment un recueil de dix scénarios de cette série, ce qui est le signe de la présence et de la vivacité de la série dans la mémoire des gens : Luc Durand et Marc Favreau, *Sol et Gobelet*, Montréal, Stanké, 2002, 264 p.

<sup>31</sup> Luc Durand est décédé le 3 juillet 2000.

farfelues<sup>32</sup>. Amoureux d'Isabelle, qu'incarne Suzanne Lévesque, il se livre à toutes sortes de manœuvres pour s'attirer ses faveurs. Sol est l'auxiliaire de Gobelet dans ses entreprises amoureuses comme dans ses aventures domestiques. Toujours au côté de son ami, toujours prêt à obéir à son compagnon pour une tranche de pain, il coule des jours tranquilles, naïf et ingénu. Quand il se met à agir de son propre chef, cela frôle la catastrophe. Sol est un pauvre naïf, heureusement que son ami est toujours là pour le sortir du pétrin.

Luc Durand et Marc Favreau rédigeaient leurs textes à tour de rôle, et le Sol qu'ils s'entendaient pour proposer au public ressemblait déjà en grande partie au personnage que nous avons connu depuis sur la scène. En 1972, l'interprète de Sol prend la décision de lancer son personnage dans une carrière en solo. Il devient comme Charlot un auguste solitaire, accueilli d'ailleurs élogieusement par la critique. Le public qui remplit les salles de ses spectacles, tout comme les journalistes qui en rendent compte, sont fascinés par la virtuosité langagière de ses monologues, comme par la vision du monde qu'expose ce « pôvre petit moi ».

Ainsi, Marc Favreau a placé Sol au confluent de plusieurs sources du personnage comique. Tel le fou au Moyen âge, son personnage exerce une fascination, ses paroles délirantes ont une valeur de vérité. Ensuite, à l'image du bouffon, Marc Favreau est un comédien qui se couvre du masque de la folie et

---

<sup>32</sup> Il invente une catapulte à soucoupe volante dans *La soucoupe volante*, les machines fantaisistes ont donné lieu à de nombreux épisodes.

de l'absurdité pour stigmatiser de sa dérision certains éléments condamnables de la société. Comme l'auguste au cirque il remporte un énorme succès auprès du public. Il lui emprunte sa naïveté et ses vêtements trop grands, qui lui donne ce caractère sympathique de « petit ». Il prendra une toute autre direction que celle habituellement prise par l'art clownesque de l'auguste et du burlesque, genres qui privilégiaient le langage de la pantomime. Personnage au verbe exacerbé, Sol néanmoins partage les attributs burlesques de Charlot, la clochardise et la solitude, exacerbés par une société qui menace en tout temps de l'anéantir.

Mais si Marc Favreau a créé un personnage hors pair, c'est qu'en grande mesure celui-ci est le produit d'un moment historique unique, celui de la Révolution tranquille. On ne peut en effet faire abstraction de l'emprise sur Sol de l'époque à laquelle il est apparu, marquée du processus socio-culturel dont est issu le Québec moderne. Le personnage est influencé en grande partie par plusieurs bouleversements et débats de la société québécoise des années 1960-1970. Quels sont donc ces aspects historiques dont on retrouve le reflet chez Sol et dont il est peut-être à la fois le produit et le catalyseur ?

### **1.6 Le contexte de la Révolution tranquille**

Par le terme paradoxal de « Révolution tranquille », on désigne les profondes transformations politiques, économiques et culturelles qui se sont produites sans encombre au Québec,

parallèlement à une prise de conscience identitaire, entre 1960 et 1980. Indéniablement, les revendications linguistiques furent un de leurs ressorts les plus importants. À cet égard, sont exemplaires les événements liés à la « Querelle du joual », que déclenchèrent en 1959 les prises de position du directeur du journal *Le Devoir*, André Laurendeau, et des lettres ouvertes signées par le « frère Untel ». Ce pseudonyme désignait Jean-Paul Desbiens, un enseignant, qui abondait dans le sens de Laurendeau, lorsqu'il dénonçait la détérioration de la langue parlée par les étudiants :

Cette absence de langue qu'est le joual est un cas de notre inexistence, à nous, les Canadiens français. On n'étudiera jamais assez le langage. Le langage est le lieu de toutes les significations. Notre inaptitude à nous affirmer, notre refus de l'avenir, notre obsession du passé, tout cela se reflète dans le joual, qui est vraiment notre langue. (...) Aussi longtemps qu'il ne s'agit que d'échanger des remarques sur la température ou le sport; aussi longtemps qu'il ne s'agit de parler que du cul, le joual suffit amplement. Pour échanger entre primitifs, une langue de primitif suffit; les animaux se contentent de quelques cris. (...) On est amené ainsi au cœur du problème qui est un problème de civilisation. Nos élèves parlent joual parce qu'ils pensent joual, et ils pensent joual parce qu'ils vivent joual, comme tout le monde par ici.<sup>33</sup>

Plusieurs personnalités se rallient alors à l'opinion que le joual est le stigmate d'une culture dégradée, ce qui entraîne un vaste courant d'autocritique, dont *Les insolences du frère Untel* sont précisément l'expression la plus virulente. Un sentiment de honte généralisée s'exprime vis-à-vis de l'état considéré comme déplorable de la culture et de la langue canadiennes-françaises. Bien vite s'impose l'idée que cette « carence » est liée à la piètre situation socio-économique des membres de la communauté

---

<sup>33</sup> Jean-Paul Desbiens, *Les insolences du frère Untel*, Montréal, L'Homme, 1960, p. 25-26.



qu'elle afflige. On conclut aussi que l'anglicisation et le bilinguisme nuisent au développement, voire à la survie de la société francophone au Québec.

Le gouvernement libéral de Jean Lesage, qui vient remplacer en 1960 l'Union nationale de Maurice Duplessis, met en oeuvre une foule d'initiatives pour corriger cette situation alarmante. On entreprend une vaste réforme du système d'éducation et on adopte des lois linguistiques pour contrecarrer la puissante attraction qu'exerce l'anglais. En 1962 on fonde l'outil de francisation qu'est l'*Office québécois de la langue française*. Une année plus tard, suite au dépôt du Rapport Parent, la réforme du système éducatif est entreprise, notamment en ce qui a trait au choix de la langue d'enseignement, qu'on veut limiter au français pour les immigrants allophones. Le mouvement de revendication des francophones est si important que la réponse du gouvernement fédéral ne se fait pas attendre avec la formation de la *Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme* (1963-1968), sous la présidence d'André Laurendeau et de Davidson Dunton. Cette Commission, dont le mandat était d'évaluer la situation linguistique au Canada, recommandera entre autres d'instaurer le bilinguisme dans la Fonction publique fédérale. On peut donc affirmer sans risque d'erreur que les changements sociaux de cette période sont intimement associés aux exigences linguistiques.

Parallèlement, la religion, autrefois considérée comme le « rempart » de l'identité francophone en terre d'Amérique, est

rudement mise en cause. Plusieurs analystes constatent en effet que l'ignorance dans laquelle ont été plongés les Québécois est liée à la mainmise de la religion catholique sur toutes les sphères de la vie culturelle et sociale, c'est ce qui les pousse à nommer « Grande noirceur » le règne de Maurice Duplessis. La société se sécularise en réaction à un passé catholique désormais décrié. Une identité québécoise s'affirme de plus en plus, au détriment de l'ancien paradigme canadien-français, désormais jugé vétuste.

### 1.7 Les écrivains et le joul

Un manifeste signé en 1948 par un groupe d'artistes prélude à cette sécularisation : *Refus global*. Dès les années 1950, la poésie québécoise devient un prisme de réflexion et un lieu de revendications sociales. Les poètes de l'Hexagone, la maison d'édition fondée par Gaston Miron et cinq partenaires en 1953, dénoncent l'aliénation du peuple québécois et réclament un espace de liberté et de parole. L'œuvre littéraire la plus représentative du mouvement est, comme on le sait, celle de Gaston Miron. Ses *Monologues de l'aliénation délirante* sont l'expression d'un être perdu et morcelé, débarqué dans une cité étrangère, au visage anglais :

la grande Sainte-Catherine Street galope et claque  
 dans les Mille et une nuits des néons  
 moi je gis muré dans la boîte crânienne  
 dépoétisé dans ma langue et mon appartenance  
 déphasé et décentré dans ma coïncidence  
 ravageur je fouille ma mémoire et mes chairs  
 jusqu'en les maladies de la tourbe et de l'être

pour trouver la trace de mes signes arrachés emportés  
pour reconnaître mon cri dans l'opacité du réel<sup>34</sup>

Gaston Miron est sensible à la perte de la langue, à l'atrophie de la capacité de nommer, symptôme atavique des Montréalais francophones. Le poète, « dépoétisé dans [s]a langue et [s]on appartenance », annonce avec clairvoyance les revendications naissantes de la société québécoise et le futur combat mené par les écrivains de la revue *Parti pris* contre ce qu'ils ont appelé « l'aliénation du peuple québécois ».

C'est d'abord au regard de ce contexte d'inquiétude linguistique généralisée dans la société québécoise qu'il faut comprendre l'apparition de Sol. Pendant les années qui viennent, la langue reste un sujet brûlant et un enjeu politique primordial, comme l'illustreront les événements liés à la « Querelle du joual ».

Lorsque Sol monte sur scène pour la première fois, les milieux culturels sont encore sous le choc du roman de Jacques Renaud, *Le cassé* (1964) et surtout de la pièce de Michel Tremblay, *Les Belles-sœurs*, représentée en 1968. Le débat tourne autour du statut du joual dans l'œuvre littéraire. L'intelligentsia est déchirée par la question de savoir si cet idiome mérite d'être utilisé sur la scène au nom du réalisme. Ceux qui s'élèvent contre cette idée associent le joual au manque d'éducation, à l'acculturation et à l'aliénation, ils lui dénie toute portée universelle, le tiennent pour un sabir. Ses défenseurs, outre les penseurs nationalistes les plus radicaux,

---

<sup>34</sup> Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1996, p. 93.

le revendiquent en tant que langue nationale, l'utilisent pour représenter une réalité linguistique jusque là occultée dans la littérature, pour faire mieux prendre conscience de la situation culturelle alarmante du Québec.

Le débat fait rage et passionne la rue. Certains écrivains le théorisent comme un processus de dépossession de la langue nécessaire à l'entreprise poétique. La langue, pensent-ils, se métamorphose au gré du pouvoir créateur de ses artistes. Une chose est certaine, le joul confère un aspect novateur à tout un pan de la production littéraire de ces années. Ainsi se dessinent les deux principaux camps dans cette « Querelle du joul ».

Favreau, comme certains chansonniers et d'autres poètes de cette époque, s'inscrit en tant que monologuiste dans ce contexte<sup>35</sup>. Néanmoins, un artiste de sa taille ne se contente pas simplement d'utiliser le joul, ou de choisir entre les deux positions antagonistes, car, comme l'explique Alonzo Leblanc,

le monologuiste, avec ses mots, refait le monde à sa façon, propose une autre vision du monde. De plus, cela déborde à la fois le politique et le nationalisme. Il peut y avoir coïncidence, mais le moteur premier est la révolte artistique.<sup>36</sup>

Sol apparaît au moment où la montée du nationalisme est parallèle à la valorisation d'une parole québécoise. Pour un écrivain québécois, créer devient à cette époque une manière de

---

<sup>35</sup> Pour des précisions sur ce contexte socio-historique, voir Micheline Cambron, *Une société, un récit*, Montréal, L'Hexagone, 1989, 201 p. et Yvan Lacoursière - *Le nationalisme dans les monologues québécois (1960-1985)*, thèse déposée à l'Université Laval, 1995, 375 p.

<sup>36</sup> Cité par Yvan Lacoursière, 1995, p. 15.

prendre position dans le débat et une manière de faire exister une parole québécoise naissante.

Marc Favreau a conçu *Sol* comme une personnification de cette aliénation tant décriée, et si bien décrite par Gaston Miron. Elle se traduit particulièrement et de manière originale dans son langage, parsemé de figures ludiques et d'expressions à double sens. Cette stratégie d'écriture implique dans une certaine mesure ce que Lise Gauvin nomme la *surconscience linguistique* :

[L'] ampleur que prend le discours sur la langue dans la société québécoise montre bien à quel point ce sujet est le lieu d'une inquiétude permanente et un enjeu complexe. La *surconscience linguistique* qui habite l'écrivain l'oblige à prendre parti et à transformer le matériau qu'il utilise en objet de regard et de réflexion. Ce qui, sur le plan littéraire, est aussi un important moteur de création.<sup>37</sup>

Avec son parti pris pour le ludisme et l'humour langagier, l'œuvre de Marc Favreau recèle un discours implicite sur la langue, une prise de position en faveur de sa fécondité inhérente. On dirait qu'elle se laisse lire de part en part comme une réflexion sur la langue. La *surconscience linguistique* qui la sous-tend fait de la langue sa matière concrète et immédiate, manifestement mise au service d'une prise de position politique, sociale, philosophique, voire universelle.

En définitive, si « la langue, pour l'écrivain québécois, est sans cesse à (re)conquérir » nous rappelle Lise Gauvin<sup>38</sup>, ce dernier est « condamné à penser la langue<sup>39</sup> ». L'incompétence langagière dont fait preuve *Sol*, et qui est feinte, est en soi

<sup>37</sup> Lise Gauvin, *Langagement*, Montréal, Boréal, 2000, p. 47.

<sup>38</sup> Lise Gauvin, 2000, p. 11.

<sup>39</sup> Lise Gauvin, 2000, p. 9.

une prise de position, faite sur le mode humoristique, sur les rapports entre langue et littérature.

Le créateur de Sol régénère la langue en arborant le masque de l'incompétence, ce qui est en soi faire allusion au jocal, considéré comme une langue de l'ignorance. Le clochard l'utilise spontanément, en illettré, qui ne sait guère distinguer entre les niveaux linguistiques. Cette posture est privilégiée par le monologue parce qu'elle permet une grande liberté langagière, qui lui confère parallèlement une lucidité supérieure, la sagesse du fou.

Les monologuistes comme Marc Favreau, Clémence DesRochers et Yvon Deschamps ont participé à l'effervescence du discours nationaliste québécois sur la place publique. La pratique du monologue au Québec est intimement liée à la montée du nationalisme et du débat linguistique. Des chansonniers comme Georges Dor, Gilles Vigneault et Jean-Pierre Ferland utiliseront le monologue, à l'instar des chansons de cette époque, comme un véritable manifeste<sup>40</sup>, le véhicule esthétique des revendications collectives du peuple québécois. Les monologuistes s'interrogent désormais sur la langue, la politique, ils parlent d'indépendance nationale, Favreau l'évoque implicitement à travers différentes thématiques. Les Québécois accèdent enfin, avec les chansonniers et les monologuistes, à des spectacles créés chez eux pour eux. Ils ne vont plus voir un spectacle, ils vont se voir en spectacle.

---

<sup>40</sup> Bruno Roy développe cette thèse de la chanson comme « manifeste » dans son livre *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB, 1991, 452 p.

Sol entretient avec le monde et la société une relation ambiguë. Il donne une voix à la culture populaire et ses interrogations naïves sont le reflet d'une certaine révolte contre l'ordre établi. Le monologue est sans doute avec la chanson la forme esthétique emblématique de cette période historique de bouleversements sociaux et de prise de parole qu'a été la Révolution tranquille. Il se fait l'écho des années fastes de la contre-culture au Québec, entre 1967 et 1972, la revue *Parti Pris* et l'écrivain Jean Basile en tête.

La langue est à plusieurs égards le principal point d'intérêt de l'œuvre de Favreau, sur lequel nous allons maintenant nous pencher. Toutefois, notre analyse, qui veut rendre compte du personnage de Sol dans sa globalité, doit d'abord considérer certains codes complémentaires qui accompagnent comme des harmoniques la langue de Sol : le costume, le maquillage, les accessoires, mais aussi d'autres éléments, tous au service de l'art langagier solien.

## Chapitre 2

### Paraverbal et non-verbal soliens

Le comique n'a pas toujours besoin des mots pour être efficace. D'ailleurs, les personnages comiques n'ont parfois que bien peu de choses à dire pour arriver à faire rire. Les plus grands, on pense ici à ceux qu'incarnaient Chaplin et Keaton, mais aussi Jacques Tati, dont le personnage d'Hulot ne fait que marmonner dans le célèbre film *Les vacances de Monsieur Hulot*, étaient muets<sup>41</sup>. Olivier Mongin fait par ailleurs remarquer que « les comédiens contemporains sont bien sages et bien peu corporels si on les compare aux géants du burlesque des années 1910 et 1920<sup>42</sup> ». On observe au XX<sup>e</sup> siècle, il est vrai, une progressive mise en parenthèses de l'art comique marqué par la performance physique. Le domaine de l'humour québécois n'y échappe pas : depuis la mort du burlesque, l'humour radiophonique et télévisuel s'est imposé, et avec lui, les artistes qui parlent beaucoup et gesticulent peu. Cependant, l'art monologuiste de Sol se situe entre le mimodrame burlesque, purement corporel, et l'humour radio, exclusivement verbal. Il exhibe un corps sur la scène et fait entendre une voix soutenue par différents codes, qui installent une interaction permanente entre le locuteur et l'auditoire.

Dans le monologue plus que dans tout autre genre, texte et représentation sont d'ailleurs intimement liés. Tout

---

<sup>41</sup> Comment ne pas penser aussi aux Italiens qui introduisirent la *Commedia dell'arte* en France et qui parlaient une langue qu'ignorait le plus souvent le public venu les applaudir ?

<sup>42</sup> Olivier Mongin, 2002, p. 9.



monologuiste est confronté à un texte qu'il doit soutenir de ses gestes, de sa physionomie, de sa voix, de ses vêtements, bref par tout ce que l'ancienne rhétorique appelait « actio<sup>43</sup> ». De plus, lorsque cette « actio » comique est propre à des textes qui consistent essentiellement en une avalanche de jeux de mots comme ceux de Marc Favreau, elle a aussi pour objectif de permettre au spectateur d'en saisir le plus grand nombre sans recours à des effets d'explicitation ou à des ralentis qui nuiraient au naturel de son jeu.

Jean-Claude Chabanne a identifié ces faits sémiotiques de première importance dans un article intitulé « Verbal, paraverbal et non-verbal dans l'interaction verbale humoristique<sup>44</sup> ». L'auteur appelle le matériel « paraverbal » l'ensemble de ces signaux dont s'accompagne le déploiement du matériel verbal proprement dit, et qui relèvent des domaines suivants : la prosodie, le débit, les différentes pauses « dont la longueur et la position peuvent être fonctionnelles ou sémantiquement significantes », les « différentes caractéristiques de la voix » et les « particularités individuelles de la prononciation<sup>45</sup> ». Le « non-verbal » se distingue pour sa part du paraverbal en ce sens qu'il recouvre tout ce qui accompagne le spectacle sans être matériellement associé à la verbalisation : le costume, le regard, les gestes, etc. Comment se présentent ces codes chez Sol, qui représente

---

<sup>43</sup> Olivier Reboul, *La rhétorique*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1984, p. 27.

<sup>44</sup> *Approches du discours comique*, Jean-Marc Defays et Laurence Rosier (sous la dir. de), Dolembreux, Mardaga, 1999, p. 39.

<sup>45</sup> *Ibid.*

tout de même la quintessence de la verbalité, transposée dans une tradition clownesque plutôt corporelle ? Comment fait-il le pont entre ces deux tendances ?

### **2.1 Le non-verbal : le maquillage et le costume**

Le premier code non-verbal qui s'impose au spectateur est celui, visuel, du costume et du maquillage. Par son apparence extérieure, Sol représente l'antithèse de la normalité. Il se situe en marge de la société, sur ses limites, sur son seuil. Il exhibe les hardes du clochard et le maquillage de l'auguste. Il représente essentiellement ceux qui ne possèdent rien, les plus démunis, les sans abri, les vagabonds.

Sol se distingue d'abord par son inévitable maquillage. Son grimage clownesque est chose rare chez les monologuistes contemporains. Ses yeux sont entourés d'un trait de maquillage noir qui s'avance au-dessus des sourcils, surmontés de larges traits. Recouverte de blanc, sa bouche contraste avec sa barbe de plusieurs jours. Le maquillage de Sol simplifie les traits de son visage, mais exagère ses yeux et sa bouche. Contrairement au masque poudré de blanc de son ancien comparse Gobelet et de son maquillage minimaliste permettant une plus grande gamme d'émotions, le maquillage de Sol est gris, terne, assorti à la barbe qu'il n'a pas besoin de se raser. Il ne permet d'exprimer que des caricatures d'émotions, amplifiant à l'excès les effets physiologiques. Le maquillage agit d'emblée comme embrayeur de

fiction. Mais il serait insignifiant s'il n'était l'ensemble des autres attributs non-verbaux du personnage, dont le costume.

Marc Favreau a imaginé un accoutrement parfaitement adéquat pour mettre en valeur sa marginalité. Sol revêt un manteau loqueteux et troué et une veste à carreaux rose, une cravate fleurie. Son costume, le « déficient manteau » à grandes « porches intérieures », est un long manteau fait d'une grossière étoffe grise, qui lui descend jusque sur les mollets. Il est recouvert de plusieurs pièces de tissus colorés, qui forment des poches. Les souliers qu'il porte sont trop grands et sont troués, son petit chapeau plat est lui aussi troué. Son pantalon noir, trop petit, s'arrête en dessous des genoux, il est déchiré comme les manchettes de son manteau. Le costume de Sol, décrépit et mal ajusté, emprunte autant à la tradition clownesque qu'à la défroque du clochard.

Pour bien comprendre ces caractéristiques, on peut replacer le costume de Sol dans le contexte du cirque qui a vu naître l'auguste. Comme le rappelle Hugues Hotier, le resplendissant costume pailleté traditionnellement porté par le clown blanc se distingue du manteau mal ajusté de l'auguste, et cette différence définit un rapport social : « [Les costumes] concrétisent la réussite ou l'échec social. Le costume du clown est admirable, celui de l'auguste se prête au quolibet<sup>46</sup> ».

L'ajustement approximatif du costume est à l'image de l'inadaptation du personnage à la société. Un costume trop grand

---

<sup>46</sup> Hugues Hotier, 1984, p. 63.

et défraîchi n'indique-t-il pas en apparence le faible degré de réussite d'un individu ? Les rapports de Sol à son manteau matérialisent à maints égards ses rapports avec la société. Si petit, il a du mal à le remplir, c'est qu'il est aussi petit au sens social du terme. Cette homologie transparait dans ses propos mêmes, dans *Le mur du son*, un monologue qui aborde notamment le thème du discours et de la parole. Sol y explique qu'il entretient avec son manteau, en tant que clochard, un lien organique, comme l'escargot avec sa coquille : « ah si j'avais des murs/ mais j'en ai pas/ j'ai toujours habité mon manteau<sup>47</sup> ». Le manteau de Sol est sa maison, son abri, il habite « dans son manteau », « garanti impermouillable/ très complètement fini/ en simili véritable/ et achevé à la seconde main<sup>48</sup> ». Il l'a depuis tellement longtemps, qu'on pourrait le classer « monument hystérique<sup>49</sup> ».

Sol connaît toutefois une mésentente avec son manteau, car ce dernier l'a « laissé tomber » : « ouille tu me mets à la porte manteau/ tu me déshabites ?/ tu me détériorés ?/ tu peux pas me faire ça/ je peux pas vivre sans toit/ toi le petit toit du petit moi <sup>50</sup> ». Sol lui écrit donc une « lettre circulaire » pour le convaincre de revenir. « Ô mon cher manteau/ (...) reviens manteau.../ tu me manques manteau/ tu es mon unique forme (...) je voudrais me changer/ mais j'ai rien qu'un manteau<sup>51</sup> ». Mais on comprend à la fin pourquoi le manteau a pris ses distances :

<sup>47</sup> « Le mur du son », in *Presque tout Sol*, Montréal, Stanké, 1997, p. 73.

<sup>48</sup> *Le mur du son*, 1997, p. 75.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Le mur du son*, 1997, p. 76.

« un jour il est rentré/ et j'a compris/ il avait simplement eu peur/ que je le double<sup>52</sup> ».

Le manteau agit, entre autres, dans ce monologue comme un double métaphorique de la langue. D'abord, c'est un objet que Sol a « toujours habité ». La langue et le manteau se rencontrent dans l'image du domicile, de la terre natale. Ce manteau est l'« unique forme », en quelque sorte le récipient nécessaire à son existence. La langue de Sol est comme son manteau, usée et rapiécée, et ce sont leurs couches multiples et leur surface bariolées qui leur donnent à tous les deux leur caractère unique. L'une entrelace et superpose les jeux de mots comme l'autre les bouts d'étoffe, textes tous les deux, dans une perspective étymologique, étalant leur étrangeté ludique.

Un autre monologue précise la fonction que joue cet élément non-verbal qu'est le manteau dans l'existence de Sol. Au propre comme au figuré, Sol bénéficie de « l'immunité par le manteau » comme il dira lui-même si bien dans *Le précédent*. Plus que tout autre élément non-verbal, le manteau agit comme un alibi et comme une diversion : il recouvre Marc Favreau et le couvre, c'est-à-dire qu'il « cache en mettant quelque chose par dessus, autour ». Ainsi, le costume permet de positionner socialement son propriétaire face aux spectateurs. Un démuni, un sans-abri qui n'a qu'un manteau troué pour unique possession a un point de vue exceptionnel pour critiquer le monde qui l'entoure et revendiquer de meilleures conditions de vie. Comme au cirque,

---

<sup>52</sup> *Le mur du son*, 1997, p. 76.

cet accoutrement avertit le spectateur qu'il doit s'attendre aux propos les plus désarçonnants de la part du personnage qui l'arbore. Digression hors du réel et du sérieux, l'un est l'emblème par excellence de la fantaisie et du non-conformisme de l'autre. Cet élément non-verbal nous plonge dans l'univers d'un démuné qui se permet de dire tout ce qu'il veut et surtout comme il le veut, parce qu'il n'a rien à perdre.

On comprend mieux cette fonction en comparaison avec le costume porté par d'autres monologuistes comme Yvon Deschamps ou Raymond Devos. Deschamps, dans ses premiers spectacles, arrive sur scène vêtu de jeans et d'une chemise à carreaux. Il personnifie l'homme de la rue, l'ouvrier anonyme d'un quartier populaire. Ses propos, sarcastiques, sont ceux d'un travailleur peu éduqué et aliéné qui se demande « les unions qu'ossa donne ? » Sa langue est à l'image de ses habits, un joul simplifié et appauvri jusqu'à la caricature. Devos enfile pour sa part un éternel habit de soirée bleu poudre et incarne « l'Artiste » du music-hall. Ce costume évoque aussi celui du maître de la piste du cirque, Monsieur Loyal. Il est en accord avec les performances du personnage musicien, mime et jongleur qui l'arbore, tout en élégance et en finesse. Voilà qu'entre les deux se glisse le costume et le grimage outranciers de Sol, qui lient misère et jovialité, la décrépitude associée aux haillons du sans-abri à la gaieté criarde des hardes et du grimage clownesques.



Sol exhibe les hardes misérables du clochard et le maquillage outrancier de l'auguste. (Photographies tirées de *Les œufs limpides*, Montréal, Stanké, 1979, p. 43 et p. 49.)

## 2.2 Le non-verbal : les accessoires

La misère est souvent un effet redoublée par les éléments non-verbaux, comme par exemple les différents accessoires qui ont servi dans les spectacles de Sol. Le personnage arrive sur scène accompagné de sa poubelle, un des rares accessoires qui le suit dans tous ses spectacles et qui a plusieurs fonctions. Elle lui sert tour à tour de siège, d'interlocuteur<sup>53</sup> ou de récipient. Elle est une figure importante qui précise sa relation particulière aux objets. C'est par définition un contenant destiné aux ordures. Ce « tombeau » de la société de consommation se remplit d'objets désuets, inutiles ou usés, dont on veut se débarrasser. Et c'est aussi ironiquement, un des

---

<sup>53</sup> Le monologue *J'a pas choisi j'a pris la poubelle* est une apostrophe à celle-ci qu'il a trouvée dans la « cruelle ».

rare objets que Sol possède, dont il ne se sépare pas. Notre clown revalorise cet objet aussi méprisé qu'indispensable dans la vie quotidienne, et s'il lui insuffle une seconde vie, c'est qu'il est en fait, comme son manteau, un alter ego, un parfait reflet de lui-même.

Dans le spectacle *Rien détonnant*, donné à Montréal en 1975, puis en 1977 à Avignon, Sol tire de sa poubelle un nouvel accessoire : une marionnette. Sol exhorte sa petite « marie honnête » à « Coupe[r] [s]es ficelles<sup>54</sup> ». On l'aura deviné, ce pantin est un symbole de la femme, sur la condition de laquelle il pose un regard critique.

De la poubelle, il tire un autre accessoire qui le suit depuis 1972, la flûte, indispensable au monologue *Flûte alors!*. Ce texte représente avec acuité l'inadaptation du personnage. La flûte est son interlocutrice muette. Il lui parle sans cesse pour souligner qu'il n'est pas capable d'en tirer un son. Normal : il ne fait qu'aspirer, comme il le dit lui-même, il « n'est qu'un aspirant ». Ensuite, il la croit fâchée contre lui. Ce n'est pas un hasard si ce monologue ouvre le spectacle *Le retour aux souches*. Sol vit sa relation avec la flûte à la manière qu'il vit sa relation aux autres objets et aux autres hommes, sur le mode de l'inadaptation et de l'incompréhension, ce qui est typique de son caractère d'auguste. S'il finit par comprendre comment en tirer un son, ce n'est que par hasard, au prix de multiples essais.

---

<sup>54</sup> « Coupe tes ficelles », in *Presque tout Sol*, 1997, p. 170.



Si la liste des accessoires s'arrête là c'est que leur propriétaire est un clochard dont ils illustrent et nuancent la pauvreté. Ils forment un système non-verbal symbolique qui joue sur l'auditoire, au même titre que la parole, mais peut-être plus subtilement qu'elle. Une troisième classe de signaux non-verbaux a une fonction peut-être moins importante que les précédentes, mais dont nous ne pouvons faire l'économie : ce sont les gestes.

### **2.3 Le non-verbal : les gestes**

La posture et l'attitude d'un personnage dans l'interaction verbale humoristique jouent un rôle important. Seul sur scène, Sol est debout. Il déambule sur le plateau sans décors, sans aller nulle part dans l'espace parfois délimité par les éclairages. Pour se reposer, il s'assoit sur la poubelle qu'il laisse traîner sur la scène et qui n'est jamais bien loin de lui.

Lorsqu'il représente un dialogue, il se déplace de gauche à droite en se retournant sur lui-même, pour incarner les interlocuteurs de son monologue.

Une habitude corporelle le caractérise, celle de replacer continuellement son manteau ou son chapeau, comme s'il voulait s'assurer que ces éléments extérieurs qui font sa personnalité sont toujours en place. Mais les mouvements du comédien sont en somme peu nombreux : comme condamné à parler, son corps appuie et soutient ses paroles. Sol parle beaucoup avec ses mains. Pour

nier, pour affirmer, ses mains appuient les émotions qu'il communique au public. Son humour réside principalement dans ce qui est dit et non dans ce qui est fait, c'est la différence capitale avec l'art clownesque traditionnel ou le théâtre burlesque.

On note que l'aspect visuel est beaucoup moins important chez Sol que dans la tradition clownesque, puisqu'il se limite essentiellement au costume et au grimage, là où la pantomime a longtemps servi de langage principal. Il est à vrai dire tout à fait original que Favreau opère, dans des monologues, la transmutation en effets verbaux d'une tradition multiséculaire d'effets essentiellement non-verbaux. Moyens principaux d'expression pour d'innombrables générations de clowns, mimiques et pantomimes demeurent chez lui les auxiliaires d'un art essentiellement langagier.

D'autres codes qui accompagnent le comique verbal de Sol et dont nous allons maintenant explorer les caractéristiques se situent sur le plan paraverbal.

#### **2.4 Le paraverbal : la prosodie, la voix**

Le premier élément paraverbal dont il faut souligner l'importance dans l'énonciation du monologue humoristique, est la prosodie, même si on ne lui accorde pas toujours l'importance qu'elle mérite. Phyllis Wrenn précise qu'elle joue normalement un rôle important dans la désambiguïsation de la parole. Mais avec Sol, il s'agit de l'effet inverse, de l'« ambigüation

voulue<sup>55</sup> », bref du brouillage du code dans le jeu des mots. Par des analyses spectrographiques très précises, Wrenn en vient à la conclusion que

Sol ralentit son débit sur les calembours (...) [il] attire ainsi l'attention de son public sur la présence d'un calembour - le ralentissement du débit, et sans doute aussi la netteté articulatoire, se rattachent alors en quelque sorte au rôle du contexte.<sup>56</sup>

Un exemple nous fera comprendre pleinement le rôle joué par la prosodie. Dans le monologue *Le premier venu*, on trouve ce vers dont la vitesse de prononciation permet au spectateur de mieux saisir le jeu : « Une belle féminine toute neuve ! Une belle évanaissante<sup>57</sup> ». Parlant dans ce contexte de la « première femme », Sol décompose plus lentement « éva » et « naissante », permettant au spectateur de comprendre, dans la vitesse de l'énonciation, que l'homophone « évanescence » cache aussi « l'Ève naissante ».

Dans un autre exemple, tiré d'un enregistrement de *Le fier monde*, Sol décrit le festin auquel sont conviées les « inanitions unies » : « Puis c'est la fricassée/ ils l'aiment la fricassée/ qu'ils dévorationnent jusqu'au bout couss que couss<sup>58</sup> ». La répétition, mais surtout la prosodie permet à Favreau de faire entendre le mot « l'Afrique » dans « la fricassée ». Sol ralentit son débit pour accentuer l'équivoque et pour faire entendre : « ils l'aiment l'Afrique assez ».

---

<sup>55</sup> Phyllis Wrenn, « Prosodie et brouillage du code humoristique dans le monologue humoristique », in *Problèmes de prosodie Vol. II, Expérimentations, modèles et fonctions*, Montréal, Didier, 1979, p. 144.

<sup>56</sup> Phyllis Wrenn, 1979, p. 145.

<sup>57</sup> *Le premier venu*, 1987, p. 16.

<sup>58</sup> Tiré de *Le fier monde*, de la vidéocassette *Sol en spectacle - III*, Poly-Productions, 1999.

Ainsi, le ralentissement prosodique joue un rôle fondamental dans l'énonciation des calembours en provoquant l'ambiguïté. C'est pourquoi la prosodie est un facteur paraverbal déterminant dans la réception du monologue, tout comme la voix.

Le second élément paraverbal, qui est caractéristique des performances de Sol comme de toute interaction humoristique, est la voix. Elle est saccadée ou accentuée sur les jeu de mots, selon le besoin d'ambiguïser ou de désambiguïser certains passages.

Dans cette rubrique, on ne peut passer sous silence le cri typique, le fameux son de la gorge de Sol, sorte de raclement caractéristique marquant l'étonnement, reconnaissable entre tous. Il l'émet surtout à la fin d'une séquence pour souligner un jeu de langage ou une formule étonnante, signal qui marque une pause dans laquelle peut se glisser le rire de la salle. Le cri laisse le temps aux spectateurs de saisir le jeu de mots, et au rire de se propager.

Le paraverbal est ce qui est par définition absent des textes, il est lié à la performance. Le cri et la pause prosodique sont des indices paraverbaux qui jouent un rôle important dans la relation qui s'instaure entre le comédien et son public. Ils marquent les moments où peuvent et doivent s'insérer les rires des spectateurs.

Le non-verbal et le paraverbal forment les fondations de l'être éminemment langagier du personnage dont ils préfigurent

l'art. C'est celui-ci que nous tâchons d'analyser dans le chapitre suivant.

### Chapitre 3

#### Les jeux de mots et la fonction humoristique

Sol fait un usage presque effréné des jeux de mots et des calembours. Il est passé maître dans cet art, qui a pourtant mauvaise réputation auprès de bien des gens de lettres. On a souvent reproché au calembour son insignifiance. Après avoir été célébré dans les salons et à la cour au XVIII<sup>e</sup> siècle, le ludisme verbal est tombé en disgrâce, accusé de frivolité. L'historien Antoine de Baecque retrace l'origine de ce reniement.<sup>59</sup>

Ce savoir-faire fut célébré jadis comme le principal attribut du « bel esprit ». Le film de Patrice Leconte, *Ridicule*, nous raconte comment il régna en France sur les élites de la cour et de la ville. Dans l'étude qu'il a consacré à ce sujet, De Baecque rappelle, en prenant comme exemple la figure du « roi du calembour », le marquis de Bièvre, qu'au siècle des Lumières, la légèreté des jeux de mots et la gravité philosophique ne font pas bon ménage.

À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Bièvre est en effet le principal instigateur de l'usage immodéré des calembours. Il s'en fait une spécialité et une réputation : vedette des salons, protégé du roi Louis XV, compilateur encyclopédique de jeux de mots, il est alors l'une des figures les plus célèbres du monde parisien. (...) Les philosophes le haïssent, puisqu'il dénie tout sérieux à la langue de la raison, mais les maîtresses des sociétés mondaines se l'arrachent : ses jeux verbaux, ses reparties d'esprit acérées et satiriques, son humour pince-sans-rire, son attachement aristocratique et les cascades de mépris qui s'en écoulent, sa manière très rigoureuse de débiter ses calembredaines en font une personnalité de la société des lettres.<sup>60</sup>

Le « bel esprit » était dénigré par Voltaire, entre autres, qui dénonçait l'ignorance et le mauvais goût qui dégradent l'esprit

---

<sup>59</sup> Marquis de Bièvre, *Calembours et autres jeux sur les mots d'esprit*, édition établie et présentée par Antoine de Baecque, Paris, Payot, 2000, 168 p.

<sup>60</sup> Marquis de Bièvre, 2000, (introduction de A. de Baecque), p. 11.

humain<sup>61</sup>. Il est vrai que la phrase du Marquis de Bièvre, « Une secrète horreur me glace *au chocolat* », nie le sérieux de la « raison raisonnable » dont l'auteur de *Candide* et les philosophes se faisaient les promoteurs. Les faiseurs de jeux de mots étaient méprisés d'autant plus pour leur fortune mondaine et le succès d'édition qu'ils remportaient, ce qui irritait les philosophes, qui, de leur côté, arrivaient plus difficilement à vendre leur *Encyclopédie*.

Le mépris pour le calembour et les jeux de mots s'est finalement imposé. « Le calembour est la fiente de l'esprit qui vole » a écrit Victor Hugo dans son roman *Les Misérables*. Ce jugement négatif a laissé une empreinte solide sur l'imaginaire. Comme le fait remarquer Laure Hesbois dans son essai *Les jeux de langage*,

Certes, il n'est plus question de nos jours de déclarer ouvertement son mépris pour le calembour et autres acrobaties verbales, comme ces érudits du XIX<sup>e</sup> siècle à qui l'on doit de précieuses collections de « curiosités littéraires », mais qui s'excusent à chaque page de devoir citer de semblables inepties. Cependant, on hésite encore à leur reconnaître un statut de plein droit et on les présente alternativement comme un tour de force et comme une maladresse, un « dysfonctionnement »<sup>62</sup>.

La pertinence et la singularité du langage de Sol nous forcent néanmoins à reconsidérer cette manière préjudiciable d'aborder le jeu de mots. Marc Favreau se distingue en effet de ces faiseurs de calembours qui ont exaspéré – et qui exaspèrent encore – les arbitres du goût. On pourrait tenter une première explication : chez lui, le ludisme verbal est à la fois léger et

---

<sup>61</sup> Antoine de Baecque, *Les éclats du rire - La culture des rieurs au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 2000, p. 51.

<sup>62</sup> Laure Hesbois, *Les jeux de langage*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1986, p. 16.

sérieux, plaisant et intelligent, venant contredire les opinions défavorables quant à la facilité supposée du calembour.

Afin de poser les bases de notre réflexion sur une assise solide, nous allons d'abord interroger sur le sujet la linguistique et la critique littéraire. Georges Mounin, dans le *Dictionnaire de la linguistique*, propose cette définition des jeux de mots :

Au sens strict, se dit des effets qui se fondent sur la ressemblance phonique des mots mais jouent sur leurs différences de sens et de graphie. Il y a trois jeux de mots fondamentaux : l'à-peu-près qui s'appuie sur une ressemblance phonique imparfaite (mots paronymes), et le calembour et l'équivoque qui s'appuient sur une ressemblance phonique parfaite (homonymes); l'équivoque joue toutefois avec des mots homographes, le calembour avec des mots homophones.<sup>63</sup>

Le *Dictionnaire de critique littéraire* définit le « jeu de mots », dans une perspective un peu différente, comme un

jeu avec le langage par lequel les mots ne sont pas pris dans leur emploi ordinaire, mais sont utilisés de façon ludique, l'attention étant plaisamment attirée sur le signifiant, ou le sens détourné. (...) Les mécanismes des jeux de mots ne leur sont pas propres, et c'est l'intention humoristique qui les définit.<sup>64</sup>

Le principe fondamental qui préside aux jeux de mots, sur lequel la linguistique met l'accent, est celui de la ressemblance, ou de la similarité. Les jeux de mots sont fondés sur quatre phénomènes liés à la similarité, omniprésents dans la langue : la paronymie, l'homonymie, l'homographie et l'homophonie. Il ne faut cependant pas oublier que les mécanismes décrits par le *Dictionnaire de la linguistique* ne leur sont pas propres, comme il n'y a aucun procédé textuel qui

<sup>63</sup> Georges Mounin, *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, P.U.F., coll. « Quadriges », 1974, p. 188.

<sup>64</sup> Marie-Claude Hubert et Joëlle Tamine, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 1993, p. 104-105.



soit en soi littéraire, comique ou ludique. C'est plutôt l'utilisation qu'on en fait qui détermine ces catégories.

Le *Dictionnaire de critique littéraire* a justement insisté sur l'utilisation du jeu de mots, qui provoque le détournement de sens ludique. Cela se rattache à ce que dit Pierre Guiraud sur la fonction ludique, dans le *Que sais-je ?* qu'il a consacré aux jeux de mots :

Dans tout jeu de mots, nous avons un texte qui présente deux (ou plusieurs) sens. (...) Paraphrasant la terminologie saussurienne, appelons ces deux sens le « ludant » et le « ludé » (...) Le « ludant » est le texte tel qu'il est donné (celui qui joue) et le « ludé » le texte latent (sur lequel on joue).<sup>65</sup>

Ainsi, la ressemblance verbale provoque et exploite l'ambiguïté, qui

se dit d'une séquence linguistique qui peut être interprétée de plusieurs manières différentes, et qui est donc susceptible de plusieurs analyses différentes à un niveau quelconque de la description linguistique.<sup>66</sup>

Lorsqu'elle est utilisée de manière ludique, l'ambiguïté a le pouvoir d'introduire un sens caché, de détourner le sens donné sur une signification latente. Mais ces critères ne sont pas des conditions suffisantes pour distinguer un jeu de mots brillant d'un calembour minable – ils répondent tous deux à ces définitions.

D'importants éléments démarquent les jeux de mots soliens des accidents de langage ou des « mots d'esprit » plaisamment introduits dans la conversation : leur fréquence et leur cohérence. Contrairement aux calembours tant décriés, ils se

---

<sup>65</sup> Pierre Guiraud, *Les jeux de mots*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1976, p. 105.

<sup>66</sup> Georges Mounin, 1974, p. 23.

répètent avec des variations, et ces variations convergent vers des effets concertés. Massivement employés, les jeux de mots forment un continuum discursif, le tissu langagier même des monologues de Sol.

À priori, un usage si abondant des jeux de mots, des néologismes, de l'ambiguïté, du brouillage sémantique et de la polysémie pourrait détourner l'attention de plus d'un lecteur et de plus d'un spectateur. Toutes ces figures qui sont assemblées, enchaînées en une suite ininterrompue, en un enchevêtrement complexe, comment forment-ils littéralement le tissu verbal des monologues ? En observant les procédés soliens et leur organisation dans quatre monologues, *L'adversité*, *La plainte au garnement*, *Le fier monde* et *Le premier venu*, nous pouvons assurément trouver des éléments de réponse à ces questions.

Le premier monologue, qui retiendra notre attention, nous servira d'entrée en matière à l'analyse plus approfondie des autres textes, qui seront considérés eux-mêmes plus en détail, afin de mieux délimiter les catégories précédemment identifiées.

### **3.1 La rhétorique de l'inculture**

Sol discourt en jeux de mots. Son créateur doit relever le défi que représente l'insertion d'une grande quantité de jeux de mots dans le contexte d'une histoire suivie. Nous savons qu'il s'expose aussi au reproche fait aux calembours, celui de sombrer dans la facilité ou l'incohérence, ce qui provoquerait l'incompréhension des spectateurs. Il doit donc mettre en œuvre

certaines stratégies discursives spécifiques pour éviter cet écueil, stratégies que nous nous proposons maintenant d'identifier à partir du monologue *L'adversité*.

Dans ce texte, Sol raconte tout ce qu'il aurait pu devenir, s'il « avait été quelqu'un ». Il n'a jamais « été instructionné », c'est pour cette raison qu'il parle comme un enfant. Cette insistance dans la narration sur son inculture, ou « absence de culture intellectuelle<sup>67</sup> », et cette application à mettre en scène le dysfonctionnement du langage, font partie d'une stratégie que nous nommerons la « rhétorique de l'inculture ». À la faveur de l'ignorance affectée du locuteur, le langage met en scène sa pathologie, ses possibilités de déraillement, de dérapage, de ratage, tout ce qui entrave sa fonction fondamentale de communication. Au niveau textuel, il contribue ainsi à construire le « sous-personnage » qu'est Sol, et répond ainsi à des exigences génériques. Le monologue en tant que genre, rappellent Mailhot et Montpetit, est « l'aire et l'art de l'anti-héros, du sous-personnage, de l'individu émietté et perdu<sup>68</sup> ». Ainsi, les paroles de Sol sont ébranlées dans leur fondement même parce qu'il est lui-même en quête d'unité et d'identité. Sol provoque de faux accidents de langage qui ont pour fonction de connoter sa petitesse. Favreau les essaime pour faire croire à l'incompétence langagière de son personnage, bref, à son inculture. Aussi compose-t-il des accidents qui affectent différents niveaux linguistiques.

<sup>67</sup> Définition d'« inculture », *Le petit Robert*, 1978, p. 985.

<sup>68</sup> Laurent Mailhot et Doris-Michel Montpetit, *Monologues québécois 1890-1980*, Montréal, Leméac, 1980, p. 26.

Le niveau phonétique est celui que la rhétorique de l'inculture affecte le plus. Nous y retrouvons des dérèglements communs dans la langue quotidienne comme les mots mal prononcés, les sons tordus, les syllabes transformées.

Sol feint une incapacité infantile à prononcer certains sons réputés plus difficiles. Un grand nombre de mots qu'il utilise souvent sont modifiés, remplacés par des mots inventés leur ressemblant dans une prononciation inédite. Il intervertit parfois [s] et [x] : (espion) « peut-être je serais devenu un expion célèbre<sup>69</sup> ». D'autres mots, comme « extraordinaire », sont aplatis dans sa bouche : « j'aurais fait des plaidoyens esstradinaires<sup>70</sup> ». Mais son « incompétence » phonétique ne s'arrête pas là. Il appuie systématiquement la terminaison de certains mots, comme dans le cas de « pluss » : « peut-être encore pluss mieux<sup>71</sup> ». Un autre accident qu'il reproduit renvoie aux difficultés que tous les potaches éprouvent avec les verbes en « -oir » : « je me voye entrer à l'adversité<sup>72</sup> ».

Dans ses accidents de langage phonétiques, Sol détourne la prononciation normale d'un mot. Il forge des mots plus ou moins éloignés du mot-source qu'ils désignent maladroitement. Dans la mesure où ils partagent le principe de la ressemblance phonétique, les calembours soliens ressemblent en grande partie aux accidents de langage énumérés ci-haut. Néanmoins, nous ne

---

<sup>69</sup> *L'adversité*, in *Esstradinairement vautre*, Montréal, L'Aurore, 1974, p. 146.

<sup>70</sup> *L'adversité*, 1974, p. 143.

<sup>71</sup> *L'adversité*, 1974, p. 146.

<sup>72</sup> *L'adversité*, 1974, p. 142.

pouvons les ranger dans cette catégorie. Pourquoi ? Quelles sont les caractéristiques qui les distinguent l'une de l'autre ?

Dans le calembour<sup>73</sup>, Sol laisse de côté les mots forgés pour puiser son inspiration dans le vocabulaire courant. Il produit une phrase qui a un sens littéral plus ou moins étrange en remplaçant un élément lexical par un autre. Les calembours ont pour propriété de faire apparaître la parenté phonétique de deux mots aux sens très différents. Voyons comment cela se présente dans le texte.

On retrouve dans cette catégorie le jeu de mots « aller à l'adversité<sup>74</sup> ». Ici, « adversité » se rapproche de « université », avec lequel il partage ses trois dernières syllabes (dans un rapport *in absentia*), et dont le sens est actualisé par le verbe « aller à ». « Adversité » est un mot qui existe, il a un sens propre. Dans ce jeu de mots, le sens littéral, exposé par le mot « adversité », détourne le sens attendu, provoqué par la ressemblance avec le syntagme « aller à l'université ».

Sol fait mine d'intervertir entre eux des mots qui ont une parenté phonique. Cela est flagrant dans ce calembour tiré aussi de *L'adversité* : « la folie des grandes heures<sup>75</sup> ». On reconnaît la locution « folie des grandeurs ». C'est la ressemblance phonétique sur toute l'étendue d'une expression relativement longue qui permet de reconnaître l'expression originale évoquée.

---

<sup>73</sup> Le calembour, selon la définition de Bernard Dupriez, désigne le « jeu de mots fondé sur des mots se ressemblant par le son, différant par le sens. » Gradus, Paris, Union générale d'édition, 1984, p. 101.

<sup>74</sup> *L'adversité*, 1974, p. 141.

<sup>75</sup> *L'adversité*, 1974, p. 147.

La similarité phonique est aussi audible dans « servile militaire<sup>76</sup> », où le « c » du mot-source « service » est remplacée par un « l ». Phonétiquement très proches, ces expressions divergent grandement ou s'opposent même par leur sens. C'est là la caractéristique principale du calembour, qui vise une proportionnalité inverse entre la taille des modifications et l'écart des significations. « Héron de naguère<sup>77</sup> » évoque « héros de guerre »; « amputation internationale<sup>78</sup> » – réputation internationale; « carnivore de nice<sup>79</sup> » – carnaval de Nice, etc.

On pourrait croire que le calembour se range parmi les accidents phonétiques. Mais il n'a en commun avec cette catégorie que le niveau linguistique qu'il affecte. La différence entre les deux catégories de figures tient à plusieurs facteurs. Le premier, l'accident, sert presque uniquement à connoter l'incompétence langagière du personnage. Favreau dit « hixtoire » simplement parce qu'il veut faire croire que son personnage est incapable de prononcer « histoire ». Dans l'accident de langage, le « ludant » et le « ludé » se confondent, ce qui n'est pas le cas dans le calembour. Ce dernier puise sa source dans le lexique et non dans la néologie. Dire « aller à l'adversité » exprime littéralement le destin de Sol. Il souligne qu'il a grandi dans la misère, ce qui l'a empêché de fréquenter une université,

---

<sup>76</sup> *L'adversité*, 1974, p. 145.

<sup>77</sup> *L'adversité*, 1974, p. 146.

<sup>78</sup> *L'adversité*, 1974, p. 147.

<sup>79</sup> *Ibid.*

locution qui est implicitement évoquée. Ce jeu renforce le thème de l'inculture, qui traverse le monologue.

Cette distinction entre l'accident et le jeu de mots se vérifie à un deuxième niveau linguistique, le morphologique, qui est affecté par un grand nombre de figures importantes. Le détournement des règles présidant à la formation des mots sert en effet lui aussi à renforcer l'inculture apparente du personnage. C'est le cas des nombreux néologismes par ajout de suffixes inusités, de fantaisistes comme « -ouille » dans « ç'aurait été vermouilleux<sup>80</sup> ». Cette construction devient chez Sol un véritable tic langagier, on la retrouvait déjà à l'époque de *Sol et Gobelet*, caractéristique surtout des formes verbales personnelles (« énervouille »), elle affecte aussi les participes à valeur d'adjectifs (« impressouillé »).

Un autre dysfonctionnement du langage observable au niveau morphologique, est l'ajout du suffixe anglais « -ing », particulièrement fréquent dans les premiers monologues, comme nous le verrons plus loin à propos de *La complainte au garnement* : « remembering ». Il mérite qu'on le mentionne, même s'il ne figure plus tel quel dans la version de 1974 de *L'adversité*.

Cette tendance à ajouter la terminaison « -ing » s'atténue progressivement. Dans les monologues les plus récents, comme *Le premier venu* (1987), on ne la retrouve plus du tout. Auparavant, elle servait à caricaturer un travers souvent reproché au

---

<sup>80</sup> *L'adversité*, 1974, p. 142.

joual : l'emprunt à l'anglais d'éléments lexicaux ou autres. Au début de la carrière de Sol, la fréquence de cet accident de langage est très haute, comme pour marquer l'impact du débat sur le joual dans son œuvre. On peut croire qu'à mesure que la « Querelle du joual » s'éteint, au cours des années 1980, cette allusion à l'anglais perd de son effet corrosif.

Les mots forgés de Sol sont parfois construits selon une logique différente, voire inverse de celle en vigueur dans l'usage courant. Là où celui-ci dérive des noms par ajout du suffixe « -tion » au radical verbal, Sol dérive des verbes inédits à partir de ces noms, conformément à un autre modèle existant dans la langue : adition/additionner. D'où « j'a jamais été instructionné<sup>81</sup> ». Accidents feints, ces tournures appliquent une règle morphologique en dehors de son champ d'application, ce qui est une manière humoristique de la mettre en vedette. Elles renforcent aussi le masque de l'ignorance.

Le comédien montréalais est renommé pour une autre figure, dont Lewis Carroll a inventé le nom et que Rabelais connaissait et pratiquait aussi, le mot-valise, qui fait aussi appel au détournement morphologique, mais se distingue définitivement de l'accident de langage.

Henri Morier a défini cette figure verbale à l'intérieur du phénomène plus large du télescopage, c'est-à-dire de la « combinaison de deux vocables qui fondent leurs sonorités en un seul mot, dit mot-valise, dont le sens est lui-même un

---

<sup>81</sup> *L'adversité*, 1974, p.141.



croisement des signifiés ainsi liés<sup>82</sup> ». L'avantage de la taxinomie de Morier est de distinguer, selon les degrés de télescopage, différentes variétés.

Contrairement à l'accident morphologique, qui ajoutait un suffixe inusité à un mot connu, dont il ne modifiait pas le sens, les mots-valises entraînent un « croisement des signifiés » à travers la combinaison de deux mots. Les plus réussis du point de vue formel relèvent de l'« emboîtement ». Ils « présentent une charnière phonétique, faite d'éléments qui appartiennent à la fois à la finale du premier mot et au début du second mot mis en jeu<sup>83</sup> ». Laure Hesbois les appelle « mots-gigognes », jeux de langage « dont les composantes s'emboîtent successivement l'une dans l'autre, la première syllabe du second mot coïncidant avec la dernière syllabe du premier<sup>84</sup> ». Les exemples de cette catégorie sont plus rares. On en trouve quelques uns dans *L'adversité* : « mécréancier<sup>85</sup> », (joignant mécréant et créancier, avec comme charnière [créan]), « plaidoyens<sup>86</sup> » (plaidoyer + citoyen).

Une autre catégorie de mots-valises n'exige plus cette identité entre la fin d'un mot et le début de l'autre. C'est celle que Morier appelle l'« union ».

Le mot-valise doit être le produit d'une *union*, au sens où l'entend la théorie des ensembles : c'est dire que les éléments phonétiques communs aux deux mots intéressés, du moins dans la zone du télescopage, ne s'expriment qu'une seule fois<sup>87</sup>.

<sup>82</sup> Henri Morier, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, PUF, 1989, p. 1202.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> Laure Hesbois, 1986, p. 101.

<sup>85</sup> *L'adversité*, 1974, p. 147.

<sup>86</sup> *L'adversité*, 1974, p. 143.

<sup>87</sup> Henri Morier, 1989, p. 1202-1203.

La différence entre ce type de télescopage et l'emboîtement réside dans la charnière. Celle-ci ne se trouve pas comme dans le cas précédent à la fin du premier mot et au début du second mais est constituée par quelque autre syllabe ou groupe de syllabes communs, avec élimination des syllabes superflues d'un côté ou de l'autre, ou bien des deux. « Déchirurgien<sup>88</sup> » en est un exemple : (déchirer + chirurgien).

Cependant, le télescopage prend parfois des proportions plus grandes et amalgame deux locutions. On obtient alors ce qu'on pourrait appeler des locutions-valises, une catégorie que Morier prévoit, mais sans la développer. C'est un ou plusieurs mots communs ou deux expressions qui servent alors de charnière.

On a un exemple dans *L'adversité*, où le clochard s'exclame : « j'ai suivi seulement les cours de récréation<sup>89</sup> ». Le mot charnière est « cours », qui est homophone dans les deux syntagmes soudés : « suivre les cours » (enseignement) et « cour de récréation » (espace de jeu). L'équivoque autour de « cours » entraîne la fusion du sens des deux expressions. Sol semble dire que les seuls cours dont il se souvienne de son passage à l'école sont les cours de récréation.

Un autre exemple de télescopage de locutions se trouve un peu plus loin dans le même monologue : « je serais pas arrivé là en faisant mon frais de scolarité<sup>90</sup> ». On remarque ici l'emboîtement de l'expression québécoise « faire son frais »,

<sup>88</sup> *L'adversité*, 1974, p. 144.

<sup>89</sup> *L'adversité*, 1974, p. 141.

<sup>90</sup> *L'adversité*, 1974, p. 142.

qui signifie « faire le prétentieux, l'arrogant » à « frais de scolarité ». On y remarque aussi au passage la thématique scolaire qui est adroitement filée d'une locution-valise à l'autre.

Les mots-valises placent le destinataire des jeux de mots dans l'impossibilité de trancher entre les sens superposés, dans le contexte où ils sont utilisés : l'union des signifiants entraîne le croisement des signifiés. Cette difficulté qui mène à l'ambiguïté est d'autant plus prononcée lorsque la fusion s'applique au niveau de l'enchaînement. Le mot-valise remet en cause l'intégrité des signes linguistiques, disloque les relations conventionnelles entre les mots et les significations qui leur sont associées et met en cause le pacte sur lequel repose la communication.

Cependant, certaines régulations internes atténuent les apparentes anomalies. Ces régulations sont de deux ordres. Le premier, formel, exige un chevauchement phonétique évident, c'est ce que nous avons appelé la charnière. Le deuxième, sémantique, prévoit entre les deux sens amalgamés des rapports soit d'opposition, soit de différence, soit enfin de similitude, à développer dans le contexte. On peut dire à cet égard que les mots-valises sont soit adversatifs, soit disjonctifs, soit enfin conjonctifs.

Dans les mots-valises adversatifs, c'est-à-dire ceux qui développent une antonymie entre les deux sens qu'ils véhiculent, on pourrait classer « j'a seulement suivi les cours de

récréation »; « suivre des cours » et « cour de récréation » s'opposant directement l'un et l'autre dans le champ sémantique scolaire.

La deuxième catégorie, qui renferme les mots-valises disjonctifs, ceux dont les éléments sémantiques qui le composent sont plutôt divergents, on retrouve « aller à l'adversité », « faisant mon frais de scolarité », « indépendantisme ». On ne retrouve en effet qu'un très faible lien sémantique entre « aller à l'université » et « adversité », entre « faire son frais » et « frais de scolarité » et entre « indépendant » et « dentiste ».

La dernière catégorie structurelle, la conjonctive, plus rare, identifie les mots-valises qui unissent deux mots dont le sens converge. On a tout de même un exemple avec « despotat », formé de « despote » et « potentat », dont les sens sont très proches : « souverain qui gouverne avec une autorité arbitraire et absolue » et « celui qui a la souveraineté absolue dans un grand État<sup>91</sup> ».

Nous retrouverons ultérieurement ces formes de sémantisme. Nous les développerons plus longuement dans nos analyses des monologues *Le premier venu* et *Le fier monde*. En poussant nos observations, nous constaterons que la signification des jeux de mots soliens répond à l'une ou l'autre de ces organisations.

Malgré la présence des nombreux accidents de langage, le propos reste compréhensible et cohérent. N'est-il pas

---

<sup>91</sup> Définitions tirées du *Petit Robert*, 1978, p. 518 et p. 1495.

contradictoire que ces erreurs grossières qui forment un pseudo-charabia soient introduits par une grammaire avancée ? Sol conjugue parfaitement ses verbes au conditionnel passé (« ç'aurait été vermouilleux (...) j'aurais passé l'exgamin, etc. ») tout en s'exclamant « j'a jamais été instructionné » ! Justement, la rhétorique de l'inculture le place dans cette posture contradictoire et paradoxale. Car l'inculture est un masque que l'humoriste revêt, un déguisement qui lui permet paradoxalement de prendre à la fois l'apparence de l'ignorant et de tenir un langage évolué.

Contrairement aux accidents de langage, moins ambigus, les jeux de mots introduisent la polysémie, ils permettent qu'un seul énoncé puisse avoir deux sens à la fois. Les figures ludiques agissent comme un signal qui oriente le destinataire vers un sens second, inattendu.

Cette capacité de brouiller le code du message et d'introduire la polysémie, de condenser deux plans de signification avec une seule forme verbale est la ressource par excellence de la rhétorique de l'inculture. Mais pour que cette polysémie soit pleinement goûtée par le spectateur, nous allons voir que celle-ci doit être tissée autour de motifs agencés de manière à garantir la cohérence des monologues.

### 3.2 Figures de l'ambiguïté et réseautification du sens

Au-delà des accidents de langage, les figures qui composent les monologues de Sol sont d'une étonnante diversité. Notre intention dans les pages qui suivent est d'esquisser une systématisation de cette multiplicité qui, paradoxalement, met la polysémie au service de la cohérence du monologue avec lui-même.

Une des manières de consolider le tissu verbal est la réseautification du sens, c'est-à-dire la mise en œuvre dans un monologue de champs sémantiques limités à l'intérieur desquels les jeux de mots se conjuguent pour créer des effets de résonance et de correspondance. Examinons l'exemple de *La plainte au garnement*, dont la thématique de la langue est révélatrice de cette « surconscience linguistique » que nous avons signalée plus haut.

Ce monologue a été écrit « en protestation contre le projet de loi 22<sup>92</sup> », qui sera adoptée en 1972 par le gouvernement libéral de Robert Bourassa pour tenter d'apaiser les tensions entre les deux principaux groupes linguistiques au Québec, et les craintes face à l'anglicisation.

Son titre ambigu retient d'emblée l'attention. D'usage plus ou moins rare, « plainte » désigne une plainte, une lamentation. Mais en anglais, un mot qui lui est presque homographe, « complaint », désigne aussi le fait de se plaindre à quelqu'un. D'un point de vue strictement francophone, on

---

<sup>92</sup> « La plainte au garnement », in *Rien détonnant avec Sol!*, Montréal, Stanké, 1978, p. 79.

dirait une erreur de langage : normalement, on ne fait pas une « plainte à » mais une « plainte ». Comme le signifiant « plainte » existe également dans les deux langues avec un même signifié, il connote dans toute son ambiguïté, le bilinguisme anglais/français.

Cette ambiguïté basée sur la ressemblance phonique, graphique et sémantique serait sans effet si la connotation de l'anglais n'était aussi renforcée par le mot « garnement », avant de constituer une ligne directrice du monologue. Littéralement et en contexte unilingue, un « garnement » est un « voyou », un « vaurien ». Grâce au contexte, et la prononciation québécoise aidant, on comprend que Sol veut désigner par là le « gouvernement ». Le « garnement » a plusieurs syllabes communes avec le « government » anglais. Le thème du monologue est ainsi annoncé dans le titre même, dont l'ambiguïté est elle-même du bilinguisme.

Dans ce plaidoyer en forme de lettre<sup>93</sup> au « garnement », Sol s'exclame

Si au moins j'avais des lettres!  
 C'est très important une lettre...  
 La lettre c'est le commencement de tous les mots  
 Et moi justement  
 C'est les mots qui me donnent du mal  
 (...)  
 Si j'avais des lettres  
 Au moins une  
 Je l'envoyerais  
 Je ferais ma plainte au garnement  
 Je lui dirais :  
 Monsieur le garnement libérable  
 (tant tellement libérable qu'il faudra bien le libérer).<sup>94</sup>

<sup>93</sup> Le monologue a d'abord été publié dans le journal *Le Devoir* sous forme de lettre ouverte.

<sup>94</sup> *La plainte au garnement*, 1978, p. 79.

Le défi que proposent ces vers est de démêler la confusion habilement engendrée grâce à la polysémie de « lettre », employé alternativement au pluriel et au singulier. Sol enfreint délibérément une exigence première de la langue qui est la clarté. « Envoyer une lettre » s'oppose à « avoir des lettres », ou plutôt s'implique dans une relation paralogique de cause à effet : avoir des lettres, pense Sol, permet d'en envoyer une. Ce qui de prime abord semble une confusion maladroite, est récupéré à travers une figure à double sens, ou homographique. L'homographie, qui désigne « les formes ayant la même graphie et des sens différents<sup>95</sup> », fait partie de la grande famille de l'homonymie, dont nous pouvons dresser le portrait grâce à l'exemple suivant.

Dans l'énoncé « les mots me donnent du mal », qui illustre parfaitement le couple « maux »/« mots », l'homonymie est « la relation existant entre deux (ou plusieurs) formes linguistiques ayant le même signifiant, mais des signifiés radicalement différents<sup>96</sup> ». Au couple morphologique « mal/maux » vient se greffer le couple fortuit « mal/mots », basé sur l'homonymie des deux pluriels « mots/maux ». Nous avons identifié ici une première grande famille de jeux de mots, peut-être la plus fréquente, basée sur l'identité formelle, phonique ou graphique. Un autre type de jeu de mots se retrouve dans l'extrait, jeu voisin de l'homonymie, mais tout de même différent : la paronymie.

---

<sup>95</sup> Georges Mounin, 1974, p. 164.

<sup>96</sup> *Ibid.*



« Sont dits paronymes, explique le *Dictionnaire de la linguistique*, deux mots presque semblables par la forme, mais tout à fait différents par le sens, donc quasi homonymes<sup>97</sup> ». Nous en trouvons un exemple avec « Libérable » et « libérer », qui sont des mots paronymes, sans doute mis en présence à cause de leur quasi homonymie. La présence graphique du mot « érable », dont la feuille est l'emblème du Canada, dans « garnement libérable », n'est pas sans rapport avec la connotation politique du monologue.

À travers son propos, poursuivant sa stratégie rhétorique de l'inculture, Sol se décrit lui-même comme un locuteur incompétent, à qui « les mots donnent du mal ».

Vous m'en donnez une autre  
une langue à ficelles  
mais de quoi j'ai l'air ?  
je sais pas m'en servir !

Votre langue à ficelles au juste c'est pourquoi ?  
Pour que j' fasse un nœud une bonne fois pour toutes ?  
un nœud pour que je me vous souviene ?  
un nœud pour faire du remembering ?  
un nœud pour qu'elle soye mieux ma langue ?  
pour qu'elle soye mieux pendue à votre omnipotence ?<sup>98</sup>

Sol forge une locution, « langue à ficelles », sur le principe du calembour, utilisant, à l'instar de la paronymie, le principe de la quasi homonymie. « Langue à ficelles » est presque semblable par la forme à la locution figée « langue officielle », qu'elle évoque *in absentia*, et qui s'inscrit dans la thématique du monologue.

Cette dernière portait sur la loi 22, qui consacrait le français comme langue officielle, tout en faisant de l'anglais

<sup>97</sup> Georges Mounin, 1974, p. 249

<sup>98</sup> *La complainte au garnement*, 1978, p. 80.

la seconde langue nationale du Québec. Le deuxième terme de la locution inventée, « ficelles », suggère par son sens figuré l'artifice, la manipulation, tandis que son sens propre engendre la série « nœud » : « pendue », « potence ». Dans cette série même « pendue » rejoint « langue » avec lequel il forme une autre locution figée : « langue bien pendue ». On touche ici à quelques secrets du ludisme verbal de Sol. Les jeux de mots de celui-ci sont volontiers filés, au sens où on dit d'une métaphore qu'elle est filée, et ils sont aussi souvent circulaires. Non seulement cela facilite la compréhension du spectateur, mais il en résulte de véritables tourbillons kaléidoscopiques, où signifiants et signifiés s'enchaînent et tournoient virtuellement à l'infini dans un formidable étalage de la langue par la langue.

« Nœud » appelle à son tour par l'entremise de la coutume populaire qu'il évoque, la devise du Québec, « Je me souviens », que Sol transforme en « que je me vous souviennne ». Nous avons affaire ici à une figure quelque peu différente de celles que nous avons observées auparavant. L'ajout d'un pronom personnel dans cette locution, qui déforme la formule d'origine, montre bien l'apparent manque de mémoire dont est atteint Sol ainsi que son affectation d'une oralité populacière (l'emploi éthique de « vous »).

« Remembering » est un néologisme solien, un « accident de langage » morphologique, qui ouvre largement le monologue à l'influence de la langue anglaise. Non seulement Sol se montre

incapable de se rappeler correctement la devise du Québec, mais il la transforme ironiquement en utilisant un terme à sonorité anglaise. Mais ce terme, « remembering », n'existe à vrai dire ni dans une langue ni dans l'autre... Il est destiné à renforcer l'apparente marginalité langagière de Sol en contraste comique avec les ambitions francophones de « Je me souviens ». En définitive, la perte de mémoire que Sol affecte, le rend, contrairement au vœu qu'implique « Je me souviens », aussi incapable de s'exprimer dans sa propre langue, que dans celle de l'autre, l'afflige d'une sorte d'aphasie bilingue. Nonobstant sa pathologie linguistique, Sol réussit à faire l'éloge de la langue.

D'accord monsieur le garnement  
montrer sa langue au monde  
d'accord c'est pas poli  
mais vous trouvez ça mieux qu'on voye ma polyglotte ?

Ah si j'avais un chat  
Même un chat dans la gorge  
Je lui donnerais ma langue il aurait pas le choix.

Elle pas si tant pôvre  
Elle vit dans un palais !  
Rendez-la moi monsieur le garnement  
Laissez-la moi tranquille

Et si sans le vouloir  
Je mange un peu mes mots  
Ma langue jamais je voudrais l'avalier  
Et encore moins  
Je jure  
Me la faire ravalier !<sup>99</sup>

Sol exploite ici l'ambiguïté sémantique du mot « langue », qui prend deux sens différents dans ce passage : « Elle est pas si tant pôvre elle vit dans un palais ». Si la pauvreté est l'« état d'une personne qui manque de moyens », elle est aussi

---

<sup>99</sup> *La complainte au garnement*, 1978, p. 80-81.

une « insuffisance matérielle ou morale<sup>100</sup> » qui peut affliger la langue ou l'esprit. Mais Sol poursuit l'ambiguïté sylleptique au moyen d'une seconde équivoque, cette fois autour du mot « palais » : « partie supérieure de la cavité buccale » et « vaste et somptueuse résidence d'un chef d'État ». Au sens anatomique, la langue de Sol se situe dans le palais. L'image corporelle se double du sens de l'habitation. Dire que « la langue vit dans un palais », c'est évoquer le fait que celle-ci est un peu comme une reine qui vit dans sa luxueuse résidence. La langue est constamment rappelée à la mémoire dans ce monologue, où la convergence sémantique prend d'autres formes.

Certains jeux sur les locutions réactivent des métaphores usées, font apparaître l'étrangeté de leurs significations habituelles. Par exemple, « manger ses mots », dont le sens figuré est « prononcer indistinctement, bredouiller ». Mais Sol rajoute à la suite : « ma langue jamais je voudrais l'avaler ». « Avaler sa langue » n'est pas une expression figée. Par contre, « avaler ses mots » veut précisément dire « prononcer indistinctement ».

Ce n'est pas un hasard si ces locutions sont placées côte à côte, s'éclairent réciproquement et évoquent des sens similaires (synonymes). Sol ne voudrait pas avoir à « ravalier » sa langue. « Ravaler » peut aussi être utilisé dans le sens de « ravalier sa colère », et dans le sens de « déprécier ». En fait, Sol affirme que, s'il prononce indistinctement (« manger ses mots »), il ne

---

<sup>100</sup> *Le petit Robert*, 1978, p. 1381.

voudrait pour rien au monde réprimer l'usage de sa langue (« me la faire ravalier »). De prime abord, on croirait qu'il amalgame les locutions et les tord gratuitement. Mais ce qui est incompetence se révèle maîtrise, dans la mesure où ces locutions convergent vers un même sens.

Le monologue solien n'est pas un simple alignement de jeux de mots. Au contraire, au moins une idée directrice sous-tend chaque jeu de mots, et traverse le texte de part en part. En fait, les procédés utilisés sont éclectiques, mais ils servent toujours à étayer un thème principal. Dans le cas de *La complainte au garnement*, le propos vers lequel les jeux renvoyaient est la langue même.

Sol fait d'abord allusion à l'anglais et au bilinguisme sans les nommer expressément. Sur le plan littéral, il affirme que mieux vaut parler une langue qu'on prononce mal et qu'on utilise à peu près, que de la réprimer au profit d'une langue imposée. C'est une prise de position anti-normative. Implicitement, Sol plie à son gré les conventions langagières, renverse le sérieux qu'exigerait une lettre ouverte envoyée au gouvernement, pour privilégier le tissage de réalités linguistiques apparemment éloignées.

La polysémie engendrée par l'ambiguïté offre une formidable liberté au monologiste. Mais comme toute force brute, cette liberté doit être domptée au prix d'un travail extrêmement minutieux sur les mots. La création de textes bourrés de figures ludiques est laborieuse car l'auteur de monologues doit exercer

un contrôle serré des effets sémantiques. Cette maîtrise assure la cohérence des jeux de mots entre eux, une collusion importante considérant la pléthore de figures qui forment ces textes.

Les jeux de mots agissent de concert à travers la délimitation thématique de chacun de ses monologues. Dans *La complainte au garnement*, Favreau s'emploie à développer des allusions au champ sémantique de la langue, de manière à l'actualiser constamment.

L'« actualisation » est un concept qui précise le sémantisme filé des jeux de mots soliens. Une grande partie des jeux de mots du monologue sont solidaires entre eux en ce sens qu'ils s'actualisent réciproquement, ils adhèrent au champ sémantique déjà mis en place, qui se trouve ainsi renforcé, « surexprimé ». L'« actualisation », note G. Mounin dans son *Dictionnaire de la linguistique*, dans son sens sémantique, désigne le

passage du sens indéterminé des unités isolées au sens précis qu'elles ont dans un message particulier. (...) L'actualisation peut résulter soit de la création d'un contexte linguistique, (...) soit de la situation.<sup>101</sup>

Dans l'organisation syntagmatique du monologue, c'est-à-dire dans l'entourage discursif plus ou moins immédiat d'un jeu de mots, le destinataire trouve certaines ouvertures sur le sens. Ce sont ces ouvertures qui guident la réception du monologue dans son déroulement, facilitent le décodage des figures ambiguës, dans la mesure où Sol sème des indices qui permettent d'en orienter l'interprétation.

---

<sup>101</sup> Georges Mounin, 1974, p. 9.

Ainsi, la difficulté de trancher entre les sens superposés du mot est brillamment contrôlée. Les sens multiples que Sol offre à dépister à ses lecteurs et à ses spectateurs ne forment pas des nébuleuses anarchiques et déroutantes. Comme les alluvions d'une rivière, ils se superposent en strates successives, deux, et parfois même trois couches sémantiques, qui forment le fond sur lequel glisse le flot du monologue et sur lequel peuvent naviguer les destinataires.

Nous pouvons cependant pousser un peu plus loin notre lecture rapprochée des jeux de mots en distinguant les différentes manières dont ceux-ci rafraîchissent et actualisent les champs sémantiques. Nous mettrons ici à profit nos observations précédentes sur le mot-valise. Comme pour les mots-valises, les jeux de mots sont soumis à des manières disjonctives et conjonctives d'organiser leur signification. Afin de bien expliciter ces catégories, nous aborderons deux monologues en particulier qui conviennent parfaitement à notre démonstration : *Le fier monde* et *Le premier venu*.

### **3.3 *Le fier monde* : disjonction sémantique**

Marc Favreau fait un travail d'écriture méticuleux, il trie, arrange, ramifie ses jeux de mots. « Je construis mes textes par petits blocs, comme une mosaïque. Je suis les mots dans les détours du langage<sup>102</sup> » explique-t-il lui-même dans une entrevue. À mesure que le monologue se dévoile, les séquences s'imbriquent

---

<sup>102</sup> Georges-Hébert Germain, «Marc Favreau parlant Sol», *La Presse*, 8 février 1975, p. n.d.

comme les pièces d'une mosaïque, s'interpénètrent comme les couleurs d'une toile qui, si on prend un peu de recul, forment une image d'ensemble cohérente et séduisante. Cette épaisseur devient, du seul fait de sa possibilité, une mesure de la réussite poétique. Pour apprécier les réseaux sémantiques qui traversent les monologues, plusieurs relectures sont donc nécessaires, un retour en arrière que ne permet pas le spectacle, mais que rendent possible les textes publiés et les enregistrements.

Le premier monologue que nous allons analyser, *Le fier monde*, fut publié en 1978, dans un contexte politique complètement différent de celui d'aujourd'hui. Il garde cependant une pertinence insoupçonnée. Le titre en soi, est une double allusion de type adversatif à la locution le « tiers-monde » et à la « fierté » des grandes puissances, ouvrant le thème des inégalités économiques et politiques entre les pays. Dans ce monologue, Sol donne sa vision de ce monde où « il y en a qui ont le dessus/ et d'autres qui ont le dessous<sup>103</sup> ». Les jeux de mots renforcent très souvent cette idée maîtresse du monologue : « ceux qui ont le dessus/ sont drôlement bien/ c'est les États riches/ les Établis/ les États bien les/ États munis<sup>104</sup> ». « États munis » signifie littéralement un « État riche » et par allusion conjonctive, « États-Unis ». Le champ sémantique de la politique est actualisé par l'inclusion dans le syntagme du nom d'un pays qui n'est pas démuné, les

---

<sup>103</sup> *Le fier monde*, 1978, p. 110.

<sup>104</sup> *Le fier monde*, 1978, p. 110.



« États-Unis ». Nous avons ici un exemple de jeu de mots conjonctif, en ce sens que tous les sens auxquels il renvoie se rapporte au thème « politique ». Les exemples de ce type de sémantisme conjonctif dans *Le fier monde* ne sont pas légion car c'est la forme disjonctive qui prédomine.

Dans ces cas, Favreau fait preuve d'une plus grande virtuosité lorsqu'il réussit à superposer le thème de la politique à celui de l'alimentation, tous deux à l'intérieur d'une même séquence de jeux de mots. Sol réussit à les suggérer parfois très subtilement, ce qui confère un troisième degré de lecture à certaines parties du monologue, comme dans l'exemple suivant :

Bien sûr comme tout le monde  
 il veut pas manger toujours la même chose  
 des fois il veut changer de régime  
 alors il serche il serche un nouveau régime  
 et même il se casse la tête pour en trouver un  
 et quand il le trouve  
 c'est un solonel!  
 (En général c'est un solonel)  
 Un gros grand solonel très fort très dynamite  
 qui arrive les bras chargés de bananes  
 et qui met ses bananes au régime<sup>105</sup>

Dans cet extrait, de nombreux indices induisent le spectateur à une lecture en parallèle des deux scripts disjoints. Grâce à l'équivoque entourant le mot « régime », le thème de départ, celui de l'alimentation (« il veut pas manger toujours la même chose ») bifurque vers deux sens différents : « conduite en matière de nourriture » (champ sémantique de l'alimentation); « organisation politique, économique, sociale d'un État » (champ sémantique de la politique).

---

<sup>105</sup> *Le fier monde*, 1978, p. 157.

Le vers « Les bras chargés de bananes » continue à entretenir l'ambiguïté, puisque le mot « banane » est lui aussi polysémique : ici, il veut aussi bien dire « décoration militaire » que « fruit ». Ce sens de « fruit du bananier » permet à une autre signification possible du mot « régime », dans le dernier vers, de se superposer subtilement : « réunion en grappe du fruit des bananiers ».

On voit dans cet extrait comment sont intimement imbriqués des champs sémantiques normalement étrangers les uns aux autres, et surtout comment Sol exploite brillamment le potentiel sémantique de son vocabulaire. Le grand plaisir qu'il offre au spectateur/lecteur est d'assister à un formidable déploiement de la langue selon des axes qu'il est amené à découvrir peu à peu. Pour paraphraser Sol dans cet extrait, le fier monde veut changer de régime, manger autre chose. Mais dans les « républiques bananières » tout changement est rendu difficile par le régime politique, qui est tenu par un colonel qui dirige le pays en solo...

Cette superposition soutenue des significations politique et alimentaire donne en quelque sorte la mesure de la virtuosité de Marc Favreau. Nullement fortuite, elle se répète en plusieurs autres endroits dans le texte. En effet, plus loin dans le monologue, Sol décrit les « déceptions vermouilleuses » que tiennent « ceux d'en haut » :

Mais les plus belles déceptions c'est les très énormes  
 les déceptions mondaines  
 quand tout le monde est là  
 quand toutes les inanitions unies sont là...  
 Ça mange! et ça documange!

Faut dire qu'ils sont là pour ça et qu'y a de quoi manger : la veille  
ils ont fait leur marché en commun  
et la table est pleine  
y a des tonnes et des gloutonnes d'aliments  
pour tous les goûts : des aliments de l'ouest et de l'est<sup>106</sup>

La locution « inanitions unies », évoque par homophonie partielle « les Nations Unies », un terme qui se rattache au champ de la politique. Sol suggère une parenté entre « nations unies » (politique) et « inanition » (alimentaire) en se fondant sur la ressemblance des signifiants.

« Faire le marché en commun » est la fusion de deux locutions : « faire le marché » et « marché commun ». La première se rattache au domaine alimentaire et le second, « marché commun », de nouveau au vocabulaire de l'économie politique. Il y a donc fusion des deux champs, tout comme dans « Aliments de l'ouest et de l'est ». Les chefs d'État qui « documangent » à table, et qui « ont fait leur marché en commun », forment une image grotesque, mais suggestive à l'extrême, des réunions où le sort alimentaire du monde se décide dans une grande « réception mondaine ».

On a vu que, fréquemment dans *Le fier monde*, la majorité des jeux de mots sont coordonnés de manière à ce que les thèmes de la politique ou de l'alimentation soit évoqués ensemble. Si comme dans *Le fier monde*, deux champs sémantiques distincts peuvent se chevaucher et s'actualiser réciproquement de manière disjonctive, les réseaux de sens peuvent y prendre aussi d'autres formes comme dans *Le premier venu*.

---

<sup>106</sup> *Le fier monde*, 1978, p. 160.

### 3.4 La « sursignification » ou la conjonction du sens

Dans *Le premier venu*, nous avons plusieurs excellents exemples de la manière dont le monologuiste pratique la mise en réseau des potentialités sémantiques de son discours. Dans ce cas-ci, il tisse de manière « conjonctive<sup>107</sup> » les virtualités déployées par la langue. Au lieu d'unir dans des images surprenantes deux thèmes éloignés, un seul sujet est constamment évoqué et renforcé par la polysémie. Ainsi, la plupart des jeux de mots que renferme le monologue que nous allons analyser développent et renforcent une seule métaphore, celle du jardin.

Les premiers mots du monologue *Le premier venu*, passage qui a aussi été analysé par Eddy Roulet<sup>108</sup>, marquent le début du récit par la description d'un jardin édénique, et installent, selon les conventions narratives du conte, l'univers bucolique qui rappelle celui de la pastorale, dans lequel se déroule le monologue.

La bougeotte, tu sais, c'est pas d'hier.  
 Ça a commencé y a drôlement longtemps, dans un jardin.  
 Un beau grand jardin très luxurieux,  
 plein d'arbruisseaux qui roucoulaient...  
 plein de multiflores qui pétalaient qui pétalaient...  
 plein de bicornes qui bruminaient partout...  
 plein de libelles et de voléoptères  
 qui papillaient parmi les glycérines...  
 c'était beau... c'était le paradoxe!<sup>109</sup>

<sup>107</sup> Rappelons que, selon notre définition, contrairement au jeu de mots « disjonctif », le jeu de mots « conjonctif » unit deux formes verbales (ou plus) dont le sens converge.

<sup>108</sup> Eddy Roulet, «Le plaisir du discours dans un monologue de Sol», in *Mélanges LÉON*, éd. P. Martin, Toronto, Canadian Scholars' Press, 1992, pp. 415-425.

<sup>109</sup> « Le premier venu », in *L'univers est dans la pomme*, Montréal, Stanké, 1987, p. 15. Il faut noter que le monologue *La rétrovision*, commence presque de la même manière et contenait déjà en germe le thème de la Création.

Le jardin est un thème qui traverse de part en part l'histoire de la littérature, un archétype presque toujours évocateur du temps mythique des origines. Favreau l'évoque avec les traits et les couleurs de la sursignification. « Arbruisseaux » est un excellent exemple de mot-valise conjonctif. Il unit deux signifiants, « arbre » et « ruisseaux », également rattachés à l'isotopie du jardin, qui s'est ouverte dès le premier vers. Le sens de « ruisseaux » est entre autre actualisé par l'homophonie avec le verbe « couler », dans « roucoulaient », qui renforce aussi arbre, par métonymie du roucoulement. Au point de jonction des signifiants apparaît la séquence « bruiss », partiellement homophone à la fois de « bruit », qui prépare « roucoulaient », et de bruissement qui renforce « arbres » par une autre métonymie. Deux propositions interfèrent autrement dit : « les arbres roucoulaient et bruissaient » et « les ruisseaux coulaient ». L'organisation formée par ces jeux de mots en relation directe entre eux et répartis dans le texte se poursuit :

You hou! C'est moi!

Ouille kessekça? C'est pas déjà le chant du coquelicot?

Mais non, c'est moi, ici, en haut de la bucolline! Si t'attends encore une seconde, j'arrive...

Tu parles que j'attends. Depuis le temps que je suis tout seul, j'ai hâte d'avoir une seconde!

Et floc! qui c'est qui lui tombe tout à coup sur les bras? Une belle féminine... toute neuve! Une belle évanaissante.

-Tu vois comme je suis? Sitôt descendue de la côte, me voilà. Je saute sur le premier venu.<sup>110</sup>

Cette séquence a un caractère exemplaire, elle contient en raccourci toutes les qualités des textes soliens. Cinq jeux de mots et leur disposition dans cet extrait retiennent plus

---

<sup>110</sup> *Le premier venu*, 1987, p. 16.

particulièrement l'attention. Le premier est contenu dans le syntagme « chant du coquelicot », qui évoque la locution « chant du coq », mais aussi parallèlement, l'image florale des « champs (de) coquelicots ».

Le deuxième jeu de mots, « en haut de la bucolline », mot-valise à la jonction de « colline » et de « bucolique », enrichit lui aussi l'ambiance du « jardin » et évoque les thèmes pastoraux précédemment entamés.

Ensuite, l'utilisation équivoque du mot « seconde », utilisé d'abord par la « première femme » dans le sens de « partie d'une minute » et par Sol dans le sens de « conjointe », forme une antanaclase, figure qui consiste à « reprendre les mots de l'interlocuteur en leur donnant une signification autre<sup>111</sup> ».

Le jeu sur le mot « évanaissante » n'est pleinement appréciable que dans le va-et-vient entre l'oral et l'écrit. En effet, on perçoit d'emblée l'homophonie avec le mot « évanescence ». Mais le mot est orthographié de manière à rappeler à la mémoire « l'Ève naissante », c'est-à-dire un personnage de la Création et du jardin d'Éden. Ce jeu comme bien d'autres, n'est rendu compréhensible en spectacle que grâce à l'apport de la prosodie.

Le dernier jeu qui vient compléter l'extrait, complète la magistrale évocation de la *Genèse* : « Sitôt descendue de la côte, me voilà ». Dans le contexte immédiat du monologue, on comprend que la « seconde » dévale la « bucolline ». Mais on

---

<sup>111</sup> Bernard Dupriez, 1984, p.50.

comprend aussi en filigrane une allusion on ne saurait plus opportune au récit biblique de la Création. Le premier livre de l'Ancien testament ne prétend-il pas que la femme a été créée à partir d'une côte du premier homme ? « Descendre de la côte » se rattache humoristiquement tout autant à la « descendance » qu'à la « descente »...

Ce qui est frappant dans ce passage, ce n'est pas tant de constater que tous les jeux de mots participent à la « sursignification » du thème du jardin d'Éden et de la Création, que d'observer que leur ambiguïté inhérente permet, tout à la fois, à chaque auditeur d'interpréter différemment, selon ses propres compétences, l'isotopie du jardin.

On ne saurait assez le répéter : la trame des effets verbaux est dans certains cas trop serrée pour être saisie du premier coup, et nécessite une relecture. À un moment du monologue, dans la continuité de la parodie de la Genèse, Sol raconte comment la première femme veut aider le premier homme à se libérer de l'étreinte dangereuse du « serpent à lunettes » :

sa première femme  
 (...) s'approche et se met à flatter  
 le serpent:  
 Tiens un serpent... ça me rappelle une antidote...  
 Ah... quel vermouilleux subreptile !  
 Laissez-moi toucher du boa, il paraît que ça porte  
 bonheur...  
 Et flatte et flatte... si bien que le grand versatile flatté d'être  
 flatté, se met à s'amollir... s'amollir...<sup>112</sup>

En spectacle, ce passage n'est probablement pas le plus hilarant du sketch. Il suffit de s'y arrêter un moment pour néanmoins y découvrir une signification triplement étagée. Dans

---

<sup>112</sup> *Le premier venu*, 1987, p. 18.

ce contexte, « flatter », « toucher », sont deux verbes embrayeurs de l'ambiguïté ludique. « Flatté d'être flatté », la répétition attire déjà notre attention sur l'ambivalence de l'extrait. D'abord, « ça porte bonheur » actualise la flatterie car on peut croire que la première femme dit cela pour « flatter » le serpent. Mais « flatter », « louer excessivement », peut prendre aussi deux autres sens dans ce contexte : « caresser » et « chercher à tromper ». En effet, la première femme, en « louant excessivement » et en « caressant » le serpent, « cherche à le tromper ». Les trois sens du mot « flatter » convergent vers la conclusion du monologue.

La signification de la locution « toucher du boa », où le « boa » agit à titre d'hyperbole du « serpent » est elle aussi triple : au sens littéral, « caresser, toucher des doigts » un boa; au sens figuré, « émouvoir » le boa; entre les deux, par homonymie, « toucher du bois ». On notera enfin que « subreptile » amalgame en un seul mot le « reptile » et deux de ses qualités les plus reconnues dans l'imagerie traditionnelle : « subtil » et « subreptice ».

Si Favreau exploite les potentialités sémantiques de la langue qui échappent parfois à la première audition, il fait aussi appel à une culture littéraire dont on n'a pas toujours les ressources à portée de main, comme dans les exemples qui suivent.

Toute parodie convoque deux textes, l'un parodié, l'autre parodiant et exige à cet effet la complicité culturelle entre



l'émetteur et le récepteur. Sans cette connivence, les jeux de mots à substrat parodique peuvent rester ignorés du public. Ces passages, qui relève plutôt de la disjonction, viennent ajouter richesse et diversité à l'univers sémantique de la pastorale. Ainsi, dans cet exemple, « -Homme, mon surhomme, ne vois-tu rien venir ? <sup>113</sup> », il faut reconnaître l'allusion au célèbre « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? » de *Barbe-bleue*. Un autre exemple convoque la haute littérature : « Pour qui sont ces sornettes qui sifflent à nos oreilles<sup>114</sup> ». Cet extrait est évidemment inspiré d'un vers d'*Andromaque* de Racine, célèbre pour ses vertus allitératives : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? ».

Les jeux de mots à substrat parodique ont aussi pour fonction de mieux laisser transparaître une compétence littéraire voisine de l'érudition derrière la rhétorique de l'inculture qu'elle pratique. L'humour naît alors puissamment du contraste entre les apparences et la réalité :

Si tu prétends rester à l'avant-garde-fou...  
 Si tu sais ni lâcher ni perdre les pétales...  
 S'il te suffit d'une fleur pour arroser les sots...  
 Si tu sais être fort sans être pédoncule...  
 Si tu peux tolérer tous tes ombellifères...  
 et si tu sais gagner le cœur d'une chlorofille  
 un peu, beaucoup, et pluss...  
 jusqu'à la follicule  
 Alors va! Tu seras un géranium, mon fils!...<sup>115</sup>

À la toute fin de ce passage dont nous ne détaillerons pas toutes les richesses, Sol parodie le fameux poème de Rudyard

<sup>113</sup> *Le premier venu*, 1987, p. 20.

<sup>114</sup> *Le premier venu*, 1987, p. 21.

<sup>115</sup> *Le premier venu*, 1987, p. 287.

Kipling, *If*<sup>116</sup>. Il adapte le propos à son récit, mais conserve des éléments formels du poème en sa traduction française. La répétition des « si » toute tournée vers la conclusion du monologue attire notre attention sur la visée supplémentaire de ce passage. On remarquera aussi comment un « si » parodique à l'autre s'accablent des sèmes floraux obtenus par toute sortes d'effets paranomastiques, pourtant ainsi à son comble l'isotopie du jardin : « pétales », « fleur pour arroser les sots », « pédoncules », « ombellifères », « chlorofille », « follicule » et « géranium », qui intègrent tous le champ sémantique de la végétation.

*Le premier venu* avec des jeux de mots de préférence « conjonctifs » accumulent des sèmes d'un seul et même ordre, pour produire un effet humoristique de sursignification. Pratiquement toutes les syllabes sur des séquences entières, ne disent qu'une seule et même chose : le jardin d'Eden. Si ce texte utilise principalement le type conjonctif, et si dans *Le fier monde* une préférence est accordée à la forme disjonctive, les types ne sont pas exclusifs et cohabitent à l'intérieur du même texte.

\* \* \*

Les relations entre les motifs, l'articulation et l'enchaînement des jeux, l'accumulation et la coïncidence des champs sémantiques, la « conjonction » ou la « disjonction » du

---

<sup>116</sup> Rudyard Kipling, *Tu seras un homme mon fils*, suivi de *Lettres à son fils*, Paris, Mille et une nuits, 1998, p. 11.

mécanisme sémantique des monologues, sont autant de manières de constituer le monologue comme un « ensemble verbal autonome ».

Le texte renvoie sans cesse le spectateur au contexte discursif, et ainsi à lui-même. Il appert donc que le jeu de mots confère une poéticité au langage de Sol, dans la mesure où la fonction référentielle du langage est reléguée au second plan, au profit du brouillage et de l'ambiguïté. Le brouillage du code ne trouble cependant la communication qu'en apparence, il fait surtout, et paradoxalement, une grande place à la surprise poétique.

Bien que la critique littéraire associe rarement humour et poésie, il arrive qu'ils se rencontrent, rappelle Pierre Léon<sup>117</sup>. Leurs ressorts communs sont l'ambiguïté et la surprise. L'humour solien est en quelque sorte une poésie au second degré, où l'ambiguïté est au service du rire. Sol se permet de rire du langage avec le langage, de mettre la langue au service de sa propre auto-destruction, « contrôlée ».

Le propre du jeu de mots solien est donc d'exhiber non pas le texte dans sa perfection, comme pour la poésie, mais le langage dans ses imperfections. Ils jouent pour ainsi dire le rôle inverse de la fonction poétique, telle qu'introduite par le linguiste Roman Jakobson.

L'auteur des *Essais de linguistique générale* s'est demandé ce qui fait d'un message verbal, une œuvre d'art. En guise de réponse, il a identifié six facteurs fondamentaux de la

---

<sup>117</sup> Pierre Léon, « Stratégies discursives de l'humour et de la poésie », *Tangence*, no. 53, déc. 1996, p. 28.

communication, qui correspondent à six fonctions du langage. La prédominance de l'une d'entre elle, la « fonction poétique », principe organisateur du matériel verbal, permet de juger de la « littérarité » d'un message verbal. Mais à quoi reconnaît-on empiriquement la fonction poétique ?

Cette fonction est reliée à l'ambiguïté, qui relègue à l'arrière-plan les habituelles exigences de clarté du langage au profit du jeu de la similarité phonique. La fonction poétique mise de l'avant par le linguiste Jakobson met en vedette les modes fondamentaux d'arrangement utilisés dans le comportement verbal : la sélection et la combinaison.

La sélection est produite sur la base de l'équivalence, de la similarité et de la dissimilarité, de la synonymie, tandis que la combinaison, la construction de la séquence, repose sur la contiguïté. *La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison.* L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence.<sup>118</sup>

Le système de la langue opère à partir des identités et des différences entre les sons et les sens. C'est ce que les linguistes nomment la « valeur ». Cette notion importante peut être comprise à travers le fonctionnement courant de la langue. Tout d'abord, deux principes d'organisation sémantique du lexique, la synonymie et l'antonymie, mettent en relief la similarité ou l'antagonisme de sens entre deux formes verbales différentes et concurrentes dans un même énoncé. Ensuite, l'enchaînement des mots, c'est-à-dire la contiguïté, permet de préciser leur sens dans un énoncé.

---

<sup>118</sup> Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale - I*, Paris, Minuit, trad. de N. Ruwet, 1963, p. 220.

Le calembour et l'équivoque soulignent la ressemblance phonique, partielle ou complète, de deux mots aux sens différents. Ils exploitent le principe de similarité qui prévaut dans la contiguïté. Par exemple, c'est l'enchaînement de « langue » et de « à ficelle » qui permet de faire le lien avec « langue officielle », car « officielle » et « à ficelle » ont un lien de similarité phonique. La similarité ludique n'a d'autre but que d'évoquer une locution absente, donc de dénoter leurs ressemblances, qui sont mises en jeu par le contexte. On comprend en conséquence que la ressemblance (paronymique, homonymique, synonymique) est érigée en principe constitutif à la base des jeux de mots comme de la poésie.

En effet, Jakobson a identifié la paronymie comme un des principes les plus importants de la fonction poétique, notamment à travers le célèbre exemple « I like Ike ». De prime abord, le but premier de ce slogan électoral est de faire la promotion de la candidature de Dwight Eisenhower à la présidence des États-Unis. Cependant, les éléments phoniques, mélodiques et rythmiques n'y sont pas un ornement intrinsèque qui accompagne l'expression des idées, mais les formes concrètes où se matérialisent et se disent les sentiments. La nature brève et efficace de l'énoncé lui donne ses qualités poétiques, ainsi, selon Jakobson, « I like Ike » est l' « image paronomastique d'un sentiment qui enveloppe totalement son objet<sup>119</sup> ».

---

<sup>119</sup> Roman Jakobson, 1963, p. 219.

Il subsiste cette différence entre les deux façons d'appliquer le procédé, entre le slogan politique et le jeu de mots solien, à savoir que ce dernier choisit plutôt de mettre en scène les possibilités de déraillement contenues dans le langage – par la paronymie, l'homonymie, l'homographie et l'homophonie – que d'orchestrer sa perfection. En d'autres mots, « langue à ficelle » est une image incongrue et surprenante, ce qui lui donne son air détraqué, tandis que « I like Ike » est une formule frappante et efficace, qualités qui lui sont conférées par l'économie des phonèmes.

L'humour et la poésie ont plusieurs choses en commun. Les monologues de Sol ne sont pas de la « poésie » mais ils présentent plusieurs qualités poétiques. La première lui est assurée par le travail méticuleux de composition dont a fait preuve Favreau dans ses textes. Il déploie dans ses figures ludiques des champs sémantiques qui se développent en réseau, il « file » ses jeux de mots. De main de maître, il endigue la polysémie propre à ces figures et il en fait un art raffiné.

Les jeux de mots soliens se distinguent de simples accidents de langage ou de « mots d'esprit », parce qu'ils forment un ensemble cohérent. Cette cohésion, est produite, cela est d'autant plus surprenant, à partir d'une dysfonction linguistique qui exhibe le langage dans ses imperfections.

Constatons avec Laure Hesbois ce fait paradoxal et pour le moins remarquable :

Le langage de Sol est radicalement différent du nôtre et pourtant il nous est directement accessible, ce qui revient à dire que, s'il ne se

conforme pas toujours aux normes en vigueur, il fonctionne selon des règles précises, qui ne nous sont pas inconnues.<sup>120</sup>

Le jeu de mots est une entreprise de destruction, une altération ludique qui surgit au seuil de la langue, dans le domaine de l'imaginaire. Il met en relief l'individualité matérielle des mots au détriment de leur fonctionnement courant. Ce fonctionnement, cependant, n'est pas nié, mais seulement mis entre parenthèses. Tout comme le rire, qui dans une certaine mesure, abolit temporairement l'ordre établi. Le rire, affirme Raymond Devos dans un entretien,

c'est une dégradation des valeurs. Vous dégradez des valeurs établies qui sont pesantes. Alors, pour vous affranchir, ou pour parvenir à les supporter, vous vous en moquez. Mais pour vous permettre de dégrader des valeurs, il faut qu'elles résistent, sans ça vous les détruisez. Tout est là. Si vous vous mettez à taper sur des valeurs qui sont fragiles, vous les tuez. À ce moment-là, ce n'est plus drôle.<sup>121</sup>

La réflexion éclairante de Devos sur le rire s'applique aux jeux de mots qui « dégradent » la langue, valeur collective et prépondérante, mais ne la mettent pas en péril. Un jeu de mots qui la détournerait exagérément deviendrait incompréhensible, se transformerait en galimatias. La dégradation connaît ses limites, obéit à des règles implicites, sans quoi, on assiste à la naissance d'un langage exploréen comme celui forgé par Claude Gauvreau. C'est un des paradoxes, et non le moindre, avec lesquels compose avec brio Marc Favreau, auteur de monologues aux qualités poétiques indéniables.

Favreau s'attaque à la langue, enjeu constant dans la poétique des œuvres québécoises, nous rappelle Lise Gauvin,

---

<sup>120</sup> Laure Hesbois, 1981, p. 121.

<sup>121</sup> Olivier Mongin, 2002, p. 253.

problème épineux qui occupe la société québécoise depuis des décennies. Le succès de Sol trouve sa source en quelque sorte dans sa capacité de s'affranchir des exigences normatives de façon créative. Il se joue d'un enjeu central, peut-être fondateur de l'identité du Québec moderne, la langue française, ce qui a comme conséquence de relâcher, sinon d'abolir la tension inconsciente relative au questionnement qu'elle suscite. C'est peut-être là un des facteurs importants qui provoque l'identification du public.



## Conclusion

### La dialectique du rire

À bien y penser, le personnage de Sol a quelque chose de paradoxal. C'est un mélange des figures du clown et du clochard, de gaieté et de misère. Si le clown est l'incarnation de la féerie reliée au cirque, par contraste, le clochard n'est-il pas dans notre société le symbole de la faillite d'une existence ? Même s'il est tristement démuné et quelque peu marginal, Sol réussit néanmoins à nous faire rire. Comment peut-on s'affubler des oripeaux clownesques de l'échec et devenir un des personnages les plus populaires du Québec ? Pourquoi un personnage qui de prime abord pourrait inspirer la méfiance sinon de la répulsion, remporte-t-il au contraire une grande adhésion et un succès phénoménal ?

Sol présente les attributs de la pauvreté, mais s'il n'était que misérable, le spectacle ne se déroulerait pas dans les mêmes conditions psychologiques pour le spectateur. Les philosophes et les psychologues qui se sont penchés sur le comique ont constaté que pour pouvoir rire de quelque chose ou de quelqu'un, le rieur a besoin de se sentir détaché, indifférent et insensible, ne serait-ce qu'un instant. Sol provoque précisément chez le spectateur qui suit attentivement ses monologues une réaction qui est savamment orchestrée, qui oscille entre l'identification et le détachement. En effet,

la particularité du discours comique est probablement de passer sans cesse de la connivence à la provocation, et le propre de l'artiste comique de s'assimiler à ce groupe et de s'en dissocier alternativement. En perpétuel déséquilibre, l'interaction entre le monologue comique et la salle doit être constamment révisée ou réactivée, en tout cas

contrôlée, sans quoi les propos lassent à cause de leur platitude, ou scandalisent, à cause de leur audace, le public qu'il faut garder sur le qui-vive.<sup>122</sup>

L'auteur de ces lignes remarque qu'il existe deux pôles dans la réciprocité comique, soit l'attraction et la répulsion. D'abord, l'interprète joue avec les conditions qui l'excluent, qui le marginalisent, qui provoquent la dissociation du public. Ensuite, une part congrue d'identification, d'accueil et de connivence vient contre-balancer le premier mouvement de la relation. Cela correspond à ce qu'un penseur du début du XX<sup>e</sup> siècle avait nommé « le problème sociologique du rire ».

Dans son article ainsi intitulé, Eugène Dupréel traçait un portrait de la question telle que posée par l'histoire de la philosophie. Il considérait que le rire est une activité éminemment sociale en observant qu'il se manifeste presque toujours dans un groupe, ou du moins dans un couple. En effet, les réactions sociales qui constituent le rire sont ambivalentes : on rit soit de quelqu'un, soit avec quelqu'un. Selon l'auteur, la forme la plus naturelle du rire est la « joie maligne », sentiment paradoxal qui mène à « constater chez quelqu'un ou dans un objet quelque chose de répréhensible, de mauvais, qui, en somme, ne devrait pas être<sup>123</sup> ». C'est le rire de quelqu'un, le « rire d'exclusion ». À ce moment, il vient au groupe des rieurs l'intuition « que par cette imperfection, celui qui en est affligé se trouve inclus dans un autre groupe

---

<sup>122</sup> Jean-Marc Defays, « Auto-représentation et auto-dérision dans le monologue comique », in *Le théâtre dans le théâtre, le cinéma dans le cinéma*, Cornières, Lansmann, 1998, p. 159.

<sup>123</sup> Eugène Dupréel, « Le problème sociologique du rire », *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, tome CVI, juillet-décembre 1928, p. 214.

social, à l'écart duquel nous nous tenons, nous et notre groupe<sup>124</sup> ». Nous connaissons ce rire, c'est celui qui est dirigé vers un individu ou un groupe qui manifestent une inadaptation, réelle ou feinte, aux normes sociales, et qui font ainsi office de boucs-émissaires.

Mais ce n'est là que le premier volet d'un problème qui est duel. Le rire n'a pas pour seule fonction d'ostraciser un individu. Dupréel rappelle qu'il peut aussi servir « à marquer la joie de la réunion d'un groupe après une séparation momentanée<sup>125</sup> », ou à consolider un ensemble déjà formé : c'est le « rire d'accueil ». Ici, un groupe social se forme et se cristallise dans la mutualité et l'unanimité autour d'un événement brusque et agréable. Ce rire est fondé sur la complicité, c'est-à-dire sur la communion et le partage d'un sentiment qui se manifeste physiologiquement chez tous les membres de la collectivité ainsi soudée.

Dupréel distingue ces deux formes du rire, tout en soulignant que leur opposition n'est pas exclusive, car c'est dans leur conjugaison que se trouve selon lui le rire le plus accompli. L'auteur place à leur confluent l'humour, qui suppose un jeu ambivalent sur les rapports sociaux; un rire qui se veut d'abord de défense, un rire réprobateur, qui se transforme en rire d'accueil :

l'humour est une combinaison des deux rires, mais il comporte une prédominance finale du rire d'accueil sur le rire d'exclusion (...) La joie maligne se mouille d'attendrissement, d'admiration, voire de charme

---

<sup>124</sup> Eugène Dupréel, 1928, p. 239.

<sup>125</sup> Eugène Dupréel, 1928, p. 232.

poétique, de tout ce qui va vers la communion plutôt que vers le divorce déclaré.<sup>126</sup>

On peut dire que cette approche sociologique convient parfaitement au cas de Marc Favreau. Elle problématise mieux que n'importe quelle autre approche la dynamique sociale propre à son humour langagier, et peut-être aussi propre à l'humour au Québec.

Nous avons d'abord tenté de comprendre le personnage de Sol dans sa perspective historique, de montrer qu'il est la somme de plusieurs traditions séculaires et d'un moment historique particulier. Nous avons constaté que les figures anciennes que sont les fous et les clowns augustes ont de tout temps assumé un rôle de bouc-émissaire. Le fou s'attirait les sanctions de la cité et l'auguste était la victime de la cruauté du clown blanc.

Sol, comme les autres monologuistes québécois apparus pendant la Révolution tranquille, est une sorte de victime sacrificielle, de bouc-émissaire pour la société québécoise. En un premier temps, il se distingue du groupe des rieurs par son apparence extérieure et surtout par sa solitude de clown clochard.

Il partage néanmoins avec ses spectateurs une culture historique, politique, littéraire et linguistique, sur lequel se construit la connivence du rire. Le monologue, à l'instar du peuple québécois, est au prise avec la solitude que lui confère sa langue, et il parle sans cesse pour se situer. Sa langue fait partie d'une façon de vivre en commun, elle fait exister un

---

<sup>126</sup> Eugène Dupréel, 1928, p. 253.

groupe social en le cimentant. Jouer avec la langue c'est à la fois remuer à la base une institution collective, tout en la faisant exister en tant que propriété individuelle.

Cela va même plus loin, le public québécois connaît le personnage, et aime voir la simplicité être « plus intelligente » que le discours savant, l'inculture l'emporter sur le sérieux et l'officiel. L'humour fonde une unanimité, le rire est éminemment social. On touche ici, nous semble-t-il, à la raison de la grande popularité des humoristes depuis les années 1960-1970. Leur art contribue à faire exister une auto-représentation collective. Le public de cette époque est fasciné par tout ce qui lui renvoie une image, même déformée, de lui-même. La réflexion de Micheline Cambron est à ce titre éclairante :

ce qui caractérise le succès en deçà de tout effet de mode, c'est la conviction d'une frange importante du public qu'une œuvre lui est destinée, conviction qui s'appuie sur la communauté des évidences. (...) Ce n'est donc pas du côté de l'œuvre que l'on doit chercher le sens du vocable " québécois " mais bien du côté du public. Est québécois ce qui de façon évidente (...) est destiné de manière privilégiée aux Québécois, conçus - dans un premier temps - comme un grand " nous " indifférencié.<sup>127</sup>

On rit de Sol, de sa marginalité vestimentaire, de ses accidents de langage, de tout ce qui le distingue du groupe des rieurs auxquels il s'oppose. En même temps, ce groupe communitaire avec sa victime. On reconnaît dans ses descriptions et ses références culturelles le monde dans lequel nous vivons, les travers de la société qui nous abrite et à laquelle nous

---

<sup>127</sup> Micheline Cambron, *Discours culturel et récit au Québec (1967-1976)*, Thèse de doctorat présenté à la F.E.S. de l'Université de Montréal, 1987, p. 123-124.

participons. Dans ses jeux de mots, on reconnaît les locutions figées propres à notre langue, qu'il partage donc avec nous. Cette dialectique de l'exclusion et de la reconnaissance, est le principe paradoxal à la source de l'art monologuiste, dont Sol est l'expression, nous semble-t-il, la plus achevée.

## Bibliographie

### Corpus principal

- FAVREAU, Marc, *Esstradinairement vautre*, Montréal, L'Aurore, 1974, 152 p.
- FAVREAU, Marc, *Faut d'la fuite dans les idées*, Montréal, Stanké, coll. « 10/10 », 2000, 175 p.
- FAVREAU, Marc, « *Je m'égalomane à moi-même...!* », Montréal, Stanké, coll. « 10/10 », 1986, 192 p.
- FAVREAU, Marc, *Les Œufs limpides*, Montréal, Stanké, 1979, 154 p.
- FAVREAU, Marc, *L'Univers est dans la pomme*, Montréal, 1987, 208 p.
- FAVREAU, Marc, *Presque tout Sol*, Montréal, Stanké, 1997, 514 p.
- FAVREAU, Marc, « *Rien détonnant avec Sol!* », Montréal, Stanké, 1978, 176 p.

### Corpus connexe

- COPPENS, Bruno, *L'amour que je vous voue, nous noue*, Montréal, Stanké, 2001, 136 p.
- DESCHAMPS, Yvon, *Tout Deschamps*, Montréal, Lanctôt, 1998, 544 p.
- DESROCHERS, Clémence, *Tout Clémence, Tome II : 1957-1994*, Montréal, VLB Éditeur, 1995, 384 p.
- DEVOS, Raymond, *Matière à rire- L'intégrale*, Paris, Plon, 1993, 546 p.
- DURAND, Luc et Marc Favreau, *Sol et Gobelet*, Montréal, Stanké, 2002, 264 p.
- MAILHOT, Laurent et Doris-Michel Montpetit, *Monologuistes québécois, 1890-1980*, Montréal, Leméac, 1980, 420 p.

### Sur Sol et les monologuistes québécois

- « Dossier de presse Marc-Favreau, 1973-1981 », in *Monologuistes québécois*, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1981, 38 p.

-BÉLANGER, Marcel, *Marc Favreau : 21 avril 1982*, émission « Le travail de la création », Montréal, Les Entreprises Radio-Canada, 1982, 13 p.

-BUREAU, Conrad, « Analyse stylistique du jeu verbal dans l'œuvre de l'humoriste québécois Marc Favreau, alias Sol », *Cahier de l'institut linguistique de Louvain*, 1988, vol. 14, no. 1-2, pp. 247-252.

-BUREAU, Conrad, « Les œufs limpides », in *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec VI*, pp. 583-584.

-BUREAU, Conrad, « Pour une méthode de l'analyse linguistique et sémiologique du jeu verbal (avec une application à l'œuvre de Marc Favreau/Sol) », in *Les accrocs du langage*, éd. M. Nevert, Montréal, Balzac, 1993, pp. 321-336.

-COULOMBE, Marie-Pierre, *Les procédés littéraires à la base du langage et de l'humour de Sol*, Mémoire présenté à l'Université Laval, Département des littératures, 1997, 117 p.

-GARAND, Caroline, *L'art du trompe-l'oeil dans Je m'égalomane à moi-même de Sol ou « c'est pas parce qu'on dialecte ensemble qu'on se compréhensionne »*, Mémoire présenté à l'Université Laval, Département des littératures, 1998, 113 p.

-GAUVIN, Lise, « Le déficient manteau », *Cahiers de théâtre Jeu*, no. 5, printemps 1977, p. 141.

-GODIN, Jean-Cléo, « Les gaietés montréalaises : sketches, revues », *Études françaises*, vol. 15, no. 1-2, 1979, pp. 143-157.

-GRYNBERG, Gisèle, *Les jeux de mots- Étude comparative des jeux de mots chez Raymond Devos et Sol*, Nice, Mémoire de licence déposé à l'Université de Nice, Section de linguistique, 1984, 42 p.

-HESBOIS, Laure, « Les monologues de Sol : une initiation à la langue-moi », *Voix et images*, vol. 7, 1981, pp. 119-129.

-LACOURSIÈRE, Yvan, *Le nationalisme dans les monologues québécois*, Thèse déposée à l'Université Laval pour l'obtention du grade de Ph. D., Québec, 1995, 375 p.

-LEBLANC, Alonzo, « Pièces à un personnage ou spectacle solo », *Québec français*, no. 49, mars 1983, pp. 37-39.

-LÉONARD, Martine, « Monologues : de la parole au texte », in *Livres et auteurs québécois 1973*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1973, p. 158-160.



- LEVASSEUR, Jean, « Sol, Marc Favreau, de l'imaginaire au politique », *Québec français*, 1 septembre 1998, p. 71.
- LÉVESQUE, Solange, « Dis-moi de qui tu ris », *Cahiers de théâtre Jeu*, no. 55, 1990, pp. 65-71.
- MAILHOT, Laurent, « De la littérature orale au théâtre, l'évolution du monologue », *Québec français*, no. 49, mars 1983, pp. 40-43.
- MAILHOT, Laurent, « Ironie et humour dans la tradition théâtrale canadienne-française », *Cahiers de théâtre Jeu*, no. 55, 1990, pp. 72-78.
- MAILHOT, Laurent, « Yvon Deschamps, écrivain », in *Emblématique de l'« époque du joual » - Jacques Renaud, Gérald Godin, Michel Tremblay, Yvon Deschamps*, sous la dir. d'André Gervais, Montréal, Lanctôt, 2000, pp. 149-171.
- MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit, « L'art monologuiste au Québec: quelques réflexions génériques illustrées par l'exemple de Marc Favreau », *Quebec Studies*, no. 25, spring 1998, pp. 23-33.
- ROULET, Eddy, « Le plaisir du discours dans un monologue de Sol », in *Mélanges LÉON*, éd. P. Martin, Toronto, Canadian Scholars' Press, 1992, pp. 415-425.
- WRENN, Phyllis, « Prosodie et brouillage du code humoristique dans le monologue humoristique », in *Problèmes de prosodie Vol. II, Expérimentations, modèles et fonctions*, Montréal, Didier, 1979, pp. 141-149.
- WRENN, Phyllis, « Stratégies argumentatives, discursives et performantielles dans un monologue humoristique de Marc Favreau », *Francofonie*, no. 26, 1994, pp. 3-26.
- WRENN, Phyllis, « Typologie de l'immédiat chez Marc Favreau », in *Le bref et l'instantané - À la rencontre de la littérature québécoise du XXIe siècle*, ed. G. Poirier et P.-L. Vaillancourt, Orléans, Éditions David, 2000, pp. 205-236.

### **Histoire du clown et du cirque**

- ADRIAN, Pierre, *Ce rire qui vient du cirque*, Bourg-la-Reine, Adrian, 1969, 124 p.
- BAISEZ, Mathilde, *Le rire du diable - Étude historique du clown dans une perspective sociale*, Université du Québec à Montréal, 1986, Mémoire présenté à l'UQAM comme exigence partielle de la maîtrise en art dramatique, 260 p.

- Centre culturel de l'Yvonne, *Quand passent les Clowns*, Paris, Syros-Alternatives, 1990, 112 p.
- JONES, Louisa E., *Sad Clowns and Pale Pierrots - Literature and the Popular Comic Arts in the 19th-century France*, Lexington, French Forum, 1984, 298 p.
- LEVY, Pierre-Robert, *Les Clowns et la Tradition clownesque*, Sorvilier, Éditions de la Gardine, 1991, 326 p.
- RÉMY, Tristan, *Entrées clownesques*, Paris, L'Arche, 1962, 288 p.
- SIMON, Alfred, *La planète des clowns*, Lyon, La Manufacture, 1988, 319 p.

### Poétique

- DELFOUR, Jean-Jacques, « Du fondement de la distinction entre monologue et soliloque », *Annuaire théâtral*, no. 28, automne 2000, pp. 119-129.
- GENETTE, Gérard, « Figures », in *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1966, pp. 205-221.
- GREIMAS, A.-J., *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966, 264 p.
- GROUPE MU, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, 206 p.
- HJELMSLEV, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1968, 239 p.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, trad. de l'anglais par N. Ruwet, Paris, Minuit, 1963, 260 p.
- JAKOBSON, Roman, « Qu'est-ce que la poésie? », in *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, pp. 113-126.
- KLIKENBERG, Jean-Marie, « De la stylistique à la poétique », *Revue des langues vivantes*, LXI, 1975, pp. 348-370.
- KRISTEVA, Julia, *Le langage cet inconnu - Une initiation à la linguistique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981, 335 p.
- REBOUL, Olivier, *La rhétorique*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1984, 128 p.
- TAMBA-MECZ, Irène, *La sémantique*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je? », 1998, 127 p.

### Stylistique

- BALLY, Charles, *Traité de stylistique française*, Genève, Georg et Cie S.A., 1963, 333 p.
- BARTHES, Roland, « Le style et son image », in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 141-150.
- BENVÉNISTE, Émile, « L'homme dans la langue », in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, pp. 225-288.
- DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV, « Style », in *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, coll. « Points », pp. 383-388.
- GENETTE, Gérard, « Style et signification », in *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1991, pp. 95-151.
- GUEUNIER, Nicole, « La pertinence de la notion d'écart en stylistique », *Langue française*, no. 3, sept. 1969, pp. 34-45.
- GUIRAUD, Pierre, *La stylistique*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je? », 1954, 118 p.
- LÉON, Pierre, « Principes et méthodes en phonostylistique », *Langue française*, no. 3, sept. 1969, pp. 73-84.
- MOLINIÉ, Georges, *La stylistique*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je? », 1989, 127 p.
- RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, 366 p.
- VINOGRADOV, V.V., « Des tâches de la stylistique », in *Théorie de la littérature- Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov*, Paris, Seuil, 1965, pp. 109-113.
- WARREN, Austin et René Welleck, « Style et stylistique », in *La théorie littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1971, pp. 241-259.

### Approches du comique et du ludisme verbal

- ANGENOT, Marc, « Rhétorique surréaliste des jeux phoniques », *Le français moderne*, 1972, no. 2, pp. 147-161.
- BALDENSPERGER, Fernand, « Les définitions de l'humour », in *Études d'histoire littéraire I et II*, Genève, Slatkine Reprints, [1907-1910] 1973, p. 176-222.

-CHABANNE, Jean-Charles, « Un modèle sémantique de l'incongruité verbale : à propos d'un sketch de Raymond Devos », *Les cahiers du CRELEF*, no. 35, 1993, pp. 25-53.

-CHABANNE, Jean-Charles, « Verbal, paraverbal et non-verbal », in *Approches du discours comique*, éd. J.-M. Defays et L. Rosier, Dolembreux, Mardaga, 1999, pp. 35-53.

-COHEN, Jean, « Comique et poétique », *Poétique*, Seuil, no. 61, février 1985, pp. 49-61.

-DEFAYS, Jean-Marc, « Auto-représentation et auto-dérision dans le monologue comique », in *Le théâtre dans le théâtre, le cinéma dans le cinéma*, éd. F. Wilhelm, Cernières, Lansmann, 1998, pp. 151-163.

-DEFAYS, Jean-Marc, « De la spécificité du discours comique », *Le Français Moderne*, 1996, LXIV, no. 1, pp. 63-76.

-DEFAYS, Jean-Marc, « La rhétorique, la sémiotique et le comique », *Recherches sémiotiques/ Semiotic Inquiry*, 1994, vol. 14, no. 3, pp. 81-101.

-DEFAYS, Jean-Marc, « Les problèmes de l'analyse du discours comique », in *Approches du discours comique*, éd. J.-M. Defays et L. Rosier, Dolembreux, Mardaga, 1999, pp. 13-20.

-DEFAYS, Jean-Marc, « Stratégies dialogiques dans le monologue comique », in *Actes du XXI<sup>e</sup> congrès international de linguistique et de philologie romane, 6-11 avril 1992, Tome II, section II*, Tubingen, Francke, 1992, pp. 253-263.

-DUPRÉEL, Eugène, « Le problème sociologique du rire », *Revue philosophique*, 1928, no. 106, pp. 213-260.

-FEUERHAHN, Nelly, « La culture populaire entre savoir érudit et sagesse populaire », *Revue d'esthétique*, 2000, 38, pp. 103-109.

-FREUD, Sigmund, « L'humour », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. de B. Féron, Paris, Gallimard. coll. « Folio », 1985, pp. 317-328.

-GENETTE, Gérard, « Morts de rire », in *Figures V*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2002, pp. 134-225.

-GRÉSILLON, Almuth, « Le mot-valise : un " monstre de langue " ? », in *La linguistique fantastique*, éd. S. Arnoux, J.-J. Chevalier, N.-J. Chaquin, C. Marchello-Niza, Paris, Denoel, 1985, pp. 245-310.

- GROJNOWSKI, Daniel, « Comique littéraire et théories du rire », *Romantisme*, no. 74, 1991-IV, pp. 3-13.
- GROJNOWSKI, Daniel, « Rire en poésie : parodistes, fumistes, fantaisistes », *Tangence*, no. 53, déc. 1996, pp. 13-27.
- GROJNOWSKI, Daniel, « Une poétique de l'incongru ? », *Revue d'esthétique*, 2000, 38, pp. 129-138.
- GULLENTOPS, David, « Le calembour créateur chez Apollinaire et Cocteau », in *Approches du discours comique*, éd. J.-M. Defays et L. Rosier, Dolembreux, Mardaga, 1999, pp. 91-100.
- HÉBERT, Chantal, « L'acteur du burlesque et le jeu comique - Le savoir-faire d'Olivier Guimond fils », *Cahiers de théâtre Jeu*, no. 104, automne 2002, pp. 99-109.
- JOHNSON, Ragnar, « The semantic structure of the joke and riddle : theoretical positioning », *Semiotica*, 1975, vol. 14, no. 2, pp. 142-174.
- JOHNSON, Ragnar, « Two realms of a joke : bisociation theories of joking », *Semiotica*, 1976, vol. 16, no. 3, pp. 195-221.
- LÉON, Pierre, « Stratégies discursives de l'humour et de la poésie », *Tangence*, no. 53, déc. 1996, pp. 29-46.
- LARRUE, Jean-Marc, « Le burlesque québécois - L'avant garde version " peuple " », *Cahiers de théâtre Jeu*, no. 104, automne 2002, pp. 87-99.
- LEROUX, Normand, « Humour québécois et identité nationale », *L'humour d'expression française*, Actes du Colloque international tenu à Paris du 27 au 30 juin 1988, Tome II, Nice, Z'édicions, pp. 136-143.
- LIPOVETSKY, Gilles, « La société humoristique », in *L'ère du vide - Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983, pp. 194-246.
- LOUIS, René, « En un tournemain, le tour des mots », in *L'humour : un état d'esprit*, (dir. par G. Cahen), Autrement, Série « Mutations », no. 131, sept. 1992, pp. 69-80.
- MAJOR, René, « L'interprétation, comme introduction à la fonction de l'humour et de la poésie », *Revue française de psychanalyse*, 1973, no. 4, pp. 523-529.
- MILNER, G.B., « Homo Ridens - Towards a Semiotic Theory of Humour and Laughter », *Semiotica*, 1972, vol. 5, no. 1, pp. 1-28.

- MORIN, Violette, « L'histoire drôle », *Communications*, no. 8, 1966, Seuil, pp. 102-120.
- NEVERT, Michèle, « Devos artiste, humoriste et poète », *Tangence*, no. 53, déc. 1996, pp. 102-119.
- NEVERT, Michèle, « Du bouffon d'antan à l'humoriste contemporain », *Cahiers de théâtre Jeu*, no. 104, automne 2002, pp. 129-136.
- NOGUEZ, Dominique, « La syllepse : clef de l'humour? », in *Humoresques - L'Humour d'expression française, Actes du Colloque international, Paris, 27-30 juin 1988, Nice, Z'éditions, 1990*, p. 39-45.
- NOGUEZ, Dominique, « Structure du langage humoristique », *Revue d'esthétique*, 1969, 1, pp. 37-54.
- PAULHAN, François, « Psychologie du calembour », *Revue des Deux Mondes*, t. 142, LXVIIe année, 15/08/1897, pp. 862-903.
- REVAULT-D'ALLONES, Olivier, « Le comique, the comic, die Komik et la suite », *Revue d'esthétique*, 1966, pp. 364-374.
- SARRAZIN, Bernard, « Prémices de la dérision moderne - Le polichinelle de Jean Paul et le clown anglais de Baudelaire », *Romantisme*, no. 74, 1991-IV, pp. 37-47.
- SOURIAU, Étienne, « Sur l'esthétique des mots et des langages forgés », *Revue d'esthétique*, 1965, pp. 19-48.
- TODOROV, Tzvetan, « Le mot d'esprit » et « Les jeux de mots », in *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, pp. 283-310.
- TODOROV, Tzvetan, « La rhétorique de Freud », in *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, pp. 285-321.
- TODOROV, Tzvetan, « Signifiante et sens », in *Mélanges linguistiques offerts à Émile Benveniste*, Louvain, Peeters, 1975, pp. 509-515.
- VAN RAEMDONCK, Dan, « Le calembour : fiente de l'esprit qui vole ? », in *Approches du discours comique*, éd. J.-M. Defays et L. Rosier, Dolembreux, Mardaga, 1999, pp. 101-112.

#### **Comique : monographies générales**

- ARCAND, Richard, *Figures et jeux de mots - Langue et style*, Trois-Rivières, La lignée, 1991, 360 p.

- BERGSON, Henri, *Le rire- Essai sur la signification du comique*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », [1940] 1999, 158 p.
- BIÈVRE, Marquis de, *Calembours et autres jeux sur les mots d'esprit*, édition établie et présentée par Antoine de Baecque, Paris, Payot, 2000, 160 p.
- DE BAECQUE, Antoine, *Les éclats du rire - La culture des rieurs au XVIIIe siècle*, Paris, Calmann-Lévy, 2000, 338 p.
- DEFAYS, Jean-Marc, *Le comique*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », 1996, 96 p.
- DEFAYS, Jean-Marc, *Raymond Devos*, Bruxelles, Labor, 1992, 139 p.
- DEFAYS, Jean-Marc et Laurence Rosier (éd.), *Approches du discours comique*, Dolembreux, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1999, 186 p.
- DUVIGNAUD, Jean, *Rire et après - Essai sur le comique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1999, 210 p.
- ÉMELINA, Jean, *Le comique - Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1991, 192 p.
- ESCARPIT, Robert, *L'humour*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je? », 1960, 127 p.
- FAVRE, Robert, *Le rire dans tous ses éclats*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995, 202 p.
- FOUCAULT, Bruno de, *Les structures linguistiques de la genèse des jeux de mots*, Berne, Peter Lang, 1988, 149 p.
- FOURASTIÉ, Jean, *Le rire, suite*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983, 267 p.
- FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. de D. Messier, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, 446 p.
- GAGNIÈRE, Claude, *Pour tout l'or des mots- Au bonheur des mots/ Des mots et merveilles*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, 1070 p.
- GROJNOWSKI, Daniel, *Aux commencements du rire moderne - L'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997, 330 p.
- GUIRAUD, Pierre, *Les jeux de mots*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je? », 1976, 127 p.

-HÉBERT, Chantal, *Le burlesque au Québec - Un divertissement populaire*, Montréal, Hurtubise-HMH, coll. « Cahiers du Québec - Collection Ethnologie », 1981, 306 p.

-HESBOIS, Laure, *Les jeux de langage*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983, 333 p.

-HOTIER, Hugues, *Signes du cirque - Approche sémiologique*, Bruxelles, Association internationale de sémiologie du spectacle (AISS), 1984, 192 p.

-JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », [1964], 1997, 188 p.

-JARDON, Denise, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, DeBoeck-Duculot, 1995, 304 p.

-MALOUX, Maurice, *L'esprit à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1977, 252 p.

-MAURON, Charles, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, 1964, 188 p.

-MINOIS, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, 638 p.

-MONGIN, Olivier, *Éclats de rire - Variations sur le corps comique*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2002, 352 p.

-NEVERT, Michèle, *Devos, à double titre*, Paris, P.U.F., coll. « Le texte rêve », 1994, 126 p.

-NEVERT, Michèle, *La petite vie ou les entrailles d'un peuple*, Montréal, XYZ éditeur, 2000, 200 p.

-OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Le comique du discours*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976, 436 p.

-SAREIL, Jean Sareil, *L'écriture comique*, Paris, P.U.F., coll. « Écriture », 1984, 188 p.

-SARRAZIN, Bernard, *Le rire et le sacré - Histoire de la dérision*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Passions », 1991, 96 p.

-SMADJA, Éric, *Le rire*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je? », 1993, 127 p.

-VILLIERS, André, *L'acteur comique*, Paris, P.U.F., coll. « Littératures modernes », 1987, 200 p.