

# J

comme  
le jeu de la langue,  
le jeu sur la langue

par Jean-Marie Klinkenberg



La langue n'est pas seulement un instrument de communication et d'identification. C'est aussi un instrument de réactivité. Et de la même manière que la couleur est le matériau de la peinture, le son celui de la musique et le corps celui de la danse, la langue est un matériau que de nombreux arts viennent modeler : littérature, chanson, bande dessinée, opéra, cinéma, publicité (voire peinture, puisque ce mode d'expression fait de plus en plus souvent appel à des signes linguistiques).

Dans cette fonction créative, la langue s'éloigne fortement des règles qui président à la communication rationnelle d'informations factuelles. Dans cette dernière, en effet, l'utilisateur tend à recourir à des signes obéissant à un idéal d'ordre : un signe pour désigner une seule chose, chaque chose désignée par un seul signe. Mais lorsqu'elle devient créatrice, la langue va jusqu'à élaborer des significations plurielles, comme celles que l'on observe dans ces énoncés bizarres où un chat cesse d'être un chat mais un « greffier » ou l'« orgueil de la maison », où les tigres s'introduisent dans les moteurs, où écureuil devient synonyme de banque, où la terre est réputée bleue comme une orange.

Dans tous ces cas, il ne s'agit plus seulement d'ajouter quelque chose de plus aux règles de la langue, comme le

veut une définition traditionnelle de l'art littéraire (dans laquelle « la poésie, c'est de la prose avec des structures en plus, comme la rime ou le vers »), mais bien de créer, fût-ce momentanément, un nouveau langage : un langage distincte de la première, et s'y opposant le plus souvent.

La langue est donc un instrument bien ambigu : elle est en même temps un corset et un instrument qui libère de ce corset. Il existe mille façons de faire sauter ce corset : le lapsus, le jeu de mots, l'insulte, l'argot, la poésie, la chanson (avec sa variété dernière-née, le rap). Dans cette course à la créativité, la langue française n'est pas trop mal placée. Ses particularités et ses difficultés ouvrent un champ immense au jeu. Par exemple, les nombreuses homonymies qu'elle offre et ses aberrations orthographiques permettent le calembour et l'à-peu-près (comment traduire dans une autre langue le titre « Le mur du çon » que retrouvent hebdomadairement les lecteurs du *Canard enchaîné* ?).

Tous les arts de la langue qu'on a énumérés – on ne pourra tous les décrire... – ont en commun de faire un usage intense de la figure dite de style, qu'étudie la rhétorique.

### *La rhétorique*

Pour le plus grand nombre, le mot de rhétorique n'évoque pas grand-chose : en Belgique, le terme désigne la classe terminale de l'enseignement dit général ; pour un groupe plus confidentiel, quoique réparti dans toute la francophonie, il n'évoque guère que les vagues souvenirs d'une terminologie abstraite, où l'antanaclase voisine avec l'anandapodoton (noms de maladies rares et incurables, ou noms de monstres échappés d'un quelconque parc triasique ou crétacé ?). Il en est peu qui savent que la rhétorique des Anciens constituait une discipline qui n'était

point si sotté, puisqu'on peut y voir la première réflexion systématique sur les pouvoirs de la langue.

Cette rhétorique-là n'avait pu voir le jour que parce que la société qui la vit naître avait connu une mutation jusque-là inouïe : une certaine forme de démocratisation avait débouché sur une nouvelle manière de gérer les conflits d'intérêts. Jusque-là, c'était la violence, et le face-à-face. Dans l'ère de la rhétorique, les conflits doivent désormais se régler non plus directement entre les personnes impliquées, mais devant un certain public : celui des pairs ou celui des spécialistes, juges ou autres. À la force physique doit donc se substituer la force du symbolique : seul emporte l'adhésion de la collectivité celui qui détient la maîtrise de la langue et de ses lois, celui qui s'en sert, de manière créative, comme d'une arme adaptée.

L'objet de la rhétorique est le discours. Si le mot « discours » ne devait désigner qu'un développement oratoire pompeux et formel, on comprendrait ceux qui ne voient dans la rhétorique qu'une « science » dépassée : quelle place y a-t-il encore dans notre culture pour ce que l'on nommait naguère l'éloquence ? Poser la question, c'est y répondre : à cette éloquence, il y a belle lurette qu'on a tordu le cou. Mais si le mot vise aussi la critique d'art, l'article de journal, ou encore les hurlements des supporteurs ? s'il renvoie au débat radiodiffusé, aux sites internet ? s'il désigne aussi le slogan politique, l'affiche publicitaire, le clip télévisé ? Ne sont-ce pas là, en effet, les formes contemporaines de la force symbolique, et ne constituent-elles pas autant de « discours » ? Le soutenir, c'est admettre qu'il y ait place pour une rhétorique contemporaine. Une science dont notre monde a besoin, puisque le pouvoir s'y institue plus que jamais par les mots et les images. Mais une science qui doit encore mériter sa place car, si l'école nous apprend à déchiffrer les mots, à tracer leurs lettres, personne ne nous apprend vraiment à lire les discours qui se font entendre autour de nous.

Cette science est aujourd'hui pratiquée, sous le nom de rhétorique ou sous d'autres noms, par des philosophes, des linguistes, des sémioticiens, des anthropologues, des sociologues, des spécialistes de la littérature, des psychologues... Leurs recherches revêtent de multiples aspects. Les uns se demandent pourquoi cette formulation déclenche l'assentiment du public, et non celle-là ; les autres étudient les raisons techniques qui font qu'un seul énoncé puisse produire simultanément plusieurs sens distincts. Ces derniers étudient donc la manière dont on joue sur les mots et leurs sens, en produisant ce que la rhétorique appelle des figures.

Ces figures sont constamment à l'œuvre autour de nous, dans la langue quotidienne comme dans celle des arts ou de la publicité.

Si une de nos amies nous déclare : « J'ai épousé un ange », nous devinons, grâce à certaines règles contextuelles, que le mot *ange* ne doit pas être pris au sens qu'il a le plus souvent dans le dictionnaire, c'est-à-dire « être surnaturel, jouant le rôle de messenger céleste », mais qu'il doit l'être au sens d'« être humain de sexe masculin doux, tendre, bon, bienveillant, etc. ». Ces figures sont d'une infinie variété. Ainsi, je puis dire de quelqu'un : « c'est un vrai petit Bocuse » pour dire de lui « c'est un excellent cuisinier » ; dans cet énoncé, on a ajouté à *cuisinier* des traits de signification spécifiant l'individu « Paul Bocuse » dans la classe des bons cuisiniers (c'est le contraire de *mortels* pour *humains*, où l'on a supprimé les traits spécifiant *humains*, ce qui a pour conséquence d'accroître l'extension du terme). Au lieu de jouer sur le genre et l'espèce, les figures peuvent jouer sur le tout et la partie. Dans « un troupeau de mille têtes », *tête* vaut évidemment pour tout animal, ici réduit à sa partie la plus caractéristique : on prend la partie pour le tout. Dans « comme dessert, je prendrai la tarte » ou « la France a peur », c'est le tout qu'on prend pour la partie. Car dans le premier cas, on ne vous servira évidemment qu'un morceau de la tarte ;

et dans le second, il n'y a qu'une certaine couche de la société française qui éprouve de la crainte : ici et là, on a dilué l'élément de départ dans un ensemble plus vaste. Toutes ces manœuvres langagières sont des sous-espèces d'une figure nommée synecdoque, qui a pour effet tantôt de fournir une vision morcelante des objets, tantôt de conférer un tour universalisant aux textes qui l'exploitent.

Mais c'est à une autre figure, la métaphore, que l'on attribue souvent le plus grand pouvoir créateur. La métaphore force en effet des équivalences inédites entre les choses ou les concepts que nous considérons habituellement comme les plus éloignés, et nous propose des rapports qui nous font découvrir le monde sous un jour inattendu. Prenons un vers de Saint-John Perse qui, évoquant un paysage maritime, décrit une plage à marée basse en utilisant la formule « le lit refait des sables ruisselants ». Cet énoncé ne peut être interprété que si l'on perçoit la similitude entre une plage dont la mer s'est retirée et un lit aux draps bien tirés. *Lit* et *plage* constituent deux ensembles de traits de sens, ensembles qui ont en commun les traits « planéité », « horizontalité », « coloration claire ». Pourtant, ces deux ensembles présentent chacun des traits qui s'excluent mutuellement (« textile », « fabrication humaine », etc., d'un côté, « minéralité », « nature », etc., de l'autre). On peut décrire le passage de *plage* à *lit* comme un profond réaménagement de ces sommes de traits. On supprime par exemple « minéralité » et « nature », opération de généralisation suivie par une re-particularisation : adjonction de « textile », « fabrication humaine », etc. Mais l'essentiel est de voir que le poète nous propose une nouvelle lecture de l'univers, où l'opposition classique entre la nature et la culture est abolie, et où de subtils prolongements sont évoqués grâce à l'image de l'eau maternelle : le lit de la mer peut aussi faire songer, au gré du lecteur, au lit de l'amour ou à celui de l'enfantement.

La figure est un jeu qui fait collaborer deux joueurs : le producteur, mais aussi le récepteur. Car c'est ce dernier

qui, en mobilisant ses savoirs et ses croyances, décide de donner telle ou telle portée à la figure. Prenons l'exemple du célèbre slogan publicitaire : « Mettez un tigre dans votre moteur. » Le tigre peut ainsi être associé à l'idée de cruauté (pour un ancien louveteau qui se souvient du *Livre de la jungle*), mais peut aussi être associé à la noblesse ou encore à la jalousie (on dit : « jaloux comme un tigre »), etc. Certaines de ces représentations sont aisément utilisables dans le contexte imposé – l'automobile –, d'autres l'étant moins : il sera, par exemple, difficile de faire intervenir le trait « jalousie », tandis qu'on pourra aisément faire jouer « souplesse ». Chaque conducteur peut ainsi adapter une de ces représentations à son cas personnel en mobilisant des interprétations différentes : l'amateur de démarrage rageurs laissant de la gomme sur l'asphalte y trouvera donc son compte autant que l'amoureux de la conduite en souplesse.

La figure a aussi un autre pouvoir : elle est simultanément contestation d'un ordre antérieur et confirmation de cet ordre. Car en violant les règles, la figure les sert en les mettant en évidence. Dire, en parlant d'une dame, « c'est une tigresse », c'est certes s'écarter des règles qui dans le code assignent un certain sens au mot *tigresse*, mais c'est aussi opérer à partir d'un système de lieux communs : l'usager d'une langue est en effet lié par une sorte de contrat aux préjugés et aux opinions courantes de la culture dans laquelle il se meut. Ici, la figure ne serait pas décodable si de tels stéréotypes ne prêtaient à l'animal la cruauté, voire la bestialité, mais aussi la beauté sauvage et l'intelligence, et si d'autres stéréotypes, relatifs à la femme ceux-là, ne le rendaient apte à recevoir ces qualifications. Mais en même temps, la figure met à mal les lois courantes du langage, au nom desquelles il faudrait appeler un chat un chat.

On comprend mieux la puissance du jeu sur la langue, et les vertus dont on l'a toujours paré (jusqu'à en faire une pratique religieuse) : c'est que la figure tend un miroir à

notre société, en décrivant les rêves qui l'habitent. Mais en même temps, elle nous permet de nous libérer des lois de cette société. Elle permet de résoudre des contradictions, ou d'expérimenter des solutions à différents problèmes. Elle le fait de manière ludique et exploratoire, ce qui est bien de nature à produire un plaisir qui s'ajoute à celui de la résolution du problème communicatif qu'elle propose. Elle a donc un rôle herméneutique et cognitif inégalé, et on comprend dès lors l'usage capital qu'en font non seulement la poésie et la religion, mais aussi les discours scientifiques et philosophiques.

### *Littérature et jeu*

La littérature a toujours eu partie liée avec le jeu, tel qu'il vient d'être décrit. Elle a en effet toujours joué avec les formes – la rime, le vers, l'assonance, etc. – comme avec les significations. Depuis l'Antiquité, certains écrivains se sont ingéniés à jouer avec ces composants de la langue, non par pur désir de la virtuosité, mais bien pour mettre en évidence les contraintes et les puissances du langage. Dans la littérature française court ainsi une tradition qui va de Rabelais au Nouveau Roman, en passant par Mallarmé, Apollinaire, Valéry, Roussel et les lettristes. Un peu comme si les contraintes qui pèsent sur le francophone, plus que sur les usagers de toute autre langue, devaient être rachetées par de vastes exercices de libération, et comme si la contrainte, poussée à son comble, ne pouvait déboucher que sur un suprême anarchisme verbal. Au long de cette tradition, les plus grands – de Hugo à San Antonio en passant par Jarry et Allais – n'ont pas craché sur le calembour.

Au xx<sup>e</sup> siècle, c'est sans doute par l'Oulipo – ou « Ouvroir de littérature potentielle », un groupe réunissant poètes et prosateurs, mais aussi mathématiciens et linguistes – que cette tradition a été le mieux illustrée.

Le but de l'Oulipo est de proposer aux écrivains de nouvelles structures, ou encore d'inventer de nouveaux procédés mécaniques contribuant à l'activité littéraire. Structures, procédés : deux mots qui ont longtemps paru sacrilèges à l'humaniste qui définit le poétique comme une grâce à recevoir dans le silence et le recueillement (cet esthète oubliant que compter les pieds d'un vers est se soumettre à un algorithme). À côté du lipogramme et du palindrome, abondamment illustrés par Perec, citons deux de ces structures : la méthode dite  $S + 7$ , et les *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau. Aisément mécanisable, la méthode  $S + 7$  consiste à prendre un texte et à y remplacer chaque substantif (S) par le septième qui le suit dans tel dictionnaire (puis à procéder aux aménagements morphologiques nécessaires : accord des adjectifs, par exemple). Voici, transformé selon l'algorithme  $S + 7$ , le début de l'Évangile de saint Jean :

« Au comméragé était la verdeur  
 et la verdeur était auprès de diffraction  
 et la verdeur était diffraction.  
 Il était au comméragé auprès de diffraction  
 opacité par elle a été faite  
 et sans elle rigidité n'a été faite.  
 En elle était le vif-argent  
 et le vif-argent était la lune des Hongrois  
 et la lune luit dans les ténors  
 et les ténors ne l'on point reçue.  
 Il y eut un Hongrois  
 envoyé de diffraction  
 dont le nome était Jefferson.  
 Il vint comme templier  
 pour rendre temple à la lune. »

Il semble que seuls les bons textes d'origine donnent de bons textes terminaux. Dans l'exemple choisi, l'allure sacrale et majestueuse du texte subsiste, grâce à la récur-

rence des mots. *Cent mille milliards de poèmes* se présente comme un mince et grand livre blanc. Le centre de l'ouvrage est formé de dix fortes pages sur lesquelles sont transcrits dix sonnets. Ce qui n'aurait rien d'anormal si ces feuillets n'étaient découpés en languettes, de telle sorte que chaque vers soit isolé sur une lamelle différente. On peut ainsi, à sa fantaisie ou au hasard, lire le premier vers du troisième poème, puis le second vers du dernier, le troisième vers du sonnet huit, et ainsi de suite. Chacune de ces lectures reste, à un certain niveau, cohérente. Le bricoleur a en effet pris soin de construire ses dix poèmes de départ sur une même structure rythmique et grammaticale, de façon à ce que la disposition des rimes, les accords de genre et de nombre et l'enchaînement des propositions subsistent à travers toutes les manipulations. Mais le livre de Queneau reste une machine imaginaire, ne donnant que l'idée de ses possibles : l'univers créé n'est pas totalement exploité par l'auteur. Le pouvait-il, d'ailleurs, sans le secours de l'ordinateur ? Car le jeu des lamelles et du hasard permet de former  $10^{14}$  combinaisons, donc de lire 100 000 000 000 000 de sonnets, tous réguliers et différents. C'est dès lors un regard un peu angoissé que l'on jette sur l'innocent in-quarto qui, par la magie de treize coups de rogneuse, est devenu le recueil le plus long du monde, celui que l'humanité jamais ne pourra lire, puisque, « en comptant 45 s pour lire un sonnet et 15 s pour changer les volets, à 8 heures par jour, 200 jours par an, on a pour plus d'un million de siècles de lecture, et en lisant toute la journée, 365 jours par an pour : 190 258 751 années plus quelques plombes et broquilles (sans tenir compte des années bissextiles et autres détails) ».

Première préoccupation de l'esthétique classique, la question de la valeur est volontairement mise entre parenthèses par ces techniques. Dans l'amas de combinaisons, l'expérience fait sans doute apparaître des solutions plus heureuses que d'autres – ce peuvent être les textes de départ... –, mais la manœuvre de Queneau, putsch litté-

raire contre la littérature, démontre avant tout que le texte émis par un poète n'est jamais un joyau unique. Il ne se donne pour tel que parce qu'il résulte d'un choix, imposé comme le seul bon, parmi de multiples virtuellement possibles. Dans les deux exemples retenus, la réussite ou la non-réussite du choix littéraire semble due au hasard : la répartition des catégories grammaticales et sémantiques dans le corpus de référence utilisé pour le saut du S + 7 est aléatoire, et l'assemblage des vers de Queneau n'apparaît conditionné que par leur nombre. Cependant, seul un usage que l'on pourrait dire artisanal de ces techniques autorise à parler de hasard. La généralisation de l'expérience (l'exténuante réalisation des milliards de sonnets, ou l'impossible réalisation de toutes les valeurs possibles de n dans S + n) montre au contraire que ce qu'on nomme hasard n'est qu'un procédé de sélection. Ainsi, paradoxalement, les recherches oulipiennes ne sont pas destinées à mettre en lumière la part aléatoire dans la construction littéraire, mais bien plutôt sa part délibérée et volontaire.

On est loin, on le voit, de la conception de l'art pour laquelle le poétique réside dans une intuition unissant, de manière immédiate, sentiment et image – vision totalisante dans laquelle la poésie précède et résorbe nécessairement l'usage banal du langage. Les mouvements contemporains encouragent plutôt à concevoir le langage comme un objet concret, que l'on peut d'autant mieux manipuler qu'on le montre arbitraire par rapport aux choses qu'il nomme, et riche de multiples potentialités. Derrière l'inspiration – qui renvoie à une conception de la poésie encore toute livrée à l'exaltation d'une action individuelle, inconnaissable et quasi magique – apparaît ainsi le rôle des contraintes techniques.

Mais l'intérêt de ces travaux est aussi d'annoncer une révolution culturelle. L'Oulipo contribue en effet à l'éveil d'un art où les formes, loin de servir à la délectation solitaire, seraient destinées à la multiplicité. Non point la multiplicité de la copie, reflétant inlassablement l'image d'une

œuvre unique et débouchant sur un vulgaire « pour tous », mais la multiplicité de la construction, un « par tous ». Un art de dialogue, puisque l'auteur, abandonnant son rôle de demiurge imposant dogmatiquement une forme affirmée comme seule authentique, offre à son partenaire, actif, la maîtrise du champ où il a rassemblé des pièces, et proposé des règles pour le jeu. Un art ainsi conçu appartient certes encore à la science-fiction. Mais sans doute plus pour longtemps depuis que l'ordinateur permet à chacun de se mouvoir comme il l'entend dans les mots et les images...

### *De l'argot à l'insulte*

L'argot est bien un jeu rhétorique sur la langue : c'est en effet un lexique, produit par un travail, qui s'exerce soit sur le sens des mots soit sur leur morphologie. Exemples de travail sur le sens : souris (pour *fille*), raticchon (pour *curé*) ; exemples de travail sur la forme : baraka, frogomme, mochetingue, auverpin. L'argot présente des cas assez exceptionnels de manipulation de la forme. Le cas du verlan est relativement simple (miéfu, beur) ; mais d'autres manipulations sont très complexes, comme celles qu'imposent le « javanais », où le groupe /-av/ est introduit devant la voyelle centrale de chaque syllabe (« tu n'aven-travaves pavas l'avargavot » ?) ou le *loucherbem*, où un élément consonantique initial est rejeté en fin de mot et remplacé par un /l-/, en même temps que le mot se voit complété par un pseudo-suffixe /-em/, /-él/, /-ingue/, etc. (de ce *loucherbem*, lacsonpem, lerche, louf, etc., sont des produits lexicalisés).

L'argot présente pas mal de traits en commun avec les terminologies, auxquelles on doit l'entrée dans la langue de mots nouveaux comme minitel et fax, voire comme ampélophagie, adéphagie, ou décarboxylation... La différence avec ces terminologies est toutefois importante : si elles désignent des choses nouvelles, les argots nomment

de manière inédite des choses qui possédaient déjà une désignation dans la langue commune. Il a bien fallu inventer des mots pour distinguer les systèmes orthorhombique et rhomboédrique, ou mesurer l'amylasémie et la pyruvicémie. Par contre, s'il ne s'agissait que de désigner les réalités que sont les pompes, le palpitant, le costard, les arpions, le plume, la blanquette (pour ne point parler des nibards, de la chagatte et du cigare à moustaches), le français courant offrirait déjà toutes les ressources nécessaires.

Les créations argotiques restent donc rhétoriques, c'est-à-dire qu'elles ne vivent que par la tension entre la dénomination argotique et la dénomination normale (dans *cachemire* pour *torchon*, ce qui fait sens, c'est l'inadéquation ressentie entre la dénomination et l'objet). En revanche, en terminologie, la tension entre deux sens disparaît très vite (il y a belle lurette que le sens premier de *puce* a cessé de donner des démangeaisons aux informaticiens).

Les terminologies, dont la fonction instrumentale est évidente, ont aussi une fonction sociale. Elles servent à souder le groupe qui en est l'usager – philatéliste, informaticiens, membres de la Rave culture, etc. – et donc, en corollaire, à exclure l'étranger au groupe (qui parle de corde sur un voilier est tôt jugé puisque sur les bateaux, il n'y a que des écoutes, des drisses, des garcettes, des filins, des amarres...). Loin d'être seconde, cette fonction sociale de cohésion peut primer sur la fonction technique. Si les médecins de Molière parlaient latin, ils le faisaient certes d'abord pour des raisons techniques peu contestables : la pratique médicale imposait l'emploi du latin pour échanger des informations entre spécialistes ; mais le coup de génie de Molière a été de faire voir qu'ils recouraient surtout à cette langue prestigieuse pour exclure les patients et leur entourage de l'univers idéal qu'ils entendaient constituer, et ainsi exercer leur empire sur eux. Du côté des argots, cette fonction sociale est dominante : ils expriment la cohésion du groupe qui en usent, et, en échange, signifient son altérité par rapport à la société globale. Cette alté-

rité se manifeste bien dans l'orientation stylistique propre à l'argot : celui-ci dévalorise symboliquement des objets que la société a rendus légitimes (il manifeste une remarquable agressivité linguistique vis-à-vis de la femme, de la justice, de l'argent, des institutions, etc.) et, dans un mouvement inverse, il promeut l'infâme (l'*anus* peut être tantôt la « turbine à chocolat » tantôt le « moutardier »). Cette sensation d'altérité est un effet de maintes variétés de langage. Elles permettent de se sentir différent des autres, soit de manière favorable (c'est le cas avec l'argot de l'École polytechnique), soit de manière défavorable (cas le plus fréquent avec les dialectes).

Ce jeu social de la distance, un autre type de jeu sur la langue le met en évidence : l'insulte.

L'insulte est une des expressions langagière les plus brutes et les plus évidentes de la relation de pouvoir. On peut en effet parler avec elle d'un acte social, comme le sont l'acte d'allégeance, la déclaration d'amour, le salut. Le code civil le sait et entend bien gérer et canaliser ce type de sociabilité-là. Mais, en tant qu'acte verbal, elle présente deux particularités. D'abord, l'insulte est un acte pur. A priori, elle n'a besoin d'aucun matériau particulier. Un mot aussi banal que *chaise* peut devenir une insulte : il faut et il suffit que l'intention d'insulter (contenue dans un membre de phrase comme « tu n'est qu'un... » ou dans un autre signe contigu, comme un geste ou une tonalité particulière) existe et soit reconnue. Ensuite, l'insulte, instrument de pouvoir, institue d'abord une relation de contre-pouvoir. Avec elle, il s'agit de mettre en place une relation nouvelle, qui évince toutes celles que les formes policées de la langue ont pu construire, et qui pose les partenaires dans une relation vierge, où tout peut advenir : avec l'insulte, on saisit donc le moment principiel qui fonde l'être et l'identité. Sur le plan social, l'insulte mime une joute ouverte, dont l'enjeu est un pouvoir à établir : ouverte, car elle peut toucher soit sur le pouvoir exercé (dans ce cas, il y a vic-

toire de l'insulteur), soit sur le pouvoir subi (c'est la défaite).

Par rapport à l'argot, l'insulte a ceci de plus : elle met en évidence le fait que la pratique langagière est (peut-être même tout d'abord) le lieu des sentiments. Dès les premiers mots de l'être humain, toutes les émotions se modulent à travers sa langue : la tendresse, la solidarité, mais aussi la colère ou la tristesse. À cet égard, l'insulte est sans aucun doute une des manifestations les plus brutes et les plus profondes de la personnalité. D'ailleurs, si la psychanalyse avait été inventée par quelqu'un d'autre que Freud, au lieu de se servir du rêve, elle aurait pu prendre l'insulte comme voie d'accès aux profondeurs de l'individu...

Imaginaire collectif : si, en principe, la mobilisation des matériaux verbaux de l'insulte est libre (il suffit, répétons-le, de proférer une formule comme « tu n'est qu'un... » ; c'est pourquoi tout fait farine au moulin sale de l'insulte chez Haddock, de la terminologie rhétorique à celle de botanique), on constate qu'elle ne l'est pas dans les faits. Le matériau verbal qui la construit est rarement choisi au hasard, mais tend le plus souvent à renvoyer aux grands systèmes de valeurs qui fondent une société : les relations familiales et sexuelles, le système économique, les modes d'alimentation, les modèles éthiques. Ces systèmes de valeurs se révèlent donc à travers l'insulte et, en retour, parce qu'elle les verbalise, elle contribue à les confirmer et à les renforcer de manière très visible et même caricaturale. Ce n'est donc pas seulement le psychanalyste qui pourrait la prendre comme matériau brut : ce sont le sociologue et l'anthropologue. Elle révèle en effet un puissant inconscient collectif (pas toujours beau à voir, au demeurant...).

Agent destructeur et créateur de la relation de pouvoir, révélateur de l'identité personnelle et de l'inconscient collectif : on comprend que l'insulte doive souvent maquiller ses fonctions. D'où le caractère ludique qu'elle affecte

souvent. Sous le couvert du jeu, elle acquiert sa légitimité tout en paraissant paradoxalement la refuser.

Ce caractère ludique provient aussi du fait que l'insulte est pulsionnelle : grand exercice de rhétorique, elle construit des mondes dont l'existence est momentanée, elle recourt à des innovations langagières, à des rencontres elles aussi momentanées. Il provient aussi du fait que l'insulte est destructrice ; elle constitue (avec le lapsus, le jeu de mots, la figure de style) un de ces rares moments où la langue se libère. D'ailleurs, ceux qui ont la chance de disposer de plusieurs codes linguistiques le savent : on insulte mieux dans la langue du cœur et de la solidarité que dans la langue de la raison et du pouvoir. C'est qu'avec l'insulte, la langue se libère des contraintes grammaticales et lexicales, autant que l'insulteur se libère des contraintes sociales. Au cœur de cette libération, de grands trésors de créativité peuvent se trouver.

Au même titre que la poésie, l'insulte est donc un des lieux où trouve à s'exercer l'immense plasticité de nos langues.