

KWARTALNIK NEOFILOLOGICZNY, LXX, 1/2023  
DOI: 10.24425/kn.2023.144962

DOROTHEE CHOUITEM  
(SORBONNE UNIVERSITE – CRIMIC)  
ORCID: 0000-0003-1415-8514

## LA MURGA OU LE MASQUE DE LA SATIRE ET DE L'IRONIE EN TEMPS DE CRISE

### LA MURGA OR THE MASK OF SATIRE AND IRONY IN TIMES OF CRISIS

#### RÉSUMÉ

En nous appuyant sur des écrits tels que ceux, entre autres, de Bakhtine, de Bergson, nous nous proposons de présenter et commenter quelques exemples de formes revêtues par la satire et l'ironie ainsi que leur rôle dans la transmission de messages en « trompe l'œil » devant échapper à la censure.

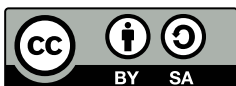
MOTS-CLÉS: dictature, Uruguay, murga, rire, censure(s)

#### ABSTRACT

Based on theoretical writings inspired by Bakhtine and Bergson, among others, we propose to present and comment on some examples of forms borrowed from satire and irony and their role in the transmission of “trompe l'œil” messages to escape censorship.

KEYWORDS: dictatorship, Uruguay, murga, laughter, censorship(s)

Le « rire et les larmes sont les enfants de la peine » (Baudelaire 1999 : 245), cette image de Baudelaire nous invite à aller à la rencontre d'un rire qui naît et navigue perpétuellement entre joie et tristesse... Ambivalent et universel, « il ne récuse pas le sérieux, il le purifie et le complète » (Bakhtine 2001 : 127). Le rire n'est pas une échappatoire, une dérobade mais souvent « une façon de faire face, de se situer, de s'affirmer prêt à affronter les menaces [et] les horreurs de la vie quotidienne » (Favre 1995 : 7). C'est ce même rire, ce rire de résistance qui pourrait, lors de régimes totalitaires, aider à survivre et espérer. Rire libérateur et



Copyright © 2023. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

régénérateur, rire subversif « opposé à la *doxa* » (Jouët Pastré 1998 : 275), « geste social »<sup>1</sup> correctif, telles sont, entre autres, les variantes de ce mode de communication non verbal<sup>2</sup> – protéiforme et polyfonctionnel – que nous allons aborder dans ce travail sur le carnaval uruguayen et son expression la plus vindicative : la *murga*. Dans le Montevideo des années 70, le carnaval est une période festive et phare où le rire pourrait être considéré comme une véritable « voix bruyante de la conscience collective » (Davis 1979 : 171). Selon les propos de Nathalie Zenon Davis, les fêtes ne sont pas « une simple soupape de sûreté qui [détournerait] l'attention de la réalité sociale », elles sont également « le moyen par lequel une communauté perpétue certaines de ses valeurs, [et] par lequel elle peut aussi contester un ordre politique » (*ibidem* : 159). Dans une société uruguayenne interdite de parole, à la veille de la dernière dictature, ne serait-ce donc pas en ayant recours au(x) rire(s) qu'une forme de contestation pourrait s'exprimer et être communiquée notamment lors des représentations données par les *murgas*, l'une des quatre catégories constitutives de ce carnaval non participatif ?

Les « décennies infâmes »<sup>3</sup> seront marquées par des emprisonnements, par la disparition de centaines d'ouvriers et d'intellectuels, par la destitution de milliers de fonctionnaires et le contrôle de l'Université ; ainsi, dans cette ambiance de dissidences, de délations et de censure, dont les fonctions élémentaires sont d'ériger des « barrières chargées de canaliser, de moraliser ou d'entretenir la peur » (Mollier 2006 : 126), seule la fête populaire, notamment le carnaval dédié au dieu grec de la raillerie *Mómos*, apparaît comme un moyen de susciter la cohésion. La période des réjouissances carnalesques est un repère dans la vie d'une société, accouplée avec le rire, elle différencie l'ordinaire de l'exception car elle est dotée d'une forte charge symbolique et qu'elle s'oppose au quotidien, à la hiérarchie établie et au modèle institué par la liberté d'expression, la suppression des tabous, l'abolition des règles et la permissivité. C'est pour cela que Bakhtine associe le carnaval à « un ordre à l'envers » – dont la pierre angulaire est le rire –, à un Âge d'Or durant lequel la participation à un autre monde que l'officiel, s'avère possible. Dans ce cadre, la *murga* permettrait – grâce à l'utilisation de la satire et l'ironie qui enjambent les obstacles, par les voies obliques qu'elle emprunte – de critiquer l'autoritarisme et de maintenir l'espoir d'une issue démocratique comme nous le montrera l'analyse et l'interprétation de couplets emblématiques de *murgas*. Mais qu'est-ce qu'une *murga* ?

<sup>1</sup> Pour Bergson, le rire doit avoir une fonction correctrice et est assimilé à une « brimade sociale » (Bergson 2004 : 15, 103).

<sup>2</sup> Le rire « coordination motrice instinctive, peut aussi se concevoir comme un mode de communication non verbale, bicanale, visuelle par la mimique faciale singulière, et sonore par ses vocalisations, transmettant, au moyen de la face (*affect display system*), des messages d'ordre affectif (joie, plaisir mais aussi agressivité, angoisse « masquées ») à des congénères » (Smajda 1996 : 34).

<sup>3</sup> Voir BRUSCHERA O. (1990) : *Las Décadas Infames. Análisis político 1967–1985*, Linardi y Risso, Montevideo.

Si le lexème *murga* figure dans le dictionnaire de la R. A. E<sup>4</sup> ainsi que dans ceux de l'Uruguay<sup>5</sup> et de l'Argentine, aucune de ces définitions ne réunit toutes les acceptions du terme, une ambiguïté qui semble sans doute liée au mystère des origines<sup>6</sup> de cette pratique du carnaval mis en paroles, chanté. Et malgré le risque qui existe à réduire et enfermer la totalité du phénomène *murguero* uruguayen dans une seule définition, inévitablement insatisfaisante, nous dirions qu'il s'agit de bandes masculines d'une quinzaine de membres, déguisés, qui se produisent dans les rues durant la période du carnaval, une période qui dépasse largement le cadre du mois de février et qui chantent sur des scènes construites à cet effet : les *tablados*. Les *tablados* sont des scènes qui jouissent, dans une certaine mesure d'un droit que nous pourrions appeler « d'exterritorialité » (Bakhtine 2001 : 156) selon les termes de Bakhtine, c'est-à-dire qu'elles sont considérées comme des espaces de liberté, dans un monde de l'ordre et de l'idéologie officiels. Par extension, *murga* désigne également les pièces musico-théâtrales satiriques interprétées par les membres de ces bandes de carnaval ; la *murga* s'étant développée dans le cadre de la fête populaire du carnaval, ce dernier lui a donc conféré sa caractéristique la plus marquante, celle de bouleverser, dans un temps bref, les habitudes et de mettre en scène ce « monde à l'envers », ce monde du rire, monde libre – même si cette liberté s'avère évidemment relative et variable. La plupart des dominations politiques se méfie du rire sans doute parce qu'elle le considère comme « l'insurrection d'une âme insoumise » (Duvignaud 1999 : 11), une forme de contestation des gens d'en haut par les gens d'en bas. Par essence opposé à une logique unique, ce discours différent du discours dominant ne disparaîtra pas sous la censure imposée par la dictature perçu sans doute comme une sorte de *Panem et circenses*, du « pain et des jeux » (Juvénal 1996 : 154) à l'uruguayenne – solution subtile pour contenir, domestiquer, et apprivoiser ce rire libre, si suspect aux yeux des autorités et ainsi, pouvoir diriger les masses à l'instar des Césars romains. Les *murgas* veulent être les porte-paroles d'une vérité autre, elles ne semblent remporter des victoires que pendant le temps du carnaval ; cependant elles contribuent, sur scène, en s'affranchissant de la censure, à braver l'interdit autoritaire et, ainsi, à « r-éveiller » la conscience du public en réaffirmant les liens indissociables qui unissent le rire à la liberté de pensée et d'agir.

Entré en scène dans le cadre festif du carnaval montevidéen à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le *tablado* représente jusqu'à la fin des années 60 un espace où la critique est

<sup>4</sup> Des modalités de *murgas* existent notamment à Cadix et à Tenerife. Pourtant, la R. A. E. ne donne que cette définition : « *Compañía de músicos malos, que en Pascuas, cumpleaños, etc., toca a la puerta de las casas acomodadas, con la esperanza de recibir algún obsequio* ». *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid : ed. Espasa Calpe, 21 edición, 1992, Tomo II, p. 1418.

<sup>5</sup> Par exemple : ALBERTI E., BERRO M., MIERES C., MIRANDA M. (1966) : *Diccionario uruguayo documentado*, Publicaciones de la Universidad, Montevideo.

<sup>6</sup> Deux camps s'opposent : ceux qui défendent une filiation purement espagnole et ceux pour qui la *murga* uruguayenne est le résultat d'un processus syncrétique dont la gestation serait bien antérieure à l'arrivée en terres orientales de la *murga* de Cadix et ne devrait à l'Espagne que le nom.

autorisée. Il devient l'espace idoine de l'expression publique de la contestation où le rire, arme redoutable, oblige à réfléchir et dénonce tout ce qui est « tarissement de la vie et abdication de la liberté » (Favre 1995 : 121). Dans le *tablado*, le rire, en somme, « décape la réalité » (Favre 1995 : 118) et amène le régime autoritaire à regarder d'un mauvais œil, voire prohiber tout simplement, ce qu'il considère comme une prise de distance, une tentative de rébellion. Sous étroite surveillance dès le début des années 70, les *murgas* et leurs paroles traditionnellement grivoises et/ou tintées de critique sociale et morale, vont connaître un tournant dans leur évolution car la situation politique va amener certains paroliers à réinvestir le genre pour parler au spectateur de la violence et des excès du pouvoir en place. Le *tablado* – échappatoire populaire par excellence – va alors muter, se transfigurer et devenir transgressif et subversif. Les *murgas* continueront à créer pour essayer de briser la conspiration du silence, qui s'imisce insidieusement dans la société uruguayenne. Malgré le caviardage dont seront victimes toutes les catégories du carnaval, la scène des *tabladros* verra fleurir un nouveau moyen d'expression sous la haute surveillance des censeurs. Ces derniers vont redoubler d'application et se mettre à l'œuvre pour générer et entretenir une arme qui œuvrera silencieusement pendant les années les plus noires : la peur. Dès lors, ce serait au travers du rire que la *murga* serait investie d'une nouvelle mission, celle de faire naître un espace parallèle, un espace de liberté – *underground* – en occultant et en masquant à la censure, le sens caché de textes destinés à un public en rupture avec l'idéologie dominante. Or, le problème que pose la *murga* est celui de ses niveaux d'interprétations variables et variées. Afin d'illustrer nos propos, nous proposons à titre d'exemple d'analyser deux textes : celui de la *computadora*<sup>7</sup> et celui intitulé *Las elecciones*<sup>8</sup> de la bande carnavalesque La Soberana<sup>9</sup> considérée comme précurseur du genre. Car, ces « *couplet* »<sup>10</sup>, c'est à dire la partie centrale du spectacle, sont deux exemples de contournement de la censure.

Dans notre premier exemple, nous étudierons quelques strophes du « *couplet* » la *computadora*, pièce musico-théâtrale qui met en scène, sous forme de dialogue, un ordinateur chargé de répondre aux questions d'un personnage principal, avec des interventions et des répliques d'un chœur. Dans notre second exemple le « *couplet* » *las elecciones*, c'est une urne qui est au centre d'un spectacle critiquant les élections de 1971. Si en 2007 il semble difficile de saisir la portée de ces textes composés entre 1970 et 1972, cela porte à penser que ce qui pouvait faire rire, il y a plus de trente ans est peut-être caduque et dépassé aujourd'hui, car trop loin dans le temps et l'espace parce qu'il suppose de notre part, de surcroît, un « petit » voyage socioculturel transatlantique. Ces différences sont liées au fait que « chaque groupe

<sup>7</sup> *Couplet la Computadora*, Murga : La Soberana, Carnaval 1971.

<sup>8</sup> *Couplet las Elecciones*, Murga : La Soberana, Carnaval 1972.

<sup>9</sup> Née en 1969 et interdite de scène en 1975, La Soberana remporte le concours officiel – catégorie Murga – en 1970. José Milton Alanís Quintero, alias Pepe Veneno est l'un des co-fondateurs et parolier de la troupe. Entretiens réalisés à Montevideo entre juillet et août 2006.

<sup>10</sup> Le terme « *couplet* » est employé dans le sens de chanson.

humain alimente son sens du comique des éléments propres à son histoire et à sa culture », c'est donc pour cela que le rire semble parfois « incommunicable d'un groupe à l'autre » (Minois 2000 : 450) et qu'il nous paraîtra, de ce fait, difficile à comprendre.

Le principe de la *murga*, qui sert d'exutoire au mécontentement de la population, est donc de construire un spectacle satirique ayant pour objet des événements qui, bien souvent, ne survivent pas dans la mémoire collective plus d'une ou deux saisons, autrement dit d'un carnaval à l'autre, des manifestations conjoncturelles de la vie sociale, politique et économique uruguayenne. Comme le chante, le groupe *la Soberana* dans le « couplet » *la computadora*, je cite : « *Lo que durante el año. Hubo pasado* ».

Un premier niveau de lecture devrait donc être celui que l'auteur a voulu donner – comme vitrine ou façade – afin que l'enjeu de la censure soit respecté ; c'est-à-dire, que le peuple ne soit pas exposé à un discours autre que celui imposé par le gouvernement. Car, contrôler la communication qui s'établit entre la scène et le public « c'est contrôler la pensée des spectateurs » (Etienne 2006 : 20). Le premier texte, *la computadora*, met donc en scène, d'une part l'arrivée de l'ère de l'électronique en Uruguay et, de l'autre, les rêveries et les fantaisies de l'Homme relatives à l'Intelligence Artificielle (conséquences sur la société, projection dans un avenir où la machine remplacerait l'Homme). Notre personnage principal, la *computadora*, mémoire artificielle et emblème de l'intelligence dite « supérieure », est consulté – sous forme de questions – au sujet des faits marquants de l'année écoulée et des déboires traversés par l'Uruguay ; histoire 'innocente' construite pour divertir le public et qui répond aux canons du genre qui sont, rappelons-le, critiquer et se moquer de la situation socio-économique de l'Uruguay. Néanmoins, le piquant de ce couplet ne réside pas dans ce premier degré d'appréhension mais s'abrite en arrière plan. En effet, sur cette première intrigue, qui ne sert que de toile de fond, vient se greffer une autre histoire. A l'instar des poupées russes, la plus grande *matrioshka* en renferme une autre, en ce qui nous concerne : une autre intrigue qui affleure à la surface. Comme dans toute société, l'Uruguay connaissait des mesures attentatoires à la liberté d'expression mais, jusque-là, ces dernières visaient les offenses aux bonnes mœurs. Les textes devaient passer entre les mains d'un fonctionnaire avant le début du concours officiel et arborer un sceau de conformité pour pouvoir être interprétés sur les planches. En premier lieu, la censure s'en prenait aux allusions sexuelles puisque les jeux de mots grivois représentaient, traditionnellement, l'un des recours comiques employés par les *murgas*. Répondant chez le public à une tendance obscène de l'esprit du rieur ou ce que Freud appelle encore « l'esprit qui déshabille » (Wieder 2002 : 115), la censure préalable des textes s'en prenait aux allusions jugées trop explicites et susceptibles de choquer l'esprit des plus jeunes. Il n'existait pas de règles établies ni de petits manuels à l'usage du censeur, du reste, tout était laissé à la seule appréciation de l'employé chargé de veiller à la correction de ces spectacles, ne l'oublions pas, familiaux.

Mais revenons aux fragments du « *couplet* » *la computadora*, consacré à la nouvelle technologie, que nous avons sélectionnés. D'abord, en pleine déclamation, la *computadora* se met à bégayer : « *Me fa... fa... fallan electrones/Pero lo mismo voy a cantar* ». Ce à quoi le chœur répond : « *Computadora si un desajuste/te dificulta para cantar/algún mayorengo de nuestra UTE/tal vez te pueda hacer funcionar* »

Effet d'humour, ce bégaiement, défaillance risible de notre Pythie du XX<sup>e</sup> siècle, sert de prétexte à *La Soberana* pour « châtier les mœurs » (Bergson 2004 : 13), une des fonctions du rire mises en avant par Bergson. La présence dans la même strophe du terme « *desajuste* »/dérèglement qui rime avec U.T.E., l'équivalent uruguayen de notre E.D.F. nationale, fait immédiatement référence, dans l'esprit du spectateur de l'époque, au directeur de cette société du nom de Ulises Pereira Reverbel dont l'homosexualité et les extravagances notoires défrayèrent la chronique et qui, nous y reviendrons plus tard, fut la première personnalité, proche du gouvernement de Jorge Pacheco, à être enlevée et séquestrée en 1968 par les *Tupamaros* membres du M.L.N. Refusant donc tout arrangement, *la computadora* rétorque : « *prefiero siempre tartamudear/ si me revisa algún extraño/suspiraría en vez de hablar* »

La figure féminine de *la computadora* associée aux verbes « *revisar* » et « *suspirar* » fait appel au rire obscène et à son rôle de sublimation, de cristallisation des désirs sexuels. En effet, en riant de ce que la société a pour habitude de dissimuler de la sexualité, le spectateur assouvit une jouissance fantasmagorique et, de ce fait, ce rire « sexcentrique » (Blondel 1988 : 45) a également pour fonction de transgresser les barrières morales imposées par la communauté.

Dans le « *couplet* » *las elecciones*, notre héraut est chargé, quant à lui, de transmettre une autre vérité au sujet des élections de 1971, les premières auxquelles se présentait une liste rassemblant toutes les tendances de la Gauche, coalition plus connue comme le *Frente Amplio* ; élections qui furent rapidement considérées frauduleuses pour bien des raisons et contestées tant par la Gauche que par le *Partido Nacional*. Soulignons ici un élément fondamental de ces textes : un décalage existait entre la version écrite et celle chantée ou déclamée. En effet, les paroliers jouaient avec l'intonation, la ponctuation, manipulaient les phonèmes, l'image acoustique des mots. Et ainsi, l'ambiguïté de certaines strophes échappait au contrôle préalable car la censure ne vérifiait encore que la version écrite présentée avant le spectacle. Lus, rapidement, et sans trop de zèle, certaines répliques semblaient anodines<sup>11</sup>, tout au plus incorrectes pour un œil syntacticien. Cependant

<sup>11</sup> *cuando ignoramos, porque luchamos  
y que anhelamos, muy mal andamos  
porque fallamos, y nos callamos  
si a nuestros amos, no les planteamos  
lo que pensamos, lo que soñamos  
ser tan humanos, adonde vamos.*

Nous avons retranscrit ce fragment à l'identique par rapport aux livrets originaux que nous avons pu consulter.

la version présentée au *tablado* s'avérait sensiblement différente<sup>12</sup> et le public, complice, entendait par exemple ce questionnement soumis par le chœur à l'urne, personnage allégorique chargé, par métonymie, de symboliser ces élections remportées par le *Partido Colorado* et qui portèrent au pouvoir J.M. Bordaberry : « *Cuando ignoramos por qué luchamos/y qué anhelamos muy mal andamos/¿Por qué fallamos y nos callamos?/Si a nuestros amos no les planteamos/lo que pensamos, lo que soñamos :/ser tan humanos.../¿adónde vamos?* »

Ainsi, le parolier de ce couplet satirique – porte-parole de la *vox populi* – pouvait donc, dans cette strophe, « se décharger de ce qui lui est intolérable » (Arnoult 1996 : 9) autrement dit contester les pratiques du pouvoir en place quelque peu illégitime à ses yeux. De cette façon, la *murga*, pragmatique, met en avant son esprit d'indépendance voire même d'insubordination ; par ses prises de position, elle alimente une certaine résistance politique comme nous le montre cet autre exemple emprunté au couplet *la computadora*. Les bégaiements de notre prophétesse artificielle vont donner au *murguistas* l'occasion d'introduire, « comme par effraction, dans le palais cérébral » des auditeurs, « des objets incongrus qui en [feront] vaciller les meubles et même les murs » (Fourastié 1983 : 198), pour reprendre l'image de Jean Fourastié ; bégaiements (signifié simplement sur la version écrite par des points de suspension) dont le sens n'éclosait réellement qu'une fois articulé sur scène, détail qui échappait à nouveau au barrage de la censure écrite qui ne remportait une fois de plus qu'une belle victoire en trompe-l'œil !

En effet, une décomposition de l'articulation alliée à une juxtaposition différente des syllabes fabriquaient un nouveau sens. Et, la *computadora*, à cette question : « *Si yo quisiera andar paseando/tranquilamente por la ciudad/qué ocurriría computadora/en mi paseo tan habitual* » donnait comme réponse : « *Que tus... papeles/urgentemente te exigirán/que tu... paradero/correctamente tendrás que dar*. De même, à cette nouvelle interrogation : « *Si de repente a un país hermano/uno anhelara feliz viajar/qué requisitos al ser humano/otros humanos le pedirán* », la *computadora* s'empressait de prophétiser : « *Que... tu ... pasaje/muy bien sellado/tendrá que estar* ».

Dus donc au bégaiement, ces nouveaux agrégats de phonèmes constituaient une élaboration secondaire : *tupa*, très explicite, qui citait les *tupamaros*. Ce message 'codé' faisait écho à celui introduit précédemment dans l'esprit des spectateurs concernant Ulises Pereira Reverbel qui renvoyait, rappelons-le, lui aussi aux *tupamaros*. Cette évocation se répétait à chaque fois que *tu* était employé car suivait immédiatement un mot commençant par la syllabe *-pa*. Exception faite de : « *que... tu... pasaporte / por si eres tú.../tendrás que mostrar* ». Cette fois-ci le pronom

<sup>12</sup> Dans cette réplique de la *computadora* s'opposant à une éventuelle réparation et, comme nous l'avons mentionné ci-dessus, faisant référence au cas de Ulises Pereira Reverbel, là où les censeurs pouvaient lire :

*No computo señores míos*

Le public, quant à lui, pouvait entendre :

*No, no con puto señores míos.*

personnel *tú* ne précède aucun terme, un simple silence régnant sur scène, une ellipse que chaque auditeur pouvait combler, aisément, et ainsi, reconstruire par imitation, ce nom tabou : *tupa*

Ce procédé de prestidigitation, comique, égraine tout le couplet. Tel un diable à ressort, symbolisés par les bégaiements de la *computadora*, les *tupamaros* du Movimiento de Liberación Nacional surgissaient, dans l'esprit des spectateurs, alors que la simple évocation de leur nom avait été interdite par décret. Le Gouvernement les prohibait, qu'à cela ne tienne, ils sortaient de leur cachette ; à la répression ils répondaient par voix détournées, en empruntant des chemins obliques. La société, l'opinion publique, quant à elle, riait de ces procédés relevant de la litote, stratagème que Jankélévitch qualifie « d'arme pacifique » (Jankélévitch 1979 : 84). La *murga* disait peu mais signifiait beaucoup tout en faisant rire. Et c'est ce rire qui mécontentait le régime que, par conséquent, les autorités vont vouloir discipliner en entamant une véritable guerre d'usure notamment grâce à la censure. Désormais, le carviardage préalable, qui veillait aux bonnes mœurs, va se transformer, au fur et à mesure du durcissement du Régime, en chien de garde de l'idéologie. Ainsi, après avoir obtenu l'aval des censeurs qui interdisaient, autorisaient ou opéraient des coupes et, revêtu du sceau approbateur, le texte souvent altéré voire mutilé, pouvait prendre le chemin des répétitions. A cette première vérification, une autre action censoriale va s'ajouter visant à épilucher, à décortiquer la version scénique : des employés improvisés aristarques vont assister aux répétitions afin de tamiser, d'éliminer toute articulation estimée agitatrice. A cela viendra également se greffer une vérification des décors, des costumes etc. Cette lutte, chargée insidieusement de faire place à une « autocensure préventive » (Bruyère *et al.* 2006 : 5) s'engagera contre la *murga*, afin de faire taire cette manifestation populaire de la conscience politique revendiquée par une population partisane de la démocratie. Et, plus le Régime se durcira, plus le rire sera en but à la domestication, plus son espace d'expansion sera borné. C'est donc bien, comme le souligne Robert Favre, « par le rire, [que l'] on peut reconnaître que “ du jeu ” se manifeste, ou non, dans les rouages de toute société » (Favre 1995 : 116).

Au moment de conclure, nous pouvons donc dire que le rire du *tablado* s'est transformé, petit à petit en un acte<sup>13</sup> de résistance, véritable sublimation de l'activité guerrière en créant une complicité entre les citoyens dans leur vie sociale. Car, ce rire : « invite à une compréhension réciproque ; il suppose une sorte de solidarité qui n'est pas toujours acquise, ou qui se révèle impromptue entre personnes qui ne soupçonnaient pas leur capacité de compréhension » (Favre 1995 : 12). En effet, ciment social produit d'une défense collective, le rire empruntera à la tragédie aristotélicienne sa fonction cathartique de purgation (Aristote 1996 : 87) des

<sup>13</sup> Pour Freud : « Rire, c'est en soi un acte : l'expression « éclater de rire » suggère bien ce dont il s'agit. Se mettre à rire, c'est « passer à l'acte », de façon qui, pour être, à l'occasion, enjouée, n'en annonce pas moins une certaine violence, littéralement spectaculaire, puisqu'elle se donne à voir – et à entendre, en une conflagration assez bruyante et intempestive » (Assoun 1994 : 33).



émotions. Rire c'est extérioriser la joie et la haine ou conjurer la peur. Mais cette expérience vécue au *tablado* se rapproche également du rire homérique, rire conquérant qui unit en rejetant, qui « affirme son triomphe sur l'ennemi que l'on rabaisse » (Arnould 1990 : 31). Dans ce cadre festif qu'est le carnaval, au travers de la relation locuteur-interlocuteur, une société civile bâillonnée revendique – au moyen d'un rire tactique servant une stratégie sérieuse – la liberté de penser, de s'exprimer. En fin de compte, la *murga* se bat, avec ses moyens, pour l'abolition des limitations, des mesures coercitives qui protègent cet espace public rigidifié, empesé et échafaudé successivement par les gouvernements de Jorge Pacheco Areco, de Juan María Bordaberry et par la suite par la Junte militaire. Le rire de la *murga* semble servir, à sa manière, d'antidote au système, tel un contre-pouvoir en somme.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARISTOTE (1996) : *Poétique*, Gallimard, Paris.
- ARNOULD D. (1990) : *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, Belles lettres, Paris.
- ARNOULT C. (1996) : *La satire, une histoire dans l'histoire*, PUF, Paris.
- ASSOUN P.-L. (1994) : « Freud et le rire » in : NYSENHOLC A., SZAFRAN A. W. (dir) : *Freud et le rire*, Métailié, Paris : 29–58.
- BAKHTINE M. (2001) : *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* (1970), Gallimard, Paris.
- BAUDELAIRE C. (1999) : « De l'essence du rire » in *Curiosités esthétiques* (1855). *L'Art romantique*, Garnier, Paris.
- BERGSON H. (2004) : *Le rire* (1940), PUF, Paris.
- BLONDEL É. (1988) : *Le risible et le dérisoire*, PUF, Paris.
- DAVIS N. (1979) : *Les cultures du peuple. Rituels, savoirs et résistances au 16<sup>e</sup> siècle*, Aubier-Montaigne, Paris.
- DUVIGNAUD J. (1999) : *Rire, et après. Essai sur le comique*, Desclée de Brouwer, Paris.
- ETIENNE A. (2006) : *Les non-dits de la scène anglaise (XVIII<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle)*, « De la censure à l'autocensure. Ethnologie française », XXXVI : 19–26.
- FAVRE R. (1995) : *Le rire dans tous ses éclats*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon.
- FOURASTIÉ J. (1983) : *Le rire, suite*, Denoël-Gonthier, Paris.
- JANKÉLÉVITCH V. (1979) : *L'ironie* (1964), Flammarion, Paris.
- JOUËT PASTRÉ E. (1998) : « Le rire chez Platon : un détour sur la voie de la vérité » in : HOFFMANN P., TREDE M. (éd.) : *Le Rire des anciens. Actes du colloque international, Université de Rouen, E.N.S. 11–13 janvier 1995*, Presses de l'E.N.S., Paris : 273–279.
- JUVÉNAL (1996) : *Satires*, Gallimard Paris.
- MINOIS G. (2000) : *Histoire du rire et de la dérision*, Fayard, Paris.
- MOLLIER J.-Y. 2006 : *La censure et l'histoire* in « De la censure à l'autocensure. Ethnologie française », XXXVI : 125–128.
- SMAJDA É. (1996) : *Le rire* (1993), PUF, Paris.
- WIEDER C. (2002) : « L'esprit qui déshabille... Freud et le Witz » in : DE CHAUVIN-VILEND A., HUTIN S., MADINI M. (éd.) : *2000 ans de Rire. Permanence et Modernité. Actes du Colloque International GRELIS-LASELDI/CORHUM. Besançon 29–30 Juin, 1<sup>er</sup> Juillet 2000*, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Besançon : 111–119.