

Postface. Rira bien qui rira le dernier. À propos de l'humour musical

Michael Houseman



Édition électronique

URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/2065>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013
Pagination : 231-239
ISBN : 978-2-88474-295-5
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Michael Houseman, « Postface. Rira bien qui rira le dernier. À propos de l'humour musical », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 26 | 2013, mis en ligne le 31 décembre 2015, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/2065>

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Postface

Rira bien qui rira le dernier À propos de l'humour musical

MICHAEL HOUSEMAN

Lorsque Christine Guillebaud et Victor A. Stoichiță, coordinateurs de ce dossier thématique, m'ont invité à en rédiger la postface¹, il était entendu que, n'étant pas moi-même ethnomusicologue, je ne pouvais apporter qu'un regard quelque peu décalé. Profitant donc de ce statut d'exception, je me permets quelques remarques synthétiques qui, sans entrer en discussion avec les textes précédents, s'en inspirent afin de cerner certains des enjeux qui président à l'analyse du comique sonore et d'alimenter la réflexion à leur égard. Je m'attacherai dans un premier temps à identifier un certain nombre de phénomènes que les diverses contributions regroupées ici ont mis en évidence, lesquels seront envisagés comme autant de traits récurrents de l'humour musical. Dans un second temps, je m'interrogerai sur la spécificité de l'humour sonore et sur son intérêt en tant qu'objet d'études².

¹ Ce texte reprend l'essentiel de mon intervention en tant que «discutant» lors des Journées d'études de la Société française d'ethnomusicologie consacrées aux «Constructions sociales de l'humour sonore» (Eymoutiers, 2012). Il a été toutefois retravaillé, notamment afin de tirer profit des échanges qui l'ont suivi et des contributions écrites des uns et des autres.

² Au niveau où se placent ces propos d'ordre très général, il me paraît superflu de distinguer entre l'humour, le comique, le risible, etc. Adoptant une perspective transculturelle qui s'appuie sur l'universalité de l'expression affective associée à l'ensemble de ces phénomènes, j'entends par l'humour ou le comique tout ce qui concourt à la précipitation du rire.

Une multiplicité de plans

Une première caractéristique de l'humour musical, qui se dégage de presque toutes les contributions, est qu'il met en jeu une pluralité de plans ou de registres. Comme toute situation jugée comique, l'humour musical comporte l'association d'éléments (musicaux ou autres) tenus pour partiellement incohérents entre eux. Considérez le clip sur le blog «Humours» de la Société française d'ethnomusicologie (www.ethnomusicologie.fr/humours/) qui présente un récital dans lequel la musique des films de James Bond arrive au plein milieu de la symphonie N° 40 de Mozart. Comme le remarque Christine Guillebaud, qui l'a mis en ligne, son effet comique réside en le surgissement inattendu d'un passage «léger» au sein d'un répertoire musical «sérieux». Il s'agit d'un cas d'humour musical à la fois simple, puisqu'il ne comporte que deux plans, et élémentaire, puisqu'il est «endogène» (voir l'article de Bernard Lortat-Jacob) à la matière musicale elle-même. Un autre exemple, «exogène» et plus complexe, qui associe une musique classique à deux registres discursifs différents, est la versification bureaucratique, à la fois affectueuse et légèrement scatologique, de *l'Humoresque N° 7* de Dvořák³. Ce pastiche a atteint aux Etats-Unis le statut de chanson «traditionnelle» :



Dans l'un et l'autre cas, l'efficace humoristique dépend de la prise en compte simultanée de plusieurs plans ou registres sensiblement différents (Bernard Lortat-Jacob, encore lui, parle de plusieurs «cohérences»). On remarquera toutefois que ces plans ou registres sont implicitement hiérarchisés, de sorte que leur association comporte un bouleversement des attentes. L'un des plans, celui de Mozart, agit comme «fond» au sein duquel surgit, de façon surprenante, la «figure» quelque peu incongrue de James Bond. Comme l'a proposé Talia Bachir-Loopuyt, il s'agit d'un phénomène proche de la citation, dans lequel un genre musical en mentionne un autre, «sur un mode ludique et distancié». Pour reprendre la définition bien connue de Mary Douglas, l'humour musical serait de ce point de vue un cas limite, particulièrement bien cadré, de la saleté : une matière sonore qui n'est pas à sa place. Des hiérarchies de ce type n'ont évidemment rien de fixe : elles peuvent s'inverser ou devenir dialogiques (comme lorsque, quelques mesures plus tard, Mozart fait son apparition au sein de la musique de James Bond), ou prendre des formes complexes marquées, par exemple, par une mise en abîme autoréférentielle dont l'exposé inimitable de François Picard nous a fourni un bel exemple, ou par des phénomènes de cumul comme ceux auxquels

³ <http://en.wikipedia.org/wiki/Humoresques_Dvořák>

se livrent les parodistes virtuoses présentés par Jean Lambert où l'imitation vocale d'un instrument est doublée de celle de sa déformation électro-acoustique, puis de celle de la voix amplifiée du présentateur, avant de s'effondrer – en rires – sous le poids de cet empilement précaire. Il est évident que la temporalité de la musique favorise de tels va-et-vient et enchevêtrements qui permettent de réamorcer l'effet comique.

M'inspirant des intuitions de Louis Dumont (1979) sur la relation hiérarchique, il me semble que si les incohérences que mobilise l'humour musical sont si souvent hiérarchisées, c'est que cela favorise l'émergence d'un plan supplémentaire, englobant, qui permet d'apprécier ces apparentes incongruités comme formant une totalité harmonieuse. La reconnaissance d'une telle cohérence d'ordre supérieur, à même de transcender des incohérences locales, est en effet nécessaire pour que ces dernières puissent être entendues comme relevant de l'humour et non, plus simplement, d'un désordre (une saleté sonore à proprement parler). De cette façon, l'humour musical reposerait sur une perception combinant deux points de vue contraires : l'un qui focalise sur les discordances, musicales et autres, qu'accompagne l'association de plusieurs plans ou registres disparates, l'autre qui centre l'attention sur leur intégration unitaire. Le comique sonore s'impose ainsi comme un objet foncièrement complexe.

Cette complexité – la coprésence de plusieurs plans antinomiques, l'émergence d'un autre plan englobant et la double perspective que cela implique – permet de mieux comprendre un aspect important de l'humour musical souligné dans plusieurs articles : il comporte une certaine prise de distance par rapport à l'émotion de la musique. Dans l'humour musical, les états affectifs provoqués par une immersion sensible dans la production/réception musicale, portés par la cohérence interne du petit monde perceptuel qu'elle médiatise, sont comme dissipés par l'apparition de discordances et une reconfiguration subséquente de la matière musicale qui met en relief les relations unissant musiciens et auditeurs. La situation est strictement analogue à celle que décrit Christine Guillebaud pour les saynètes quelque peu comiques qui ont lieu lors de rituels domestiques dans le Sud de l'Inde, où l'introduction de bruitages et de dynamiques de tempo inconvenants entraîne une « mise à distance » de certaines divinités parfois trop envahissantes. De ce point de vue, la connexion cocasse qu'établissent ponctuellement les *Kuikuro* du Haut-Xingu entre la musique des flûtes *kagutu* et les chants *tolo* est tout à fait similaire : une parodie, faite par les hommes, des femmes en train de parodier le répertoire musical masculin, aurait comme effet d'éloigner les redoutables esprits étroitement associés aux flûtes des hommes (*cf.* la contribution de Tommaso Montagnani). Dans l'humour musical, ce n'est pas que les auditeurs sont basculés hors de la musique (pas plus que les adeptes indiens ne sont basculés hors de la présence des divinités) ; c'est plutôt que la musique cesse d'exister en elle-même et pour elle-même, en tant que fin en soi, pour devenir un moyen, le véhicule d'un certain réalinement

relationnel. Et c'est justement ce mouvement de recul impliquant une réévaluation à la fois perceptive et interpersonnelle qui est marqué par l'irruption de cette expression émotionnelle éminemment sociale qu'est le rire.

Une dernière remarque à propos de la multiplicité de plans que comprend l'humour musical. Pour que l'effet comique ait lieu, les incohérences « locales » qu'introduit cette multiplicité se doivent, à l'instar de la production sonore explosive qu'il est censé provoquer (c'est-à-dire le rire), d'être ponctuelles et éphémères. Après relativement peu de temps, la « figure » musicale de James Bond ayant surgi de Mozart cesse d'être amusante ; elle perd son relief pour s'imposer comme nouveau « fond » qui, sans qu'il en émerge une nouvelle « figure » discordante (en l'occurrence, le retour de Mozart ou, à un autre moment, l'éruption du thème du film *Love Story*), n'a rien de drôle en soi. Ainsi, dans la mesure où l'humour musical implique une certaine durée (celle de la musique), il faut que ses effets comiques soient continuellement relancés, soit par des procédés sonores ou proprement musicaux, comme dans les distorsions successives d'un concerto de Haydn soigneusement décomposées par Bernard Lortat-Jacob, soit au moyen de procédés extramusicaux (paroles, grimaces, costumes, attitudes corporelles, etc.) auxquels se livrent à profusion, par exemple, autant les participants aux compétitions de *moppies* étudiées par Denis-Constant Martin, que les chanteuses de *murga* subversives présentées par Clara Biermann. En l'absence de cette dynamique de surenchère, des performances musicales qui auraient pu être qualifiées de drôles, en raison des irrégularités qu'elles incorporent, se seraient stabilisées pour devenir des genres musicaux à part entière qui se disent « plaisant », « enjoué » ou « humoristique », mais qui, en principe, ne suscitent pas le rire. C'est le cas par exemple des pièces qualifiées de *gecul* (« comique ») dans le jeu du gamelan javanais qu'analyse Marc Benamou. D'autres cas occuperaient de ce point de vue une position intermédiaire : les imitations parodiques qui ont lieu dans le cadre de rituels chez les Kuikuro du Haut-Xingu (cf. la contribution de Tommaso Montagnani), ou encore, le genre lyrique des *manele* roumaines étudiées par Victor A. Stoichiță, marqué par une invention conventionnelle de figures d'ironie et d'auto-parodie.

Compétences

Une seconde caractéristique générale de l'humour musical, mise en évidence dans la plupart des contributions, est qu'il exige des compétences non négligeables, du côté des auditeurs comme du côté des exécutants.

Ceux qui écoutent doivent être à même de reconnaître les différents plans, partiellement incohérents entre eux, qui y interviennent en tant que « figures » et « fonds ». Par exemple, pour quelqu'un (comme moi) qui ignore aussi

bien la musique mongole que la *Volksmusik* allemande, l'interprétation de chansons bavaroises en chant diphonique dont parle Talia Bachir-Loopuyt n'a rien de particulièrement drôle. L'humour de la situation échappe à l'auditeur qui n'a pas les connaissances qui lui permettent d'apprécier l'incongruité que représente la juxtaposition de ces deux registres musicaux ; il ne perçoit pas les guillemets qui entourent la « citation » sonore. Dans la même veine, considérez les imitations musicales illustrant le propos de Jean Lambert. Pour celui qui ne connaît pas les véritables sonorités des instruments mimés, lorsqu'il écoute ces imitations les yeux fermés, certaines d'entre elles ne peuvent que devenir beaucoup moins amusantes : n'est perceptible alors (en l'absence d'indices visuels burlesques) qu'un genre musical jusque là inconnu. J'en tire une conclusion simple : si une appréciation des musiques d'autres cultures ne va nullement de soi, le discernement transculturel de l'humour musical est encore bien moins évident.

Du côté de ceux qui jouent, l'humour musical requiert une double compétence. Tout d'abord, il faut que les musiciens puissent connaître et savoir respecter les conventions qui font qu'ils ne peuvent pas faire n'importe quoi, d'un point de vue musical comme d'un point de vue plus général. Cette idée ressort clairement, par exemple, de l'étude de Françoise Etay sur les chansons humoristiques comme instrument de contestation ou de dénonciation. Ainsi, dans la région du Limousin certains thèmes (la sexualité, la religion, les injustices sociales) admettent facilement le ridicule et l'irrévérencieux. En revanche, une chanson parodique sur Oradour-sur-Glane ou des grandes figures de la Résistance en Haute-Vienne risqueraient de ne faire rire personne. Ensuite, et tout aussi important, pouvoir associer plusieurs registres partiellement antithétiques de façon réussie, exige une maîtrise technique certaine. Il est facile d'introduire des incohérences musicales : il suffit de mal jouer. C'est tout autre chose que de les introduire de sorte qu'en émerge ce que j'ai appelé un plan englobant qui les intègre à une nouvelle totalité harmonieuse. L'humour musical qui ne fait pas preuve d'un savoir-faire technique suffisamment abouti est comme une blague mal racontée : il tombe à plat. Il est évidemment possible – et même courant – de rire de quelqu'un qui se montre incompetent, mais cela devient vite lassant, en musique comme ailleurs. Ce qui est bien plus drôle est la mise en scène de l'incompétence, et ça, c'est tout un art.

Destinataires

En effet, un troisième trait récurrent de l'humour musical, étroitement lié à la question des compétences qu'il requiert, est qu'il est reconnu comme volontairement adressé. Plus exactement, pour qu'il puisse y avoir de l'humour musical (à part le ridicule passager que peuvent provoquer chez certains des maladresses

irréfléchies), il faut que l'auditoire puisse apprécier que les exécutants savent que ceux qui les écoutent sont conscients que les incongruités musicales auxquelles ils se livrent sont délibérées et qu'elles leur sont expressément destinées. En d'autres termes, pour l'ensemble des participants, il s'agit de sonorités produites avec l'intention de produire des effets, en premier lieu un effet humoristique (le rire), chez certaines personnes. Le comique sonore se doit donc d'être réflexif, et cela contribue grandement à la mise à distance des émotions que peut occasionner l'expérience de la musique en elle-même. Il existe maintes façons de faire entrer cette intentionnalité réflexive dans la production musicale pour la communiquer aux auditeurs, et bon nombre d'entre elles sont illustrées dans les contributions rassemblées ici : l'exagération, la répétition, l'introduction de déformations, de ruptures, de changements de tempo, l'utilisation d'emprunts, de mises en scène corporelles, de jeux de regards, de mimiques, etc.

Une dernière caractéristique, qui est à bien des égards le pendant de la précédente, est que l'humour musical a toujours une cible. Autrement dit, il faut que quelqu'un ou quelque chose en fasse les frais : une personne, une collectivité, une institution, des divinités, des personnages fictifs, les exécutants ou les auditeurs eux-mêmes, une école de composition ou d'interprétation (ou ses représentants), un genre, une tradition, etc. Or, dans la mesure où l'humour musical est à la fois adressé (des exécutants à un auditoire) et ciblé (il fait intervenir un tiers qui a bon dos), il implique inévitablement un repositionnement des participants vis-à-vis d'eux-mêmes et d'autres. C'est ce qui permet au comique sonore de prétendre à une efficacité non seulement esthétique mais également sociale. C'est ainsi que les *murga* féminines du groupe « Zéro Boule » au Carnaval de Montevideo, tout comme bon nombre de chansons populaires parodiques, en Limousin comme au Cap, peuvent devenir des moyens de subversion ou de contestation. C'est également ce qui sous-tend une des qualités des *manele* roumaines soulignée par Victor A. Stoichiță, celle d'ouvrir un espace pour de nouveaux réagencements relationnels. En même temps, parce que l'humour musical est à la fois réflexif et fortement astreint à des normes admises par tous ceux qui sont à même de l'apprécier (voir *Compétences* plus haut), il paraît peu menaçant. Il s'agit d'un « châtiment léger », d'une réprobation bon enfant (cf. article de Talia Bachir-Loo-puyt) qui ne porte pas trop à conséquence, d'une attaque acceptable – bref, de quelque chose dont on peut rire. C'est dans ce sens élargi que j'entends la notion de « communauté de connivence » proposée par Clara Biermann, comme quelque chose qui à la fois autorise l'efficacité sociale du comique sonore et en limite la portée : l'humour musical repose sur une complicité non seulement entre ceux qui jouent et ceux qui écoutent, mais aussi entre les uns et les autres et ceux qui en seraient les cibles.

L'humour musical comme objet d'études

J'arrive maintenant au second volet de mes commentaires. Ce sera l'occasion de soulever des questions d'ordre général touchant à ce que l'humour musical aurait en propre. Je viens d'identifier quatre de ses caractéristiques récurrentes: 1) il est complexe, comportant une prise en compte simultanée de plusieurs points de vue partiellement incohérents entre eux; 2) il met en œuvre des compétences particulières chez ceux qui écoutent comme chez ceux qui jouent; 3) il est reconnu par l'ensemble de ceux qui y participent comme expressément adressé; et 4) il est implicitement ou explicitement ciblé contre quelqu'un ou quelque chose. Toutefois, à bien regarder, ce ne sont pas tant des traits distinctifs de l'humour musical que des propriétés de l'humour en général, quel que soit le mode d'expression qu'il mobilise. Il existe certes des cas – empiriquement très minoritaires – d'humour purement musical, c'est-à-dire « endogènes » à la production musicale elle-même: la juxtaposition de Mozart et de James Bond, les déformations du concerto de Haydn, etc. Mais il est difficile de repérer des caractéristiques propres au comique musical qui ne se retrouvent pas tout autant dans l'humour faisant intervenir d'autres modes de communication (discours, gestes, etc.). À la lumière de ce constat, je suis tenté d'adopter une position déflationniste radicale: l'humour musical, n'ayant pas de propriétés distinctives, outre le fait trivial qu'il soit sonore, est un phénomène analytiquement contingent. Le véritable objet d'études est l'humour, et la musique n'est qu'un de ses contextes possibles de réalisation. Il est vrai que les traits constitutifs du comique sonore ne peuvent s'éloigner trop de ceux du comique en général, au risque que le premier ne soit plus reconnaissable comme de l'humour. Mais cela ne fait que conforter ma conviction que ce qui doit commander notre attention en tant que chercheurs n'est pas tant l'humour *musical* que l'*humour* musical.

En même temps (il ne faut pas hésiter à retourner sa veste en matière de recherche scientifique), s'interroger sur la structuration sonore du comique aurait, à mes yeux, un intérêt capital: celui de pouvoir déboucher sur des conceptualisations de l'humour qui ne soient pas explicitement ou implicitement inféodées à la modélisation linguistique. Comme l'atteste l'utilisation de notions comme « citation », nos perspectives analytiques sont imprégnées de présupposés de type langagier. Or, il n'est nullement évident que l'humour soit en premier lieu un phénomène discursif. Ainsi, il se peut non seulement, comme l'a suggéré Christine Guillebaud, que le matériel sonore puisse mettre en relief certaines propriétés du comique mieux que tout autre mode de communication, mais aussi que certaines particularités de la musique puissent permettre d'éclairer le fonctionnement de l'humour de façon tout à fait originale. Après tout, comme l'a souligné Jean-Michel Beaudet (1996), le rire, manifestation emblématique de l'humour, est avant tout une expression affective sonore.

Il y a en effet bon nombre de caractéristiques de la musique et, plus généralement, du son (dont certaines sont partagées avec la danse et, plus généralement, le mouvement⁴) qui résonnent, de façon particulièrement évidente, avec des traits constitutifs du comique. Je terminerai en listant, un peu en vrac, celles qui me semblent les plus porteuses.

L'une est l'instantanéité de la musique. Sa qualité éphémère favoriserait les effets de surgissement et de concision qui sont si décisifs pour l'efficacité du comique. Aussi, le son est un phénomène physique qui engage le corps, ce médium privilégié de l'affectif, tant sur le plan de la production que sur celui de la réception : on est littéralement frappé, mué, par la matière sonore. Autre caractéristique, particulièrement importante compte tenu de l'importance des multiples plans d'intelligibilité que requiert l'humour : la musique est foncièrement polyvalente (*pas* « polysémique »), en raison de partiels et des harmoniques constitutifs de tout phénomène périodique, mais aussi en ce qu'elle accueille, bien plus facilement que le langage, la simultanéité d'expressions sonores différentes. L'intégration cohérente d'une pluralité de lignes mélodiques ou rythmiques s'observe dans bien des traditions musicales, tandis que plusieurs personnes qui parlent toutes à la fois ne produisent que du vacarme. En même temps, la musique déborde non pas de sens, mais de forme. Elle instaure de la structure avec une économie surprenante de moyens : une alternance de deux notes, un tempo, une diminution ou augmentation progressive, etc. Orientant donc facilement les attentes, elle peut d'autant plus aisément, à l'instar de l'humour, les déjouer. Plus encore, ces formes musicales sont éminemment modulables, répondant à des procédés de constante composition et interprétation, admettant des dynamiques de recombinaison, de graduation et de coloration très variables capables de diriger l'attention avec précision et subtilité. En somme, la communication sonore a une expressivité immédiate que le langage ne connaît pas. Enfin, la musique, comme l'humour, est en soi une source de plaisir sans utilité intrinsèque : elle distrait, enveloppe, instaure un effet global et diffus à même d'induire une certaine légèreté du comportement, une suspension des enjeux quotidiens et une empathie affective propice au rire et à l'humour (*cf.* contribution de Victor A. Stoichiță). De cette façon, elle engendre, bien plus facilement que le discours, des « communautés de connivence » au sein desquelles ces aspects constitutifs du comique que sont l'adresse et le ciblage perdent leurs qualités propositionnelles pour devenir, comme l'a montré Maurice Bloch il y a quelque temps déjà (1974), moins contestables et donc plus acceptables, et donc plus efficaces.

4 Signalons en passant à quel point les recherches récentes sur la danse en anthropologie s'éloignent de paradigmes fondés sur un rapprochement explicite ou implicite avec le langage (par exemple : Hanna 1979, Williams 1991), en faveur d'approches d'inspiration pragmatique centrées sur l'expérience corporelle et la médiation de configurations relationnelles (par exemple : Ness 1992, Sklar 2006, Beudet 2010).

Ainsi, il ne me semble nullement déraisonnable de penser qu'il existe de nombreux éléments dans la musique et le sonore capables d'alimenter une conceptualisation proprement résonnante de l'humour qui ne soit pas dépendante des modèles langagiers de la communication et de la signification. C'est un défi qui mérite peut-être d'être relevé.

Références

- BEAUDET Jean-Michel
 1996 «Rire. Un exemple d'Amazonie». *L'Homme* 140: 81-99.
 2010 *Nous dansons jusqu'à l'aube. Essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie*. Paris: Editions du CTHS.
- BLOCH Maurice
 1974 «Symbols, Song, Dance and Features of Articulation. Is Religion an Extreme Form of Traditional Authority? *Archives européennes de sociologie* 15: 55-81.
- DUMONT Louis
 1979 [1966] «Vers une théorie de la hiérarchie», Postface à *Homo hierarchicus. Essai sur le système des castes*. Paris: Gallimard.
- HANNA Judith Lynne
 1979 *To Dance is Human: A Theory of Non-Verbal Communication*. Austin: University of Texas Press.
- NESS Sally Ann
 1992 *Body, Movement, and Culture: Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- SKLAR Deidre
 2006 «Qualities of Memory. Two Dances of the Tortugas Fiesta, New Mexico», in Theresa Jill Buckland, dir.: *Dancing from Past to Present. Nation, Culture, Identities*. Madison: University of Wisconsin Press, pp. 97-122.
- WILLIAMS Drid
 1991 *Ten Lectures on Theories of the Dance*. Metuchen (New Jersey): Scarecrow Press.

RÉSUMÉ. À partir des contributions du dossier, l'auteur identifie quatre caractéristiques récurrentes de l'humour musical: (1) il est complexe, comportant la prise en compte simultanée de plans partiellement incohérents entre eux, (2) il met en œuvre des compétences particulières chez ceux qui écoutent comme chez ceux qui jouent, (3) il est reconnu par l'ensemble de ceux qui y participent comme expressément adressé, et (4) il est implicitement ou explicitement ciblé contre quelqu'un ou quelque chose. Ces traits sont propres moins à l'humour musical qu'à l'humour en général. C'est ce dernier qui s'impose donc comme objet d'étude privilégié, dont le sonore n'est qu'un de ses contextes possibles de réalisation. L'auteur estime toutefois que s'interroger sur la structuration sonore du comique aurait le grand mérite de pouvoir déboucher sur une conceptualisation proprement résonnante de l'humour qui ne soit pas dépendante des modèles langagiers de la communication et de la signification.